Imagens de Gretta Sarfaty:

fotografia,
performance
e gênero

NADIESDA CAROLINA DIMAMBRO CAPUCHINHO

São Paulo, 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea

NADIESDA CAROLINA DIMAMBRO CAPUCHINHO

Imagens de Gretta Sarfaty:

fotografia, performance e gênero

VERSÃO ORIGINAL

Dissertação apresentada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catlogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Museu de Arte Contemporânea

DIMAMBRO, Nadiesda.

Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero — 2018

220 f. : il.

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, 2018

Versão original

Nome: DIMAMBRO, Nadiesda

Título: *Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero*

Dissertação apresentada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A todas as mulheres que resistem.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Cristina Freire, por todos os ensinamentos e por ser um exemplo tão positivo de comprometimento com a docência, pesquisa e curadoria em um museu público e universitário. Aproveito também para deixar meu agradecimento e abraço caloroso aos colegas do GEACC, Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, por todas as trocas e construções coletivas enriquecedoras ao longo deste tempo. Um museu mais horizontal é possível.

Gostaria de deixar meu muito obrigada a todos os funcionários do Museu de Arte Contemporânea da USP — biblioteca, reserva técnica, arquivo, secretaria —, que com solicitude e gentileza me auxiliaram em diversos momentos da pesquisa. Deixo também referência aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, e do CeDoc da Pinacoteca de São Paulo.

Agradeço muitíssimo às professoras Ana Paula Cavalcanti Simioni e Luana Saturnino Tvardovskas pela leitura cuidadosa e por todos os comentários realizados na banca de qualificação desta pesquisa. Nada mais especial do que poder me inspirar em pesquisadoras sérias e envolvidas na mesma área de pesquisa, com quem pude estabelecer diálogos instigantes e frutíferos. É o caso das duas professoras citadas, mas também de Talita Trizoli, figura fundamental no meu percurso de estudos, sempre aberta a oferecer ajuda, e que muito me estimulou na escolha deste objeto de pesquisa. É o caso também de Roberta Barros, pesquisadora que me auxiliou com indicações bibliográficas, e cuja prática investigativa e artística reverberaram tanto em mim. Essas pesquisadoras e professoras me lembram da necessidade do que fazemos e da importância de continuar.

Me faltam palavras para agradecer a generosidade e o tempo de professoras, pesquisadoras e artistas que conversaram comigo de maneira informal ou que cederam entrevistas pessoal ou virtualmente: Josely Carvalho, Claudia Fazzolari, Lisbeth Rebollo, Ana Mae Barbosa e, claro, Gretta Sarfaty.

Durante o tempo desta pesquisa (2016-2018) fui atravessada por uma série de acontecimentos políticos graves no Brasil, que resultaram em grande ameaça à nossa democracia e na perda de direitos conquistados. Diante desta avalanche de incertezas e medo, foi um grande desafio manter-me animada, manter a esperança. Isso não seria possível sem afeto, amigas e família.

Agradeço às amigas Bianca Chizzolini, Bianca Coré, Bruna Mantese e Luma Prado por serem fonte de força e sororidade. A vida e a prática feminista têm muito mais sentido com vocês. Agradeço também à minha amiga-irmã da vida toda, Giuliana Amendola. Às minhas amigas e colegas de trabalho que diariamente compartilham comigo a loucura boa que é ser professora, Marina Oppenheimer e Andressa Borsari. Agradeço também ao Marcos Longo, por todo companheirismo e carinho.

Agradeço ao meu pai, Hélio Capuchinho, por desde cedo ter me ensinado valores de igualdade e solidariedade, e também que o lugar do coração é do lado esquerdo do peito. Agradeço à minha irmã, Nathália Dimambro, a melhor amiga que eu sempre vou ter, por toda parceria e paciência, por me ensinar tanto, por ser a mulher que você é (obrigada também pela diagramação maravilhosa deste trabalho!). Agradeço à minha mãe, Isabel Dimambro, por ter investido tanto na nossa educação, por garantir que tivéssemos o que ela não pôde ter, por todo amor e cuidado, por ser meu maior exemplo de luta e força que me inspira e fortalece todos os dias.

Resumo

DIMAMBRO, Nadiesda. *Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero*. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa debruça-se sobre o acervo de arte conceitual do MAC-USP, mais especificamente sobre as obras da artista Gretta Sarfaty (1947) entre os anos de 1975 e 1980. As fotografias e performances experimentais da artistas são compreendidas e analisadas à luz da crítica de arte feminista, propondo conexões com os contextos nacionais e internacionais. Em tempos de ditadura militar, Gretta Sarfaty explora os limites do corpo, engendrando crítica cultural aos padrões de beleza estabelecidos e às possibilidades subjetivas dadas ao feminino. Propõe-se, ainda, um panorama da formação de uma historiografia da arte feminista e paralelos entre as artistas que estavam produzindo poéticas permeadas por pautas do feminismo, declaradamente ou não, no Brasil, nos Estados Unidos, na Europa na época. Um sobrevôo sobre as iniciativas recentes do MAC-USP em tratar do tema arte e mulheres também é alçado.

Palavras-chave: feminismo, gênero, fotografia, performance, MAC-USP.

Abstract

DIMAMBRO, Nadiesda. *Images of Gretta Sarfaty: photography, performance and gender*. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This research focuses on the MAC-USP conceptual art collection, specifically on the works of artist Gretta Sarfaty (1947) between the years 1975 and 1980. The photographs and experimental performances of the artist are understood and analyzed in the light of feminist art criticism, proposing connections with national and international contexts. In times of military dictatorship, Gretta Sarfaty explored the limits of the body, engendering cultural criticism to the established beauty standards and the subjective possibilities given to the feminine. We also propose a panorama of the formation of a historiography of feminist art along with parallels between the artists who were producing poetics permeated by feminist revindications, whether or not they were declared, in Brazil, in the United States and in Europe at the time. A glimpse of MAC-USP's recent initiatives in addressing art and women's issues is also given.

Keywords: feminism, gender, photography, performance, MAC-USP.

Lista de figuras

- 39 **Figura 1** — Autorretratos de Greta Sarfaty sem maiores informações. Acervo CeDoc Pinacoteca.
- 71 **Figura 2** — Autorretrato de Greta Sarfaty sem maiores identificações. Acervo CeDoc Pinacoteca.
- 78 **Figura 3** — Womanhouse. Fonte: <www.womanhouse.net>.
- 104 **Figura 4** — Catálogo da exposição *American Women Artists*, 1980. Biblioteca MAC-USP.
- 108 **Figura 5** — Material da exposição *Connections Project*, 1989. Livro coletivo contendo envelope e 9 livretos, um para cada uma das oito temáticas mais um livro chamado *Documentação* com textos da curadoria. Biblioteca MAC-USP.
- 109 **Figura 6** — Capas dos livros temáticos. *Connections Project*, 1989.
- 114 **Figura 7** — Outdoor de Barbara Kruger na Cidade Universitária (USP-Butantã). Fonte: Barbosa (2016) e Acervo MAC-USP.
- 117 **Figura 8** — Catálogo exposição *Mulheres Artistas no Acervo do MAC*, 1996. Biblioteca do MAC-USP.
- 123 **Figura 9** — Registro da obra “Mort d’Luz”, de Karen Lambrecht no MAC-USP em 2007 (SEHN, 2014).

Figura 10 — Catálogo <i>Mulheres artistas: olhares contemporâneos</i> , 2007. Biblioteca do MAC-USP.	123
Figura 11 — Obra “Para nombrarse”, Paola Parcerisa. Fonte: site da artista < www.paolaparcerisa.cl/galeria-2008-1.html >.	127
Figura 12 — Catálogo exposição <i>Mulheres artistas: relatos culturais</i> , 2008. Biblioteca MAC-USP.	130
Figura 13 — Catálogo <i>Mulheres artistas: corpos estranhos</i> , 2009. Biblioteca do MAC-USP.	133
Figura 14 — Livro <i>Auto-photos</i> , 1978. Acervo Conceitual MAC-USP.	148
Figura 15 — Série <i>Transformações V</i> , 1976. Acervo MAC-USP.	150
Figura 16 — <i>Transformações I</i> , 1976. Acervo MAC-USP.	151
Figura 17 — Série <i>Auto-photos</i> , 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.	155
Figura 18 — Série <i>Auto-photos</i> , 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.	156
Figura 19 — Série <i>Auto-photos</i> , 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.	156
Figura 20 — Capa e detalhe do catálogo da exposição <i>Poéticas visuais</i> (1977), em que Gretta participou com as séries descritas.	158
Figura 21 — <i>The Myth of Womanhood</i> , Gretta Sarfaty, Catálogo 2002.	160
Figura 22 — <i>Youth versus Gravity</i> , Gretta Sarfaty, Catálogo 2002.	161

- 162 **Figura 23** — Convite para exposição *Reconciliação*. Galeria Pilar. Fonte: Instagram da artista.
- 163 **Figura 24** — Série *Diário de uma mulher*, 1977. Acervo Conceitual MAC-USP.
- 166 **Figura 25** — Série *Diário de uma mulher*, 1977. Acervo Conceitual MAC-USP.
- 169 **Figura 26** — Catálogo exposição individual MAC-USP, 1980.
- 175 **Figura 27** — *Evocative Recollections*. Fonte: site da artista <www.gretta.info/performance.html>.
- 176 **Figura 28** — *Evocative Recollections*. Fonte: site da artista <www.gretta.info/performance.html>.
- 176 **Figura 29** — *Evocative Recollections*. Fonte: site da artista <www.gretta.info/performance.html>.
- 183 **Figura 30** — Registros da performance “Modificação e apropriação de uma identidade autônoma” de Gretta Sarfaty e Becheroni, 1980. Acervo CeDoc da Pinacoteca.
- 185 **Figura 31** — Anna Kutera (Polônia), *Morfologia da nova realidade*, 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.
- 185 **Figura 32** — Maria Michalowska (Polônia, 1929), *Aproximações*, 1973. Acervo Conceitual MAC-USP.

Figura 33 — Regina Vater, <i>Tina América</i> , 1975.	187
Figura 34 — Ana Mendieta, <i>Glass on Body</i> , 1972.	188
Figura 35 — Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #21</i> , 1978.	190
Figura 36 — Cindy Sherman, <i>Sem título A-E</i> , 1975.	191
Figura 37 — Detalhe Instagram da artista Cindy Sherman.	192
Figura 38 — Hannah Wilke, <i>S.O.S. Starification Object Series</i> , 1974-82.	194
Figura 39 — Hannah Wilke, <i>Intra Venus Series 4</i> , 1992.	195
Figura 40 — Gretta Sarfaty, <i>Mãe Impersonificação I</i> , Galeria Pilar, 2018.	200
Figura 41 — Gretta Sarfaty, <i>Mãe Impersonificação II</i> , Galeria Pilar, 2018.	201
Figura 42 — Gretta Sarfaty, <i>Antes da reconciliação I-A</i> , Galeria Pilar, 2018.	202
Figura 43 — Gretta Sarfaty, <i>Antes da reconciliação I-B</i> , Galeria Pilar, 2018.	202
Figura 44 — Gretta Sarfaty, <i>Transformações XVIII</i> , Galeria Pilar, 1977.	203
Figura 45 — Gretta Sarfaty, <i>Transformations I</i> , Galeria Pilar, 1977.	203

Sumário

- 1. INTRODUÇÃO, 19
- 2. A ARTISTA EM CONTEXTO OU O CONTEXTO DA ARTISTA, 37
 - 2.1 Gretta Sarfaty, 39
 - 2.2 Feminismo à brasileira, 46
 - 2.3 Cenários europeu e estadunidense, 76
 - 2.4 O MAC-USP e suas iniciativas recentes de pensar as mulheres na arte, 103
- 3. AS OBRAS: TRÂNSITOS ENTRE FOTOGRAFIA E PERFORMANCE, 135
 - 3.1 Fotografia (MAC-USP), 137
 - 3.2 Performance (Pinacoteca e Pompidou), 171
 - 3.3 Aproximações, 184
- 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS, 197
- 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 209

1. Introdução

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”

Giorgio Agamben

A presente pesquisa parte de inquietações teórico-metodológicas referentes às relações de gênero nas artes. Dada essa motivação, teve início, de fato, com um profundo debruçar sobre o acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. O ponto de partida para esse olhar sobre a instituição deu-se em contato com a teoria de gênero na arte, assim como de algumas indagações específicas a respeito do contexto regional. Um certo incômodo perturbava a teoria: a realidade das artistas brasileiras na arte contemporânea não pode ser compreendida apenas pelas chaves interpretativas trazidas pelas teóricas do hemisfério norte, em especial Linda Nochlin (1971), Griselda Pollock (2011), Lucy Lippard (1976, 1995) e Whitney Chadwick (1990). Os grandes nomes femininos de visibilidade na contemporaneidade brasileira e latino-americana, seja nas instituições legitimadoras, como os museus, ou no mercado internacional¹, denotam que a equação acerca do silenciamento sistemático das mulheres artistas não é suficiente para compreender nossa realidade. O confronto entre teoria e prática fez-se crucial para o entendimento da necessidade de partir do objeto, do material, da realidade da fonte em si — no caso, o acervo do MAC-USP. A obra como documento histórico é, portanto, o ponto de referência para esta investigação.

Há, contudo, uma presença ainda minoritária de mulheres em coleções de relevância no Brasil, o que convive com a situação já mencionada de destacado sucesso feminino na arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, temos um aporte teórico que trata as mulheres a partir da chave quase única do silenciamento. A conta parece não fechar, cada aspecto parece ir em uma direção diferente. As

1. Sobre o sucesso das artistas contemporâneas brasileiras, e a título de exemplo, temos os artigos de jornal a seguir: “Tela de Beatriz Milhazes é vendida por R\$ 16 milhões na abertura da SP-Arte” (*Folha de S. Paulo*, 6/4/2016), e “Com ‘O Moderno’, Beatriz Milhazes é um dos destaques de leilões de arte latina em NY” (*O Estado de S. Paulo*, 22/11/2015). E ainda: “Obra de Varejão é a obra de um artista brasileiro mais cara da história” (*GI online*, 18/2/2011). No último *Art Price Annual Report* (2013-2014), como indicado por Fetter e Simioni (2016), podemos identificar na lista dos 500 artistas mais caros da atualidade as seguintes colocações dos brasileiros: 65º Vik Muniz, 94º Beatriz Milhazes, 166º Adriana Varejão, 280º Os Gêmeos, 305º Cildo Meireles.

mulheres artistas contemporâneas no Brasil estão em lugar de destaque no mercado, assim como em museus de relevância internacional², contudo permanecem em quantidade muito inferior à de homens nesses espaços de legitimação.

O primeiro passo deste olhar sobre o acervo deu-se por um viés de mapeamento quantitativo. Tendo em vista alguns registros acerca da presença de mulheres no conjunto do MAC-USP³, intentei verificar esses dados a fim de pensar a estratégia citada por Nochlin (1971), “*Counting as a political strategy*”, e, assim, obter porcentagens e nomes para iniciar uma organização dos pensamentos e questões. Minha surpresa foi quando, com a fundamental ajuda dos documentalistas do MAC, descobri que não existe um filtro de busca intitulado “gênero” no sistema de catalogação e organização do acervo. É possível encontrar informações no banco de dados a partir do nome do artista, do nome da obra, da data, do país, mas não a partir do gênero. Essa constatação levantou importantes questões. Primeiro, referente à falta de pesquisas com o enfoque de gênero, uma vez que a não criação de uma ferramenta de busca que selecione o gênero do(a) pesquisado(a) indica que esta não tenha se feito necessária até então⁴. A ausência desse filtro denuncia também que um olhar

-
2. Por exemplo, de acordo com Fuchs (2012), a presença de obras de Maria Martins, Mira Schendel e Lygia Pape no acervo do MoMA.
 3. Fetter e Simioni (2016) indicam em levantamento e tabulação a quantidade de 184 mulheres artistas de um total de cerca de 655 artistas presentes no acervo, o que daria uma quantidade relativa de 28,09% de mulheres. Roberta Barros na obra *Elogio ao toque — ou como falar de arte feminista à brasileira*, de 2016, em nota de rodapé destaca que o catálogo geral de obras do MAC (1963-1991) aponta 815 homens e 220 mulheres, chegando a um número relativo de 21,25% de mulheres. A desatualização constante dos dados quantitativos nos remete aos limites da mesma, como veremos mais à frente.
 4. É importante ressaltar que o catálogo geral de obras do MAC data de 1991, e que a partir dele é possível realizar uma somatória, mesmo que desatualizada, da quantidade de mulheres artistas presentes no acervo, como parece ter sido feito por Roberta Barros. As pesquisas aqui mencionadas que citam a quantidade de mulheres no acervo do MAC cumprem um papel importantíssimo de tensionamento geral do lugar das mulheres nas instituições de arte brasileiras, mas é evidente que ainda não há um olhar focado ao acervo do MAC-USP desde uma perspectiva de gênero.

sobre o todo do acervo, e mesmo sobre a instituição, a partir da perspectiva de gênero ainda não tinha sido feita.

Sabe-se que pesquisas sobre artistas específicas presentes na instituição, como Regina Vater e Letícia Parente, por exemplo, já foram realizadas a partir da perspectiva dos estudos feministas, mas para tal o filtro de busca em questão não se fez necessário. Em segundo lugar, a inexistência dessa ferramenta de busca específica nos remete à não neutralidade dos acervos e instituições, e sobre a necessidade de se pesquisar esse tipo de acervo para, então, perturbar os sistemas aparentemente fixos de catalogação a partir de novos olhares que produzam teoria desde aquelas fontes.

Um exemplo de peso referente a esse novo olhar sobre a tríade da narrativa e memória museológicas, biblioteca-arquivo-acervo, bem como sobre o banco de dados em si, é o trabalho realizado com as publicações de artista no MAC-USP. É fato que “essa separação de lugares físicos e epistemológicos define as práticas nas instituições artísticas e as obras conceituais de caráter documental (as publicações de artistas de forma especial) criam distúrbios nessa lógica sectária” (FREIRE, 2006, p. 62). A identificação das fronteiras rígidas entre biblioteca e acervo, fruto de uma normatividade modernista que engessou as formas de organizar e catalogar, baseada na ideia de autonomia da obra de arte, suscitou questionamentos e ações que deslocaram o olhar e o pensamento para novas possibilidades de operar esses espaços de construção de discurso. A criação da categoria “publicação de artista” no banco de buscas da biblioteca significa o emprego de uma nova perspectiva sobre o museu, que não só criou outro lugar de amparo e guarda das publicações de artista, mas que também pensou e questionou a respeito do que faz, afinal, de um objeto uma obra de arte. Refletir acerca de novos critérios, mais flexíveis, que não se cristalizem de maneira a limitar a prática de pesquisa e crítica no museu levou à consideração de que a intenção do artista é uma resposta possível e plausível para esses questionamentos, seguida do valor de exibição: “No limite, o

valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna ‘obras de arte’. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade” (FREIRE, 1999, p. 35).

Pesquisar um acervo é lidar cotidianamente com fato de que “o museu configura-se a cada dia como uma zona de contato privilegiada que articula banco de dados e narrativas” (FREIRE, 2006, p. 64), ou seja, a revolução de criar o item “publicação de artista” na busca pública da biblioteca ou criar o filtro “gênero” na organização interna do acervo remetem a práticas indagadoras do contemporâneo, que insistem em perturbar a norma e deslocar o pensamento a fim de pensar o acervo e produzir teoria a partir dele. É importante ressaltar que nosso entendimento acerca da imagem enquanto documento remete à “arte como *agency*, em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder, etc.” (MENESES, 2003, p. 15).

Levando em consideração que “o banco de dados vem sendo considerado o princípio político, epistemológico e sensível de nossa época” (Idem, p. 65), suplantando inclusive, para alguns estudiosos o modo de ver, organizar e imaginar o mundo sugeridos pelo romance e pelo cinema, cabe ressaltar a importância de novas abordagens que venham a reconfigurar esse banco de dados tido, muitas vezes, como natural e fixo. Um exemplo de abordagem é, sem dúvidas, a de gênero aqui proposta.

Isto posto, alguns meses levaram para que esse filtro fosse criado, inserido no sistema e, então, utilizado para fins de mapeamento quantitativo das mulheres artistas presentes no acervo. No resultado da aplicação desse mecanismo de busca podemos notar a discrepância já verificada pelas fontes anteriores, somada à situação também quantitativamente desfavorável às mulheres na coleção de Arte Conceitual, ainda em processo de catalogação. Em se tratando do Acervo do MAC as mulheres somam 20,37%, enquanto os homens constituem 77,5%, ou seja, mais que o triplo (3,8) de homens artistas, sendo que os indefinidos ou não identificados somam 2,13%. Na Coleção

Conceitual, as autorias individuais de mulheres são 18,2% do total, enquanto a dos homens chega a 78,5%, ou seja, a diferença entre um e outro é de 4,3 vezes, enquanto indefinidos ou não identificados somam 3,3%. Ainda na Coleção Conceitual, as autorias coletivas de mulheres constituem 9,4%, e a de homens 74,3%, firmando-se aqui a maior discrepância, de quase oito vezes mais autorias coletivas masculinas. Neste item os indefinidos ou não identificados totalizam 16,3%.

Após o levantamento dos dados, algumas questões emergem desse mapeamento quantitativo: o que, na história da formação dessa instituição, nos ajuda a explicar esse abismo entre a quantidade de artistas homens e mulheres? Sabendo que as mulheres artistas no Brasil receberam certo destaque no modernismo e na arte contemporânea, como explicar esse fenômeno em face à reduzida quantidade de mulheres no acervo? Qual a relação entre presença em acervos de museus públicos e universitários e visibilidade e prestígio? O mero fato de estar retida em um acervo de renome internacional é suficiente para garantir legitimidade e inteligibilidade às artistas? Sabendo que a gestão Zanini (1963-1978) — grande entusiasta da arte conceitual e do museu como espaço de fórum, experimentação e produção artística — era extremamente aberta à participação de todos os artistas, independente do gênero⁵, de maneira ativa no Museu, o que explica essa diferença abissal entre a quantidade de homens e mulheres na Coleção Conceitual? Com certeza os caminhos para essas interrogações encontram pistas explicativas na história do MAC mas, também, na história do Brasil e da América Latina na segunda metade do século xx.

5. Em *Walter Zanini, escrituras críticas* (FREIRE, org., 2013), podemos observar espaço e participação ativa das artistas no Museu de Arte Contemporânea, em especial de Anna Bella Geiger, Regina Silveira e Leticia Parente no que diz respeito à utilização da aparelhagem de vídeo adquirida por Zanini. Com intuito de transformar o museu em espaço de produção artística, o ex-diretor garantiu acesso fácil a essas tecnologias raras na década de 1960, e fato é que artistas de todos os gêneros tinham liberdade de acesso e utilização desses materiais.

É importante lembrar que uma pesquisa de acervo com enfoque de gênero vai muito além da contagem e tabulação, pois é fato que a mera verificação da quantidade inferior de mulheres em um acervo não basta para afirmar sobre qual é o lugar dessas artistas na instituição, e mesmo no universo da arte. Essa estratégia foi utilizada como ponto de partida para uma aproximação e reconhecimento de uma das fontes de pesquisa e do principal objeto de investigação: o acervo do MAC-USP.

Fundado em 1963 a partir da doação da coleção de Francisco Matarazzo e Yolanda Penteado para a Universidade de São Paulo, o MAC-USP nasce contemporâneo — como batizado por Sérgio Buarque de Holanda — e universitário. Uma das marcas da gestão de Walter Zanini, o primeiro diretor (de 1963 a 1978), girou em torno do apoio às poéticas contemporâneas, pois já no seu primeiro ano de vida o Museu criou uma mostra para jovens artistas com idade de até 33 anos⁶. O MAC-USP redimensionou a concepção de Museu como depositário e conservador de obras consagradas e deu-lhe nova função.

E como era possível tamanha experimentação e ousadia, tanto nas práticas quanto nos conteúdos das obras, em plena ditadura militar? Jaremtchuk explica que

Não houve intervenção ou interdição na Instituição, a despeito dos casos em outros museus e salões de arte. As tensões eram contínuas, pois, diferentemente do teatro e da televisão, que enviava suas produções para uma

6. As primeiras reservaram-se ao desenho e à gravura, chamadas, respectivamente, Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN). Mais para a frente, as JACS (Jovem Arte Contemporânea) inovaram a forma de organizar, expor e se relacionar com o museu. A ideia de museu como laboratório e fórum era o centro da prática do MAC-USP nas décadas de 1960 e 1970 (JAREMTCHUK, 2007, p.59). Outro exemplo de experimentação importante: “Foram fisicamente delimitadas áreas expositivas no Museu, denominadas Espaço A e Espaço B, que abrigaram, a partir de 1977, uma série de exposições individuais e coletivas que tinham como objetivo principal colocar em confronto as diferentes orientações artísticas do período” (FREIRE, 2013, p. 91).

aprovação da censura, as mostras geralmente abriam e a censura ocorria posteriormente. (...) Os censores se apresentavam, em muitos casos, disfarçados entre o público frequentador. Como eram frequentes performances e trabalhos espontâneos, sobretudo nas JACS, em cada vernissage havia preocupação dos organizadores. (JAREMTCHUK, 2007, pp. 61-62)

Outro elemento importantíssimo da gestão Zanini é o protagonismo de artistas — Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Sonia Andrade, Regina Silveira — e pesquisadoras mulheres — Daisy Peccinini, Aracy Amaral, Gabriela Wilder, Annateresa Fabris:

De todos os princípios operantes nesse programa para o MAC-USP que foram implementados por Zanini, a presença dos artistas é fundamental para compreender a plataforma comum de onde emerge essa práxis e como se irradia, desenhando um novo tipo de museu, mais afeito ao fórum do que ao templo, conforme a dicotomia bem presente naquele momento. A expressão “MAC do Zanini”, constantemente utilizada por artistas e colaboradores que frequentavam o Museu naquelas décadas, pareceu-me, desde o início, reveladora dessa museologia revolucionária e compartilhada com os artistas. (FREIRE, 2013, p. 30)

Tendo em vista que o acervo geral do MAC contém obras pertencentes a um recorte temporal mais amplo, meu foco na arte contemporânea reforçou meu interesse em olhar para o conjunto de Arte Conceitual, mais dedicado às décadas de 1960 e 1970. Além disso, a história desse acervo passa por questões instigantes e mais profundas no que diz respeito às dinâmicas de esquecimento dadas pelas relações de poder, sob uma perspectiva tradicional e hierarquizante da História da Arte: “O sistema de classificação não oferece lugar, ou em alguns casos institucionaliza o não-lugar: esse espaço ambíguo, transitório; uma zona de passagem” (FREIRE, 1999, p. 39).

A partir da máxima da transitoriedade dos meios, invocação do processo e participação ativa do público, a arte conceitual quebra o culto renascentista do objeto autônomo. Além disso, “a obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico ao espectador” (Idem, p. 29). Entretanto, todo esse potencial da coleção Conceitual em questão permaneceu silenciado por cerca de 20 anos, muito “pela não compatibilidade com as categorias tradicionais, estes trabalhos não foram assimilados à coleção do museu, ou seja, nunca mais foram exibidos ou devidamente pesquisados” (Idem, p. 58). Ou seja, os trabalhos em xerox, *off-set*, cartão postal, fotografia e performance, entre outros, que caracterizam e dão o tom da Coleção — fortemente embasada em duas grandes exposições organizadas por Walter Zanini: *Prospectiva 74* e *Poéticas visuais* (1977) — foram deixados de lado por um período significativo de tempo, seja por seus suportes contradizerem as normas museais, ou pelas escolhas institucionais realizadas até então. Todavia, a situação de aparente estabilidade do discurso hegemônico vem sendo questionada e tensionada desde a década de 1960, com viés forte de recusa à exclusão das minorias políticas e não ocidentais da narrativa oficial (Idem, p. 58).

Atualmente o não lugar dessa coleção tem se consolidado, cada vez mais, como um *topos* de pesquisas frutíferas e produção de conhecimento sobre as poéticas radicais realizadas por artistas brasileiros, latino-americanos e do restante do mundo. Esta coleção está transpassada pelo seu momento histórico, de questionamentos dos cânones artísticos a partir de experimentações inovadoras no campo formal, mas principalmente por seu conteúdo provocativo que, muitas vezes, enfrentava os regimes ditatoriais em voga no Brasil e em outros países vizinhos.

É importante destacar que a arte conceitual latino-americana guarda diferenças em relação àquela realizada nos Estados Unidos e Europa. Por isso compreendemos conceitualismos no plural, que, salvaguardada suas especificidades, podem, por fim, serem aproximados a partir de algumas bases-chave,

tais como preponderância da ideia, transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados, atitude crítica frente às instituições artísticas (principalmente museus) e particularidades nas formas de circulação e recepção (Idem, p. 15).

A pesquisadora Daria Jaremtchuk nos oferece reflexão acerca das diferentes abordagens teóricas em torno da arte conceitual. Em primeiro lugar temos Mary Carmen Ramirez nos explicando que este movimento na América Latina não é mera reprodução das experiências conceituais do hemisfério norte. Enfocará a carga ética e política presente nos trabalhos deste continente, que obviamente não podem ser lidos como homogêneos, mas que guardam esta semelhança, configurando portanto um conceitualismo ideológico (JAREMTCHUK, 2007, p. 24). Em um segundo momento, temos Luis Camnitzer, teórico e artista, que vai ressaltar o caráter utópico desta corrente latino-americana, mais conectada com a sociedade do que com o sistema artístico em si (Idem, p. 29). Em seguida temos Peter Osborne, pesquisador que verifica quatro vetores da arte conceitual que respondem a cada um dos princípios da arte ocidental: a negação da objetividade material; a negação do meio; a negação do significado intrínseco da forma visual; e a negação dos modos estabelecidos de autonomia do trabalho de arte (Idem, p. 34). Jaremtchuk conclui que a arte conceitual no Brasil não foi um movimento coeso e unificado.

Instigada pela história dessa coleção, passei a investigar as artistas mulheres que compõem o acervo de Arte Conceitual do MAC-USP, coleção esta que tem um volume de obras e número de artistas imenso. Trata-se aqui de mais de 500 artistas, e cerca de 2000 itens entre documentos e obras.

Novamente diante do acervo, vivendo o cotidiano da pesquisa sobre uma coleção permeada de complexas particularidades e potencialidades de investigação, encarei a materialidade inquestionável das fontes e, a partir delas, busquei artistas com poéticas que me chamassem atenção tendo em vista o histórico até então de apreço pelas poéticas feministas. Foi quando deparei-me com as obras da artista greco-brasileira Gretta Sarfaty (1947). De imediato,

suas obras, fotografias distorcidas de seu próprio rosto e corpo, trouxeram inquietações a respeito da imagem feminina ou, ainda, sobre a construção de um discurso sobre o feminino em embate direto com estereótipos de beleza e feminilidade. Dado o encontro com essas obras ainda muito pouco estudadas⁷, definia-se então meu recorte de pesquisa no espaço e tempo, focados agora em um objeto atravessado de questões advindas do contexto em que está inserido.

Com isso, nosso percurso se dá na abordagem do acervo geral do MAC a partir da contagem das mulheres artistas, passando pela verificação da pouca quantidade de mulheres no acervo e principalmente na Coleção Conceitual. Em seguida temos a imersão nessa Coleção marcada pela insígnia do esquecimento até finais do anos 1990, e então a delimitação de um recorte temporal e de uma artista envolvida com as exposições conceituais realizadas no MAC na década de 1970.

Esta investigação enfocará as fotografias e performances da artista. Contudo, é importante salientar que Gretta nunca deixou de ser pintora. Sempre buscou mesclar esse suporte mais tradicional com atitudes de vanguarda, transformando suas fotos em pinturas, ou encenando quadros famosos em performances. A forma com que transita entre os suportes é bastante curiosa, uma vez que torna-se difícil apelar para a estrutura de “fases” tão utilizada para descrever a carreira e as escolhas das(os) artistas, pois Gretta vai e volta, da pintura à performance, da fotografia à pintura e de volta à performance, sem fases definidas no tocante ao apego a qualquer estilo ou formato de expressão. Em alguns momentos chega a usar fotografias de suas performances como base para telas, propondo assim o embasamento das fronteiras entre os suportes de maneira intensa.

A presente pesquisa toma como base três eixos de questionamento da História da Arte tradicional: o primeiro diz respeito ao enfoque metodológico

7. A tese de doutorado de Talita Trizoli (2018), que será tratada a seguir, é o único estudo acadêmico sobre as obras de Gretta Sarfaty. Não há ainda nenhum estudo sistemático, como esta dissertação se propõe, dedicado a sua produção ou parte dela.

de gênero, que visa desconstruir o sujeito moderno masculino universalizador da experiência artística e, também, tratar de uma artista mulher que, apesar de estar na coleção de um museu relevante, não faz parte de outros circuitos de legitimação e sucesso; o segundo refere-se à escolha por assentar a pesquisa em acervo latino-americano de Arte Conceitual, coleção que ainda trilha reconhecimento; e o terceiro eixo de ruptura dá-se pelos suportes escolhidos pela artista em questão, a fotografia e a performance, considerados inferiores dentro da lógica modernista de apologia da obra de arte, embasada em pintura e escultura. Além desses três eixos, dar inteligibilidade a uma artista ainda na ativa, que produziu crítica cultural a partir de suas obras e que engajou-se em poéticas inovadoras à época é, sem dúvidas, dar inteligibilidade e tirar do silenciamento parte do acervo Conceitual do MAC-USP.

Como bem explicou Amelia Jones:

Entendo performances de *body art* como encenações das subjetividades dispersas, multiplicadas e específicas do fim da era capitalista, pós-colonial e pós-moderna: subjetividades cuja existência é reconhecida sempre já em relação ao mundo de outros objetos e sujeitos. (...) Insisto que é precisamente a relação desses corpos/sujeitos com a documentação (ou, mais especificamente, com a representação) que aponta mais profundamente para o deslocamento da fantasia do sujeito modernista fixado, normativo e centrado, e, portanto, oferece um desafio mais dramático ao machismo, racismo, colonialismo, classicismo e heterossexualismo embutido nessa fantasia. (JONES, 2013, p. 4)

Os objetivos desta pesquisa configuram-se, então, nos seguintes: análise dos trabalhos de Gretta Sarfaty no acervo do MAC (fotografias/fotomontagens): Série *Auto-Photos* (1976), *Transformações V* (1976), *Diário de uma mulher* (1977). Análise, também, de duas performances realizadas pela artista: “Modificação e apropriação de uma identidade autônoma”, em parceria com

Becheroni na Pinacoteca de São Paulo em 1980, e “*Evocative Recollections*” no Centre Georges Pompidou em 1978⁸. Portanto, o recorte temporal privilegiado pela investigação é de 1975 a 1980.

A partir dos estudos das obras, levantarei uma rede de questões que, auxiliada por bibliografia especializada, me ajudarão a construir debates gerados pela análise dessas obras. Vale ressaltar que o ponto de partida são as fontes, ou seja, as obras, para buscar teorias e discutir o cabimento ou não de conceitos, pois acredita-se aqui que o caminho contrário decorreria em limitação metodológica, longe da crítica teórica a qual pretende-se com o trabalho.

Além das obras, articular um panorama sobre a artista e sua vida será necessário. Para tanto, destaco aqui os apontamentos levantados por Mayayo (2008) acerca do perigo de “biografizar” em demasia o estudos das obras e do percurso artístico de mulheres artistas. Com esse cuidado metodológico em vista, evitar-se-á qualquer tipo de redução da obra pela vida, mas levando em consideração o contexto social e cultural em questão quando relevante. Em se tratando de uma artista que reitera em seu discurso que sua obra parte da sua própria vivência, faz-se mister olhar para essa vida e para as construções de discurso em volta dessas experiências, mas, novamente, sem que isto se torne o foco ou a explicação para todo e qualquer recurso poético e estratégia artística adotados por Gretta.

O estudo das obras de Gretta serão inevitavelmente conectados por questões referentes à instituição, à coleção em que as obras estão inseridas, à situação política do país e também por questões da vida da artista, pois

8. A participação da artista na XIII Bienal Internacional de São Paulo (1975) e na Bienal Nacional (1976) com telas em grafite não serão abordadas, mas a sua participação na *Poéticas visuais* no MAC-USP (1977) e uma Exposição Individual no MAC-USP (1980) serão ressaltadas adiante. É importante destacar que Gretta esteve ativa, produzindo, durante toda a década de 1970 até os dias atuais, portanto opta-se aqui por recorte específico pautado pelo acervo do MAC-USP e pelo seu período de permanência no Brasil.

Assim, ao tomar o museu como lugar privilegiado na formulação e reite-
ração de valores dinâmicos, não parece ser suficiente, ou mesmo possível,
a análise da obra de arte e da trajetória do artista sem uma consideração
cuidadosa de sua posição, inserção ou exclusão dentro de um dado sistema
de valores e representações. (FREIRE, p. 55)

Partindo de uma perspectiva histórica que leva em conta a absorção e/ou
não absorção das mulheres pela História da Arte, bem como pelos meios ins-
titucionais de produção, difusão e crítica, embasarei meu enfoque de gênero
a partir das historiadoras Michelle Perrot (1993, 2005) e Joan Scott (1990).
A primeira constatou esse silenciamento a respeito das mulheres na Histó-
ria, e não só analisou a participação das mulheres ao longo de toda história
do Ocidente, valorizando diferentes formas do fazer político que não o
masculino institucionalizado pelo espaço público sempre negado às mulheres,
como também deu visibilidade à chamada “história vista de baixo para cima”,
dando voz e buscando registrar os “invisíveis” da história. A segunda histo-
riadora foi pioneira na defesa da categoria de gênero enquanto instrumento
importante de análise da sociedade e da cultura pela academia. A autora de-
fende o uso desses “óculos” interpretativos, e a isso adiciona-se a necessidade
de pensarmos a História da Arte sob outras perspectivas, tal como a da relação
centro-periferia do capitalismo.

De acordo com Dumont e Soffio (2007), uma pesquisa em arte sob
o enfoque de gênero demanda alguns questionamentos que, como já res-
saltado, vão além da verificação numérica: 1) O gênero do autor é signi-
ficativo para a compreensão da obra? Saber qual o seu sexo ou qual a sua
orientação sexual traz informações relevantes? 2) Como as diferenças de
gênero e relação entre os sexos estão apresentados, ou simbolizados nas
imagens? 3) A imagem está de acordo, ou não, com as normas de gênero
do contexto social ou político em que foram produzidas? 4) De que ma-
neira a materialidade da própria obra apresenta as relações de gênero do

contexto em que foi produzida? 5) A recepção da obra é diversa conforme o gênero ou sexo do autor? Essas questões-guia acompanharão o processo de investigação sobre as obras de Gretta Sarfaty de maneira constante e sistemática.

Para além dos cuidados e habilidades metodológicos requeridos em visitas ao acervo, bibliotecas e arquivos, também será realizada entrevista com a artista, o que demandará utilização de metodologia advinda da História Oral, tanto para execução da entrevista em si, quanto para análise posterior do discurso construído pela artista. É importante ressaltar que, como apontou Maria Isaura Pereira de Queiroz (1988), o relato oral se apresentava como técnica útil para registrar o que ainda não se cristalizara em documentação escrita, o não conservado, o que desapareceria se não fosse anotado, servia, pois, para captar o não explícito, quem sabe mesmo o indizível. Entre as opções de questionário fechado e entrevista estilo conversa livre, optou-se por um misto de perguntas disparadoras permeadas por muita liberdade para conversa mais solta. Thompson destaca que:

O argumento em favor de uma entrevista completamente livre em seu fluir fica mais forte quando seu principal objetivo não é a busca de informações ou evidência que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro “subjetivo” de como um homem, ou uma mulher, olha para trás e enxerga a própria vida, em sua totalidade, ou em uma de suas partes. Exatamente o modo como fala sobre ela, como a ordena, a que dá destaque, o que deixa de lado, as palavras que escolhe, é que são importantes para a compreensão de qualquer entrevista. (1992, p. 258)

No capítulo “A artista em contexto ou o contexto da artista”, visa-se compreender a realidade político-sócio-cultural do Brasil, mais especificamente da cidade de São Paulo, no período estudado. Falar-se-á do momento de abertura da ditadura militar, do início da articulação de um movimento femi-

nista e sobre a participação das mulheres na resistência ao *status quo*. Faz-se análise das mídias de massa da época, como revistas e programas de televisão, a fim de compreender quais os avanços e desafios presentes para aquelas que intentavam tratar de qualquer pauta feminista, como é o caso de Gretta. Discute-se, também, as diferenças entre as artistas da época nos contextos brasileiro, estadunidense e inglês, bem como as diferenças nas conformações de críticas e historiografias da arte sobre o tema. A fim de amarrar este capítulo de contextos, busco compreender como o MAC-USP vem tratando o tema mulheres nas artes nas últimas décadas, ressaltando exemplos de iniciativas de discussões curatoriais de caráter, inclusive, feminista, em uma tentativa de olhar esta instituição da qual parto como um estudo de caso em relação ao contexto brasileiro. Em seguida, parte-se para análise das fotografias de Gretta no acervo do MAC-USP e de duas performances, com auxílio de ferramentas teóricas que servem à discussão exposta. No capítulo “Aproximações”, propõe-se um ousado movimento de traçar paralelos entre as obras discutidas de Gretta e artistas como Cindy Sherman e Hannah Wilke.

2. A artista em contexto ou o contexto da artista

“Unless all the voices of our culture are in the History of Art, it is not really a History of Art. It’s a History of power.”

Guerrilla Girls

2.1 Gretta Sarfaty

Figura 1 — Autorretratos de Gretta Sarfaty sem maiores informações. Acervo CeDoc Pinacoteca.

Gretta Sarfaty, que de início assinava como Gretta Grzywacz, passando a assinar apenas como Gretta, e que hoje assina com o sobrenome de família Sarfaty, nasceu em Atenas na Grécia em 1947, mas veio para o Brasil aos sete anos de idade em 1955, devido à crise econômica que assolava seu país. Seu pai abriu uma loja de malas em São Paulo, prosperando rápido⁹. Como conta Trizoli¹⁰, por conta de uma série de conflitos entre Gretta e sua mãe devido a diferenças geracionais sobre os papéis femininos a serem performatizados no núcleo familiar, Gretta casa-se aos 17 anos para afastar-se de sua tradicional família, vendo no casamento uma possibilidade de liberdade. Depois de alguns anos e três filhos, o casal se afasta:

É durante o período de afastamento amigável de seu primeiro marido que Gretta passa a conviver com o ambiente artístico paulistano, bastante restrito até então, e a estabelecer relações amorosas e de amizade, baseadas tanto no afeto quanto no apoio profissional. Seu trânsito pelos meios poéticos de uma arte moderna nacional tardia, a partir de contatos com Mario Gruber e Elvio Becheroni, e principalmente com críticos do período, como Roberto Pontual e Jacob Klintowitz, deram aporte para as experimentações de vanguarda na fotografia, proporcionaram percepções específicas sobre a natureza da arte no âmbito das práticas de liberação dos anseios e afetividades. (TRIZOLI, 2018, p. 87)

9. Informações obtidas a partir da revista *The Rebel* (2006), publicação autônoma com várias edições apoiadas pela *Sartorial Art*, galeria que a artista manteve por alguns anos em Londres. Algumas edições da *The Rebel* podem ser consultadas no CeDoc Pinacoteca.

10. Agradeço, mais uma vez, à pesquisadora Talita Trizoli por ter me fornecido seu texto de tese de doutoramento antes mesmo de revisar para a entrega final pós-defesa, dado o apertado da hora. Sua tese de doutoramento, *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, é o primeiro registro acadêmico de peso sobre Gretta, e onde discorre sobre mais cerca de 30 artistas brasileiras em levantamento e análises de muita valia.

É interessante notar que, recorrentemente, ela afirma abertamente considerar-se brasileira¹¹. Em entrevista concedida a mim em 6 de fevereiro de 2017, Gretta ressaltou sentir-se brasileira inclusive na sua prática artística, pois tende a teorizar menos e agir mais, ou seja, tende a partir da sua própria experiência de vida ao invés de partir de algum enunciado filosófico, característica que julga como sendo brasileira e não europeia. Um exemplo de rechaço à teorização de sua prática está no fato de que quando a indaguei sobre a conexão de seu trabalho com a teoria de Judith Butler, tive como resposta:

(...) eu sou muito intuitiva no meu trabalho, eu não gosto de criar em cima de teorias e de coisas. Eu deixo fluir, porque senão ele [o trabalho] perde o sentido, perde a espontaneidade principalmente. Para mim isso é o mais importante de tudo, nesse caso, então eu mantenho puro. Aí as pessoas podem associar e tudo, mas não eu. Pode acontecer de ser associado por alguma coisa que tem sincronicidade, porque eu estou pensando, alguém tá pensando ao mesmo tempo. Então tem a ver. Eu acho.

É possível traçar a seguinte linha do tempo da vida artista, a fim de compreender seus trânsitos e conexões internacionais: produz e expõe no Brasil ao longo da década de 1970; a partir de 1978 divide-se entre São Paulo e Milão devido ao seu relacionamento com o artista italiano Becheroni; em 1983 muda-se para Nova York, onde permanece por onze anos, passando a basear-se então em Londres com seu segundo marido onde, em 2002, abre sua própria galeria de arte, a Sartorial Art, que dura até 2010. Atualmente está fixada de

11. Em entrevista publicada no *Gretta's Progress* — publicação da *Sartorial Art Gallery*, 2008, resalta ter vivido perto da Acrópole em Atenas, e de ter tido uma primeira infância muito livre e feliz perto de sua mãe e avó. Destaca, ainda, o trauma que foi ter se mudado para o Brasil, não saber uma palavra de português na escola, ver sua mãe chateada com a situação. Apesar do início dificultoso por aqui, Gretta parece ter constituído uma identidade brasileira. Este material consultado é parte do CeDoc Pinacoteca.

volta em São Paulo. Em todos esses locais de residência sempre esteve produzindo, e assim está até hoje, principalmente no que abrange a pintura e a fotografia.

Na mesma entrevista citada acima (*Gretta's Progress*, 2006), a artista faz referência direta à sua produção fotográfica, que integra o acervo Conceitual do MAC-USP:

Eu comecei a me interessar em distorcer a minha cara e fazê-la parecer horrível e feia porque eu queria que as pessoas vissem como eu era por dentro e o que eu poderia fazer como artista. Me incomodava ser dispensada por ser apenas um rosto bonito. Apesar do Brasil ter uma boa história de fortes, independentes e importantes artistas mulheres, meu interesse na *Body Art* veio da vontade de ser levada a sério pelas minhas ideias artísticas, e não ser julgada pela aparência. Eu estava reagindo ao sexismo. Mas, uma vez que eu tirei tudo aquilo de mim fazendo esse trabalho de distorção do meu rosto, eu pude continuar e fazer o que eu queria. (TRADUÇÃO MINHA)

Em poucas frases Gretta lança luz sobre o desafio de ser mulher no meio artístico da década de 1970 no Brasil, a dificuldade em se firmar como sujeito com algo a dizer para além da sua própria aparência. E, mais que isso, como alguém que dialoga com a já mencionada tradição de mulheres artistas bem sucedidas mas que, de alguma maneira, permanece lutando contra as limitações do ser mulher impostas pela cultura sexista. Na entrevista concedida a mim (fev-2017) chega a afirmar: “É, agora eu sinto que me viam só como uma menina bonita, ninguém queria ir mais a fundo...”.

Ainda sobre a dificuldade de ser mulher artista, ontem e hoje, e a especificidade do Brasil no tocante à valorização das mulheres na arte e no mercado de arte:

ND — Levando em consideração o meu *approach* de gênero que eu comentei com você, você acha que existe preconceito com as mulheres na arte?

gs — Ah sim! Por mais que se fale que não, sim. Você vê que os preços mais avaliados... aqui no Brasil não sei se é tanto, porque países novos como os sul-americanos são menos preconceituosos...

Você sente que tem menos preconceito do que na Europa por exemplo?

Acho que sim... acho que sim...

Aham...

Por exemplo, você vê artistas mulheres lá fora nos Estados Unidos, muito raramente, por exemplo... Na mesma época os artistas homens são mais reconhecidos. Tem vários casos assim né?

Sim...

Em vários novos, e em vários casais de artistas, sabe.

Em outra entrevista, desta vez concedida à equipe da Pinacoteca a propósito da exposição *Arte como registro, registro como arte* de 2011, diz que queria o distorcido nas fotos porque “se sentia uma droga”, queria expandir sua cara “feia mesmo”. Salienta: “Eu era muito bonitinha então todo mundo vinha e me olhava de um jeito, então eu queria parecer feia”.

Em seguida, olhando para o seu passado, Gretta tenta destrinchar os obstáculos vividos para divulgar suas obras no Brasil: “Aqui ninguém me dava muita bola porque eu vinha de família importante, burguesa, religiosa. (...) A minha família era contra artistas, por isso casei cedo, com meu marido era liberdade total. (...) Comecei a me dedicar à fotografia e fui para a Europa”. É recorrente a menção ao seu primeiro casamento como um ato de liberdade. Ela conta insistentemente que sua família era muito opressora, em especial a sua mãe, e que se casou cedo aos 17 anos para ter mais liberdade, para “ser eu mesma” e, assim, iniciou sua carreira artística já casada e com três filhos, no início da década de 1970, frequentando os

ateliês livres da FAAP, pois nunca obteve educação formal em artes, considerava-se autodidata.

Menciona também que tinha “apoio” de jornalistas e de alguns críticos como Frederico Morais e Roberto Pontual. Mas enfatiza:

No Brasil ninguém me dava bola, porque achavam que eu era de família rica e tal... A batalha era muito grande contra essa coisa burguesa minha, que eles me viam como uma mulher de família rica tradicional, não queriam me ver como artista. (...) A minha família não me patrocinava... eles viam família rica já achavam que tinha dinheiro atrás de mim. Para minha família mulher não pode ser artista... eles promovem arte mas eu não podia. Eles são de mentalidade muito antiquada, de que mulher tem que ficar em casa cozinhando, essas coisas e tal.

Apesar do mencionado apoio da mídia — que verifica-se em pesquisa no banco de dados dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, onde seu nome aparece recorrentemente em edições de 1974 a 1983 —, denuncia que mesmo seus companheiros mais próximos desacreditavam de seu potencial: “Eu tinha algum apoio, mas o meio artístico era difícil. Mesmo os meus amigos, o Granato e o Barrio, achavam que eu devia vender meus quadros para a minha família”.

Ainda em entrevista à Pinacoteca, ressalta detalhes de bastidores presentes na vida de uma artista mulher, ao relatar o tipo de propostas que recebeu:

Ele¹² falou que podia me fazer como Lygia Clark se eu dormisse com ele, mas eu não dormi (risos). Eu era muito bonita naquela época, então aquela minha revolta de me distorcer e fazer tudo aquilo era uma procura de identidade e de dizer quem eu era, me assumir como mulher, sem o estereótipo,

12. Nome omitido propositalmente.

eu queria me encontrar (...) Era sempre uma luta, então eu não fiquei muito famosa porque eu não dormi (risos) com as pessoas certas.

Esses trechos biográficos nos auxiliam na problematização da obra e do percurso da artista, reforçando a necessidade e pertinência de um olhar a partir da perspectiva de gênero, que estremeça os lugares-comuns das interpretações e narrativas sobre a arte dessa época.

2.2 Feminismo à brasileira

Para melhor investigar a artista, suas obras e intenções poéticas, faz-se necessário compreender a complexa década de 1970, período em que a carreira de Gretta Sarfaty tem início em São Paulo. O contexto brasileiro, principalmente o paulista, com suas conexões com acontecimentos internacionais de relevância e atrelados à produção midiática de massa do período, serão analisados. Parte-se da necessidade de entendimento das relações entre artista e sua época, pois a atmosfera cultural, social e política desta década na qual Gretta se insere influencia e impacta sua obra, ao mesmo tempo sendo conformada por ela em alguma medida.

Faremos um percurso de análise que envolve a investigação sobre os padrões de beleza do período, e o que significava questioná-los, foco principal das fotografias de Gretta que serão analisadas adiante. A consideração de uma história da beleza se põe necessária, bem como reflexões acerca das conexões entre a vaidade e o feminino ao longo do tempo. Além disso, o cenário de consumo e informação através de revistas, televisão e fotonovelas serão objetos de estudo, bem como o cenário de militância feminina e feminista em contexto de ditadura militar.

O golpe civil-militar de 1964 impôs ao Brasil um duro período ditatorial, em que direitos básicos foram extintos, a censura se instaurou e a violência repressiva tomou conta dos principais centros urbanos. O período de nosso maior interesse, de 1975 a 1980, não será enfocado isoladamente e sim analisado à luz dos fatos anteriores, dos chamados “anos de chumbo”, e os posteriores, a chamada “distensão”, assim como em conexão com o contexto internacional de Guerra Fria e luta pelos direitos civis. O governo do ditador Ernesto Geisel (de 1974 a 1979) apresenta-se como aquele que, ao mesmo tempo que anuncia a abertura política, empreende ações violentas contra indi-

víduos e grupos. Desde o início os militares apresentam o projeto de abertura política como “lenta, gradual e segura”, destacando que aconteceria de acordo com as regras deles, da melhor maneira para eles próprios. Esse período de escancaradas contradições pode ser compreendido da seguinte maneira:

Na prática, a liberalização do regime, chamada a princípio de distensão, seguiu um caminho difícil, cheio de pequenos avanços e recuos. (...) Assim, a abertura foi lenta, gradual e insegura, pois a linha dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo. (FAUSTO, 2002, p. 270)

Ao mesmo tempo em que o desgastado regime dos militares parecia prosseguir com a restauração de direitos e liberdades, o país é tomado de assalto pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog em 1975, disfarçado de suicídio, que gerou muitos protestos populares: “No curso de 1975, Geisel combinou medidas liberalizantes com medidas repressivas. Suspendeu a censura aos jornais e autorizou uma forte repressão ao PCB, acusado de estar por trás da vitória do MDB [eleições legislativas de 1974]” (FAUSTO, 2002, p. 271). E também pelo Pacote de Abril de 1977, que dentre outras medidas fechava o Congresso e alterava as regras para as eleições do ano seguinte, estrangulando novamente a política brasileira, evitando avanços democráticos. Contudo, é também no mesmo período, o final da década de 1970, que novas formas de organização e resistência se formam, como é o caso dos sindicatos de trabalhadores no ABC paulista. Em 1978-79 temos uma significativa greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, liderados por Luís Inácio Lula da Silva, reivindicando correção dos salários de acordo com a inflação.

Nessa mesma década vemos, também, a eclosão de um movimento feminista organizado no Brasil. O encontro de diversos fatores tornou possível o surgimento do feminismo brasileiro na década de 1970; destacaremos os três principais (SARTI, 2004, p. 37), o que não significa que não houve pensamen-

to feminista anterior a esse momento, tendo em vista que desde o início do século xx temos mulheres envolvidas nos movimentos sufragistas nacionais, por exemplo.

O primeiro fator é o Ano Internacional da Mulher, instituído pela ONU em 1975¹³, que traz à tona discussões sobre a condição feminina a partir de uma grande instituição com perspectiva global. Um segundo fator é a modernização pela qual o Brasil vem passando desde os anos 1950, com a massificação do ensino público e a expansão do mercado de trabalho. O Brasil é afetado, em seu contexto específico de ditadura militar, pela revolução comportamental que se dá no hemisfério norte, com as primeiras lutas feministas nos Estados Unidos, ao lado do movimento negro encabeçado pelos *Black Panthers*, do movimento pacifista de contestação à Guerra do Vietnã e do surgimento da pílula anticoncepcional. Uma terceira circunstância nessa complexa conjuntura de surgimento de um movimento feminista organizado no Brasil refere-se ao próprio contexto militante, pois o cenário de lutas contra o governo autoritário a partir de 1964 propicia a emergência de críticas e questionamentos acerca do papel social da mulher na sociedade brasileira, de forte herança patriarcal. Este último ponto traz consigo, embutido, o forte caráter marxista desse feminismo da resistência à ditadura, dos partidos de esquerda, então postos na clandestinidade, das guerrilhas urbanas e da luta armada como um todo. É muito difícil, portanto, dissociar o feminismo brasileiro da década de 1970 de uma abordagem interseccional, principalmente no tocante às relações entre gênero e classe.

13. “Na conferência do Ano Internacional da Mulher, ocorrida no México, com a participação de duas mil mulheres do mundo inteiro, foi aprovada a moção em prol da anistia, encaminhada pela brasileira Terezinha Zerbini, uma das principais lideranças desse movimento. (...) Graças ao desempenho das mulheres, 1975 tornou-se de fato o marco histórico para o avanço das ideias feministas no Brasil. Sob uma ditadura militar, mas com o apoio da ONU, a mulher brasileira passou, então, a ser protagonista de sua própria história, em que a luta por seus direitos específicos se fundia com as questões gerais.” (TELES, 2017, pp. 93-95)

É importante salientar que as mulheres brasileiras desse período, e de qualquer outro, não estão sendo consideradas um grupo homogêneo e, conforme dito acima, as diferenças de classe e também de raça fazem-se determinantes em muitos momentos. A relevância histórica da participação política feminina se dá de maneira múltipla e complexa. Notam-se dinâmicas de poder e disputas constantes, desde a massiva atuação e suporte das mulheres de classes médias e altas na articulação do golpe militar, que teve seu auge na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, até a resistência de mulheres jovens militantes de esquerda em partidos comunistas ilegais ou guerrilhas.

Baseado em dados do Projeto Brasil Nunca Mais sobre a oposição à ditadura militar, Marcelo Ridenti traz à tona um instigante mapeamento da quantidade de mulheres envolvidas na resistência à ditadura e, em sequência, o perfil dessas militantes:

Verifica-se que elas [organizações de esquerda] eram compostas por ampla maioria masculina nos anos 60 e 70. (...) No total de 4124 processados das esquerdas, 3464 eram homens (84,0%). Já os grupos armados urbanos no seu conjunto tiveram percentagem um pouco mais significativa de mulheres na sua composição, 18,3%. Os grupos nacionalistas, em geral, contaram com poucas mulheres em suas fileiras. (RIDENTI, 1990, p. 114)

À primeira vista o número que reflete a participação feminina, de 18% em média, pode parecer inexpressivo. Contudo se considerarmos que, na época, as mulheres ocupavam “posições submissas na política e na sociedade brasileira, pelo menos até o final dos anos 1960” e que “a norma era a não participação das mulheres na política” (RIDENTI, 1990, p. 114), podemos observar significativo avanço no envolvimento em lutas políticas, mesmo que ainda não traduzidas explicitamente em pautas feministas, e sim em transformação da ordem ditatorial vigente. Além disso, há de se notar maior participação feminina em grupos armados do que na esquerda partidária tradicional — o pesquisador

verifica 5% de mulheres processadas por envolvimento com o PCB — o que nos leva à constatação do caráter revolucionário dessas militantes. Uma vez que as mulheres transformam-se em soldados, no que há de mais “masculino” no termo, empunhando armas, vivendo em más condições de clandestinidade e abnegando-se, muitas vezes, de uma rede de afetos envolvendo família e filhos (virgindade, casamento, maternidade), denota-se a convicção de possibilidades de outros papéis sociais às mulheres, indo contra o destino feminino socialmente traçado na época.

O movimento estudantil foi o núcleo de onde saíram a maioria das militantes, o que indica um caráter específico de perfil sócioeconômico dessas mulheres, tendo em vista que até os dias atuais as pessoas brancas de classes médias e altas são as que detêm maior acesso ao ensino superior:

A esmagadora maioria das denunciadas das esquerdas compunha-se de estudantes (186; 32,2%), de professoras (133; 23,0%), ou de outras profissionais com formação superior (103; 17,8%), perfazendo um total de 422 mulheres — 73,0% — que poderiam ser classificadas como de camadas médias intelectualizadas. (RIDENTI, 1990, p. 115)

A fim de apresentar a complexidade do cenário político e feminino da época, Ridenti também destaca relatos de mulheres que participaram da luta armada e revelam perceber, ou refletir, a respeito dos machismos presentes nos movimentos políticos apenas *a posteriori*, muitas vezes em contato com outras mulheres e experiências, munidas de certa bibliografia no novo país em que se encontravam exiladas. Como exemplo das ações machistas desempenhadas pelos homens presentes nas organizações de esquerda, os testemunhos relatam a falta de confiança nas mulheres no tocante ao manuseio de armas mais pesadas, acusações constantes de que as companheiras não tinham estabilidade emocional, ou mesmo o fato de ser raríssima a presença de mulheres em cargos de liderança desses movimentos. Além disso, certas tarefas eram

“naturalmente” sugeridas ou atribuídas às mulheres, como aquelas que envolvessem sedução para obtenção de informações, o que poderia levar à militante um grande risco, além da realização de atos sexuais não consentidos.

De início os militares estavam preparados para combater guerrilheiros barbudos e armados, mas não mulheres, jovens, que pudessem sair facilmente de uma ação militar e se confundir na multidão, com outras milhares de brasileiras que frequentavam as ruas e logradouros públicos. (TELES, 2017, p. 83)

Esses testemunhos históricos coletados por tantos pesquisadores evidenciam uma visão bastante tradicional do feminino por parte da esquerda revolucionária, o que revela as camadas de preconceito e subjugação que ainda precisavam ser vencidas, mesmo nos meios mais intelectualizados e contestadores. Em tom quase anedótico, Ridenti menciona ainda o romance autobiográfico de um então militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) carioca, Reinaldo Guarany (*A fuga*, 1984, p. 31), em que discorre sobre a aparência física das militantes, fazendo uma associação entre grau de beleza e grau de extremismo da organização: “(...) quanto mais barra pesada fosse a organização (ALN e VPR), mais feias eram as mulheres e menos havia”. Discorrendo, também, acerca da maior liberação sexual dessas mulheres e que, apesar de estarem ali quebrando “dogmas e tabus” ainda “precisavam de um braço peludo para as horas de desamparo”.

Um dos relatos de exiladas, de Zuleika Alambert, líder comunista nos anos 1940, 50 e 60, nos ajuda a pensar questões levantadas por Gretta Sarfaty em suas obras que veremos adiante, pois aborda temas como os padrões de beleza vigentes e a construção da subjetividade das mulheres. A mídia logo tratou de colocar fotos de Zuleika Alambert nos jornais com legendas como “loira dos assaltos” ou “a bela do terror”, e a respeito disso ela afirma: “Eu lia todos os jornais para ver se transparecia um pouco do que eles sabiam, cheguei

à conclusão de que a acusação contra mim era ser mulher”¹⁴. Como bem destacou o Ridenti, “A teoria que pairava entre os militantes era a de igualdade entre homens e mulheres, mas a prática verifica-se outra” (1990, p. 119).

As consequências do engajamento na militância de esquerda para as mulheres são diferentes, marcado por perigos que compartilham com aqueles temidos pelos companheiros, mas também por aqueles atrelados à condição feminina em uma sociedade escancaradamente machista:

Primeiro estão os perigos da vida clandestina: da alta tensão das ações armadas à tensão permanente da vida nos “aparelhos” constantemente sob a ameaça da repressão. Depois vêm os riscos da morte e da tortura. No caso das mulheres, os depoimentos convergem para um ponto crucial. Ao lado da dor física e da quebra moral que a tortura produz (ou busca produzir), cabe às mulheres uma cota suplementar de sofrimento que resulta da violência sexual (estupros, às vezes seguidos de gravidez) ou dos rituais de humilhação a que são submetidas em função de sua condição feminina. Posteriormente está o cárcere, visto por muitas — assim como pelos homens — como um momento relativamente tranquilo, se comparado com o período da tortura. Finalmente está a reinserção no que chamam de “vida legal”, às vezes mediada pelo exílio. (GARCIA, 1997, p. 327)

É fundamental compreender como esse percurso da militância feminina de esquerda vai constituir núcleos importantes de luta feminista no pós-ditadura e pós-exílio, pois essas sobreviventes retornam do exterior afetadas por contatos com teorias feministas e psicanalíticas. Como bem explicou Garcia,

14. COSTA *et al.*, 1980, p. 208, *apud* RIDENTI, 1990, p. 122.

Não é ocasional que alguns dos grupos que mais contribuíram para a elaboração e difusão do pensamento feminista dos 70/80 no Brasil — Nós Mulheres, Brasil Mulher ou o Coletivo Feminista de Paris — tivessem uma forte participação de (ex)militantes de organizações de esquerda. Esse feminismo se construiu em um diálogo (auto)crítico com o que haviam sido as esquerdas nos anos 60/70 e ajudou a encontrar respostas para sua crise antes mesmo que surgissem as primeiras rachaduras no muro de Berlim. (1997, p. 332)

As mulheres militantes desse momento histórico recusaram-se a cumprir o destino imposto ao seu sexo, deixando muitas vezes o espaço doméstico, o casamento tradicional e a maternidade romantizada para pegar em armas e lutar por seus ideais. As transgressões dessas mulheres não foram feitas, obviamente, sem altos custos psicológicos, afetivos e físicos. Os relatos das sobreviventes desse período, como é o caso da militante e escritora Maria Amélia de Almeida Teles, são fonte histórica inestimável para compreender as relações de poder e violência vigentes, amalgamadas a partir do relato em primeira pessoa. Esses depoimentos relatam o cunho machista das violências específicas direcionadas às mulheres na tortura, como também as dificuldades dentro dos próprios movimentos emancipatórios, desvelando as contradições, muitas vezes, entre companheiros e companheiras de um mesmo movimento político: “(...) as mulheres puderam sentir as discriminações por parte de seus próprios companheiros, tanto pela superproteção como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual. (...) nas mãos do inimigo, enfrentaram a tortura (...) e violência sexual” (TELES, 2017, p. 81).

A pesquisadora Rachel Soihet fez detalhada investigação sobre a mídia alternativa de esquerda desse momento, com foco no Rio de Janeiro entre os finais da década de 1960 até o início dos anos 1980, mais especificamente a revista de publicação semanal *O Pasquim* (1969-1991). Comprometidos com ideais de esquerda, libertários e críticos ao *status quo*, os escritores e jornalistas

tas usaram muitas linhas para desqualificar a luta e a produção de mulheres feministas.

Contra essas mulheres, as temidas “feministas”, lançavam seus dardos inúmeros articulistas de *O Pasquim*. Antigos estereótipos são restaurados, entre outros, a feiúra, a menor inteligência ou, inversamente, o perigo da presença desse atributo, a inconseqüência, a tendência à transgressão, a masculinidade com vista a identificar negativamente aquelas que postulavam papéis considerados privativos dos homens. Não poucas matérias registram tais “qualidades” das feministas, o que aproxima os libertários desse jornal do momento da contracultura dos misóginos de outras épocas. (SOIHET, 2005, p. 595)

Lançaram mão da zombaria como arma de deslegitimação das pautas colocadas por diversas mulheres da época, dando espaço e voz para artistas em alta no momento fazerem o mesmo: “Erasmu Carlos, em sua entrevista afirmava não lhe agradar ‘mulher que tem a mania de ensinar a gente’. Para ele, ‘a mulher inteligente se finge de burra para que o homem sinta aquela superioridade natural’” (SOIHET, 2005, p. 603). Betty Friedan, importante feminista estadunidense, veio ao Brasil em 1971, a propósito do lançamento de *A mística feminina*, e a convite da intelectual Rosie Marie Muraro¹⁵. Concede entrevista a *O Pasquim*, sendo atacada e insultada diversas vezes pelos entrevistadores, todos homens de esquerda, comprometidos com a luta democrática.

Como podemos observar, as mulheres dessa época — militantes politizadas ou não — tiveram que lidar e, de alguma maneira, absorver esses ataques

15. “Em plena vigência do AI-5 (Ato Institucional), a feminista viabilizou a vinda da norte-americana ao Brasil para o lançamento de *A mística feminina*, escandalizando a imprensa e parte da “sociedade machista”. Entretanto, a semente foi lançada para a proliferação de fóruns e debates sobre questões específicas da mulher.” (CAVALCANTI, 2005, p. 253)

ao feminismo que vinham de todos os lados, dos inimigos e dos aparentes aliados, armados com estratégias diversificadas:

Evidencia-se que algo aparentemente inofensivo como a zombaria, o deboche, configura-se como forma de violência, inoculando representações com vistas à conservação do *status quo*, através da ridicularização de movimentos em prol de mudanças com relação aos papéis exercidos por mulheres e homens na sociedade. (SOIHET, 2005, p. 609)

Como dito, o movimento feminista brasileiro desse momento é encabeçado por mulheres de classe média, que tiveram na maioria das vezes acesso à formação superior. Intitularam-se movimento de mulheres, e buscaram, ao longo das décadas de 1970 e 1980, articulação com os movimentos populares de bairro, o que mais uma vez nos leva à necessidade de pensar classe nesse contexto. Assim como destacado por Sarti (2004, p. 39), há uma atuação conjunta entre as militantes de esquerda, os movimentos populares — baseados na vivência e nas demandas cotidianas das moradoras das periferias — e a Igreja Católica, instituição esta que também exerceu participação importante nas lutas de resistência do período, principalmente a vertente ligada à Teologia da Libertação. Apesar dos desacordos e enfrentamentos entre os atores sociais mencionados, observa-se articulação entre eles em prol de um objetivo comum, o fim da ditadura:

Entretanto havia dificuldades nessa tarefa; dirigentes políticos ou religiosos do bairro cercavam as feministas para impedi-las de falar sobre sexualidade, violência sexual e doméstica, aborto e, enfim, tudo o que envolve mais de perto a condição feminina, a pretexto de que tais questões só “dividem o movimento operário”, enfraquecendo a luta conjunta pelas transformações sociais. (TELES, 2017, p. 87)

O cenário de alianças e disputas nesse momento de transição democrática coloca em foco as pautas feministas, principalmente a questão do divórcio, do trabalho doméstico e da independência financeira. As mulheres, claramente posicionadas como feministas ou não, tiveram que lidar com as fortes suspeitas com relação ao feminismo, e que vinham de todos os lados:

Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa¹⁶. Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês, e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação antifeminina. (SARTI, 2004, p. 40)

Em finais da década de 1970, com o início da abertura política, o movimento feminista passa a expor questões mais conectadas com suas pautas, como identidade de gênero. É nesse período, de 1975 até 1980, que está localizada a obra de Gretta Sarfaty que nos interessa aqui. Percebemos, então, ao longo da década de 1970, que a aparente “unidade” do movimento de mulheres foi se dissolvendo em vertentes de atuação pública, através de ONGs e movimentos por melhorias na qualidade de vida destas a partir de políticas públicas, e atuação privada, com centros de estudos mais localizados, sendo uma parte restrita autodenominada feminista (SARTI, 2004, p. 41).

Como bem explicitou a militante e sobrevivente Maria Amélia de Almeida Teles a respeito da participação feminina em esferas diversas da sociedade naquele momento, elas estiveram envolvidas em menor contingente na resistência de esquerda e na busca pelos seus filhos e companheiros que estavam na

16. Essa conotação pejorativa também acarreta consequência no meio artístico: “Essa construção social de feminista como pária é um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegassem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a ‘artistas panfletárias’” (TRIZOLI, 2012, p. 213).

resistência, mas “o grande contingente saiu em busca de mercado de trabalho, que absorvia, de maneira expressiva, a mão de obra feminina.” (2017, p. 63).

Aquelas que não se envolveram em nenhum grupo de ação direta contra o governo dos militares, mas que compuseram a onda de transformações no tocante aos papéis sociais destinados a homens e mulheres na década de 1970 é que representam em maior medida a atmosfera cultural da época. Para melhor compreendermos esse cenário de comportamento e cultura femininos, abordaremos qual era o status do feminismo e das discussões de pautas feministas na época em jornais, revistas e outros meios de comunicação de massa, ressaltando a importância de algumas figuras visionárias daquele período.

Começamos pela revista *Cláudia* do grupo Abril, que surgiu em 1961 já com o intuito de ser uma publicação direcionada às mulheres de classe média. Carmen da Silva foi a jornalista responsável por 22 anos, a começar em setembro de 1963, pela coluna “A arte de ser mulher” da revista, em um período em que era bastante rara a presença feminina¹⁷ nas redações de jornais e revistas, mesmo se tratando de um veículo direcionado ao público feminino. Carmen tratava de temas hoje claramente feministas, e tinha “um texto leve, embora trabalhado, sem rusgas de autoritarismo e moralismo, e baseado fortemente no instrumental da psicanálise” (DUARTE, 2007, p. 199).

Essa seção da revista *Cláudia* chegou a receber entre 400 e 500 cartas por mês, com perguntas de leitoras principalmente entre 18 e 24 anos, na sua grande maioria casadas, e que queriam estar casadas. As respostas e comentários de Carmen na coluna evitavam o aconselhamento direto (Idem, p. 200), tendo em vista a tensão do governo ditatorial e a pressão masculina que vinha de todos os lados. Intentou, também, construir uma imagem

17. “Pouco tempo antes, os textos publicados eram assinados pela desconhecida Dona Letícia, sobre quem a revista não fornecia referências. Tudo leva a crer que os textos dessa “articulista” fossem feitos por redatores homens, uma vez que só estes formavam a redação de *Cláudia*, antes de Carmen da Silva.” (DUARTE, 2007, p. 199)

da feminista como uma estudiosa, equilibrada e madura, na contramão dos estereótipos, já comentados, que vigoravam. Fez críticas ao casamento, ao ambiente doméstico, à falta de independência financeira das mulheres, à maternidade. Defendeu, inclusive, o divórcio, tema bastante controverso na época. Sua coluna se contrapunha não apenas às normas comportamentais instituídas, mas muitas vezes ao próprio conteúdo da revista, contradizendo e rebatendo outras seções da *Cláudia*. Um bom exemplo disso está nos seus artigos contrários à padronização da beleza e ao seu enaltecimento como valor feminino essencial, que seriam publicados em páginas circundadas por propagandas da crescente indústria de cremes antirrugas, com promessas de eterna juventude, cintas modeladoras e fluidos de beleza para o combate de sinais de idade: “Para Carmen, a busca por ajustar-se aos padrões reverenciados pela ‘literatura barata’ e pela publicidade só mostrava o quanto o ideal sexy correspondia ao comportamento de submissão e repressão sexual para as mulheres” (Idem, p. 211).

As temáticas de emancipação feminina, ou mesmo de estímulo a uma maior independência das mulheres, seja através do divórcio ou do questionamento dos padrões estéticos, atravessam de maneira direta a vida e a obra de Gretta Sarfaty que, desquitada¹⁸, busca trabalhar sua própria imagem, de

18. É importante salientar que, até o ano de 1977, quem casava permanecia com um vínculo jurídico para o resto da vida. Caso a convivência fosse insuportável, poderia ser pedido o “desquite”, que interrompia os deveres conjugais e terminava a sociedade conjugal. Significa que os bens eram partilhados, acabava a convivência sob o mesmo teto, mas nenhum dos dois poderia recomeçar sua vida ao lado de outra pessoa cercado da proteção jurídica do casamento. Naquela época, também não existiam leis que protegiam a união estável e resguardavam os direitos daqueles que viviam juntos informalmente. A Lei do Divórcio, aprovada em 1977, concedeu a possibilidade de um novo casamento, mas somente uma vez. O “desquite” passou a ser chamado de “separação” e permanecia, até hoje, como um estágio intermediário até a obtenção do divórcio. Foi com a Constituição de 1988 que passou a ser permitido divorciar e casar quantas vezes fosse desejado. A Constituição de 1988, em seu artigo 226, estabelece que o casamento civil pode ser dissolvido pelo divórcio, desde que cumprida a separação judicial por mais de um ano nos casos expressos em lei, ou comprovada separação de fato por mais de dois anos. Merece destaque espe-

maneira a desconstruir o apelo ao belo e contemplável da beleza feminina, principalmente a partir da estratégia da deformação da imagem de seu rosto.

Podemos destacar, ainda, outros enfoques importantes dados pela colunista, e que contribuíram com a circulação de ideias emancipadoras e alinhadas muitas vezes com o feminismo que vinha do hemisfério norte:

Carmen da Silva, ao abordar nos seus artigos problemas do cotidiano da mulher de classe média, questionava o comportamento tradicional da mulher: “Deve a recém-casada trabalhar?”, “Trabalhar para não ser bibelô”, “A conquista de um lugar ao sol”, “Independência” e “Amor” eram temas por ela abordados em textos que procuravam orientar as mulheres em direção à autonomia. (TELES, 2017, p. 67)

A pesquisadora Ana Rita Duarte (2007) organizou a longa produção de Carmen durante os 22 anos à frente da coluna “A arte de ser mulher”, de maneira interessante para pensarmos a relação entre temas e fases do feminismo atrelados ao desenvolvimento do contexto histórico. A primeira seria a “fase do despertador”, ou “fase de Lázaro”, que começa em 1963, com o início da aproximação com temas feministas, incomuns na mídia da época. A segunda seria a “fase absolutamente institucional”, que inicia a partir segunda metade da década de 1960, e diz respeito à crise no casamento e aos conflitos dentro da família. A terceira fase, ao longo da década de 1970¹⁹, foi caracterizada

cial, no texto da Constituição e seu regulamento no Código Civil (2002), o reconhecimento de outras formas de constituição familiar, além da via do casamento, incluindo o reconhecimento de uniões estáveis. Por fim, em 1989, a Lei 7.841 revogou o art. 38 da Lei do Divórcio (1977), eliminando a restrição à possibilidade de divórcios sucessivos. Fonte: <www.jusbrasil.com.br>. Acesso em jul. 2018.

19. “Em julho de 1971, dois meses depois da visita da escritora norte-americana Betty Friedan ao Brasil, ela publicou a resenha do best-seller *Mística feminina*, principal obra impulsionadora do movimento feminista norte-americano. A tentativa de desnaturalizar as ‘diferenças de gênero’ — termo usado por Carmen, a partir de 1979 — seria uma das preocupações da jornalista, nessa terceira fase.” (DUARTE, 2007, p.210)

pelo engajamento mais explícito e direto com a causa feminista, em que Carmen admitia estar influenciada por “ventos que vinham soprando de outros continentes”. Não por acaso, foi a fase de maior reação dos homens. A quarta e última fase identificada pela pesquisadora teve início em 1979 e coincidiu com certa revisão de alguns pressupostos do próprio movimento feminista internacional, em movimento de autocrítica e da verificação da necessidade de preservação de certas características e valores, culturalmente femininos e renegados durante a luta das mulheres, para se afirmarem no espaço público.

No entanto, é importante ressaltar que caiu em essencializações e naturalizações atualmente questionadas, pois “procurando defender as mulheres das acusações de futilidade, fragilidade e emotividade excessivas, Carmen construiu o discurso entusiasmado que generalizou comportamentos femininos como bons, e masculinos como maus” (DUARTE, 2007, p. 215).

Ainda sobre a relevância e impacto da revista *Cláudia*, a pesquisadora Talita Trizoli mapeou a relação entre a publicação e temas recorrentes entre outras artistas da época, pois segundo ela é justamente “dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artistas como Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sonia Andrade, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época” (TRIZOLI, 2012, p. 416). Essas artistas mencionadas acima intentaram

construir uma crítica à reificação da mulher como objeto familiar (...) questionando a objetificação do corpo feminino como aparato de desejo social e sua construção discursiva a partir do olhar masculino, como foi o caso de Iole de Freitas, onde o corpo é desdobrado e ameaçado, e Regina Vater, onde as curvas femininas são analogias do ideário tropical carioca e espaço de um paraíso hedonista — mas isso se nos atemos a suportes

tradicionais, pois tanto Letícia Parente quanto Sonia Andrade colocaram em xeque o estatuto da imagética feminina e suas relações corpóreas com suas experimentações com super 8 e vídeo. (Idem, p. 416)

Vale também lembrar da revista *Nova*, que teve importante papel na disseminação da chamada “revolução clitoriana”, pois já em seus primeiros artigos, ao propor uma nova figura de mulher independente, livre, ágil, ativa, nova cidadã e nova integrante do mercado, explicava a fisiologia do corpo feminino e masculino, atentando para o clitóris como lugar fundamental do prazer sexual. Artigo de maio de 1979, intitulado “Orgasmo”, fala em alcançar o orgasmo pelo clitóris, já que o orgasmo vaginal é um mito (RAGO, 2002, p. 193).

Sobre outro nicho de publicações escritas, faz-se fundamental mencionar a intelectual e escritora Rose Marie Muraro²⁰, que à frente de uma editora buscou trazer para o mercado editorial brasileiro discussões que já corriam nos Estados Unidos e Europa, principalmente acerca do papel social das mulheres e das mudanças comportamentais em voga. Como dito anteriormente, foi peça-chave na difusão da teoria feminista de Betty Friedan, trazendo-a para lançar seu livro no Brasil e participar de outras atividades de divulgação de suas ideias em tempos tão sombrios na América Latina. Sabemos que Friedan circulou no Brasil muito mais e muito antes que os escritos anteriores de Simone de Beauvoir, que publicou *O segundo sexo* em 1949, todavia absorvida no Brasil apenas a partir da década de 1980.

20. “A Editora Rosa dos Tempos inaugurou, em plena década de 90, uma linha voltada aos temas emergentes e relacionados às condições de vida das mulheres brasileiras, dando maior ênfase às áreas de Humanidades e Ciências Sociais. Apesar de inovadora e ousada, a editora representou o resultado do conhecimento do movimento feminino e feminista, que ganhava novas cores desde a década de 70, trazendo praticamente duas décadas de empenho, expressões e novas abordagens, especialmente dentro das Ciências Humanas e Sociais. Perfilaram nos catálogos nomes de feministas internacionalmente famosas (...).” (CAVALCANTI, 2005, p. 256)

Dentro, ainda, do espectro das publicações escritas, precisamos mencionar os jornais voltados claramente para as pautas feministas que, mesmo em menor medida, impactaram as leitoras e contribuíram para a construção de uma nova mentalidade. Temos o jornal *Brasil Mulher* (outubro de 1975 a março de 1979) que começou a ser editado no Paraná e depois passou para São Paulo. Sua tiragem oscilava entre 5 mil e 10 mil exemplares e sua periodicidade era irregular, ora bimestral, ora trimestral. Já em junho de 1976, foi publicado o primeiro número do jornal *Nós Mulheres*, o qual segundo Amélia Teles “contribuiu de forma decisiva para o avanço de ideias feministas e para o combate à discriminação” (2017, p. 99). Em 1981 é lançado em São Paulo, com apoio da Fundação Carlos Chagas e organizado por mulheres feministas e intelectualizadas como a jornalista Adélia Borges, o jornal *Mulherio*, que dura até 1987. Essa publicação “tratava de temas candentes ao feminismo: a extensão da licença-maternidade para os pais (o jornal foi precursor dessa ideia no Brasil), a democracia doméstica, a situação da mulher negra e a existência de um movimento de mulheres negras” (Idem, 2017, p. 101).

Outro meio de publicação escrita, considerado menos “nobre”²¹, mas com um alcance muito maior que os já citados, é a fotonovela. Elas chegam no Brasil na década de 1950, e passam a ser publicadas com mais vigor na década de 1970, sobrevivendo até meados da década de 1980. Em 1952 é lançada no Brasil a revista *Capricho*²² que, de início, publica histórias inteiras

21. “Um fantasma assombra o mundo da boa literatura: a má literatura, especialmente aquela das revistas femininas populares. (...) Ainda tem um lado mais perverso: funcionar como anestésico da consciência popular.” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, pp. 530-531)

22. “No ano de 1956, a *Capricho* atingiu a, até então, maior tiragem de uma revista da América Latina, rompendo a marca dos quinhentos mil exemplares. Esse sucesso perdurou ao longo dos anos 1960 e estava relacionado, especialmente, às fotonovelas por ela publicadas que, entre os anos de 1950 e 1960, eram o carro-chefe da revista. A grande maioria das fotonovelas publicadas nas revistas brasileiras era italiana ou francesa. A produção de fotonovelas era bastante onerosa, por esse motivo, as editoras brasileiras preferiam importá-las a produzi-las.” (MIGUEL, 2016, p. 296)

em suas edições, não separadas como as concorrentes. A pesquisadora Raquel de Barros Pinto Miguel destrinchou as publicações de 20 fotonovelas da *Capricho* entre os anos de 1956 e 1969, e fez apontamentos valiosos para a investigação aqui proposta.

As fotonovelas da *Capricho* nessa época exploravam com recorrência uma imagem feminina jovem, bem-vestida, pálida e, muitas vezes, órfã. Tais características imprimem a valorização de uma construção do feminino a partir da fragilidade, pureza, sofrimento, desproteção e meiguice. Como bem apontou: “o perfil procurado para o papel da mocinha é o de uma atriz com rosto meigo, belo e melancólico, que transmita suavidade e ternura” (MIGUEL, 2016, p. 297). Além da supremacia da beleza jovem, como apontado, também aparece o elemento de competição entre mulheres, mãe e filha, tia e sobrinha, colocando em evidência novamente as questões relacionadas aos padrões de beleza instituídos na época.

As mocinhas das fotonovelas analisadas por Miguel faziam parte das classes populares ou médias, e tinham as seguintes ocupações recorrentes: professora, secretária, costureira, estilista e funcionária de banco, sendo apenas três donas de seu próprio negócio. Além disso, seis heroínas eram estudantes, mas apenas uma delas fazia curso de nível superior, o que nos remete à transmissão de um destino social generificado atrelado à não inclusão das mulheres nos cursos superiores, tendo em vista a supervalorização do casamento e da vida/trabalho doméstico. Como se pode imaginar, diferentemente das heroínas, a maior parte das profissões desempenhadas pelos heróis exigia curso superior. Outro elemento que nos interessa aqui e que a pesquisadora levanta, é que “a profissão de artista (ator, cantor, pintor) esteve presente em três histórias, conferindo, a seus personagens, um ar de modernidade, vanguardismo e ousadia” (Idem, 2016, p. 301).

A pesquisadora conclui que os valores do sacrifício e do amor conjugal são os grandes enfoques das histórias, amplamente consumidas pelo público

feminino e popular²³, e que a maioria de finais felizes nas histórias faz referência ao ideal do amor romântico, mas que os poucos finais não felizes também cumprem uma função moralizadora de apologia ao matrimônio: “Elas trazem a noção de que mais importante do que o amor seria garantir que não se ficasse para ‘titia’, assim como garantir um futuro financeiro confortável. (...) Ou seja, as críticas com relação ao amor servem para dar ainda mais força ao amor” (Idem, 2016, pp. 305-306).

Entretanto, nem tudo são críticas ao formato e ao conteúdo das fotonovelas. Há quem destaque que o ataque que essa mídia de massa sofreu enquanto produção cultural menor é injusto, pois poderia ser aproximada dos folhetins e romances populares do século XIX, uma vez que “permite a reinvenção narrativa e desloca o leitor como produtor e não apenas receptor” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 538). Os autores ainda vão além, desvelando um certo caráter hagiográfico da fotonovela, pois

“o herói ou a heroína demonstra logo de início que possui todas as virtudes beatíficas, mas num sentido laico. (...) O caráter dos heróis está predefinido como nos contos hagiográficos, afinal, santidade não conhece variação — ou se é ou não se é santo.” (Idem, p. 540)

Há um reforço de certa norma do mundo pautada no certo e no errado, o bem e o mal, o que está acima e o que está abaixo, o mal deve ser punido

23. “O público da fotonovela é um público majoritariamente feminino e culturalmente pouco exigente, com pouca formação e com um baixo poder econômico. As revistas de fotonovela têm como finalidade a transmissão dos princípios éticos, morais e sociais concordantes com o sistema de valores da ideologia dominante através da integração da mulher na sociedade urbana. (...) “Como obra, a fotonovela seria o eufemismo do pastiche. Pastiche do folhetim, do cinema, dos quadrinhos, da literatura, da fotografia, enfim, reúne em si o que há de mais *kitsch* na cultura ocidental e “*kitsch* é o que surge consumido; o que chega às massas ou ao público médio porque já está consumido.” (JOANILHO e JOANILHO, 2008, p. 532)

e o bem recompensado. Fato é que as fotonovelas são produtos culturais que não podem ser enfocados apenas com olhar redutor e simplista, pois implicam uma ordenação ética e comportamental do cotidiano ao qual se inscreveram nas mais íntimas práticas.

Outro veículo cultural de viés popular importantíssimo nesse momento é a televisão. Sabe-se bem do amplo e significativo alcance da televisão e, mais especificamente, das telenovelas no seio dos lares brasileiros. Junto com as telenovelas vêm, também, os anúncios²⁴, e a construção de um fetiche por produtos e artistas que permeará o imaginário de todas as classes sociais: “pode-se afirmar que se trata de constituir os espectadores em consumidores” (ALMEIDA, 2007, p. 179). O meio doméstico é visto pela publicidade como um ambiente feminilizado, ou seja, o alvo maior das propagandas e ideias exibidas são as donas de casa, “a novela é pensada pelo meio industrial e publicitário como um produto feminino” (Idem, p. 182).

O tipo feminino explorado pelas novelas, principalmente a partir de finais da década de 1970, abraça estereótipos, mas também propõe uma mulher de classe média ou alta que concilia trabalho e maternidade, cuidados com a casa e com a família, sem deixar de lado o casamento. Há a exibição de certa emancipação feminina a partir do trabalho e da vida sexual plena, sempre acompanhada de valores que protejam a família nuclear tradicional. Esse tipo feminino nada simplificado permite, aos olhos de Almeida,

promover uma infinidade de bens e serviços que “facilitam” a vida da mulher que trabalha fora, mas que nunca deixa de ser boa mãe, esposa e dona de casa (ou seja, a responsável pela família e pelo espaço doméstico), além

24. “No meio publicitário é senso comum que a televisão facilita a criação de ‘novos comportamentos’, ou seja, novas atitudes que incorporam mais bens de consumo no cotidiano (...) pois consegue atingir amplos setores desse mercado consumidor nacional que tem foco nos grandes centros urbanos, nos maiores mercados do Sudeste, Sul e Nordeste, e nas camadas de maior potencial de consumo, as chamadas classes A, B e C.” (ALMEIDA, 2007, p. 180)

de ser bela e se cuidar, consumindo também uma infinidade de bens e serviços para o cuidado e embelezamento de seu corpo. (Idem, p. 189)

Faz-se mister notar que essa importante penetração da televisão nas casas brasileiras não se deu apenas a partir de produtos alienantes ou reforçadores da sociedade patriarcal. A tv Globo estreou, em 24 de maio de 1979²⁵, o seriado *Malu Mulher*, visando atingir mulheres de classes médias urbanas, e com um projeto encabeçado por um time de roteiristas que buscou tratar de temas modernos da vida das mulheres sob uma ótica progressista e sem tabus. O seriado fez críticas abertas ao machismo, ao casamento tradicional, à hipocrisia e à opressão presentes nas relações sociais e familiares, à violência contra mulheres. Defendeu ideias de independência, realização profissional e sexual, e diferentes possibilidades de maternidade.

O primeiro episódio²⁶ tem Malu, interpretada por Regina Duarte — a então “namoradina do Brasil”, acostumada com papéis de destaque, mas nem sempre de força, passa a ser deslocada para uma figura de heroína destemida e lutadora, ao contrário dos regulares papéis românticos —, enfrentando a crise no casamento e, depois de agredida fisicamente pelo marido, se libertando e pedindo a separação²⁷, tema muito em voga na época, como dito anterior-

25. Fica no ar até dezembro de 1980, teve um total de 76 episódios. Direção: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Denis Carvalho. Equipe de criação: Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Pallottini, Manoel Carlos e Euclydes Marinho. Foi vendida para 50 países e recebeu prêmios na Espanha e nos Estados Unidos. Como consequência do grande sucesso de *Malu Mulher*, a tv Globo lançou *Mulher 80* (1979), um especial musical que falava do papel das mulheres na Música Popular Brasileira, a partir de depoimentos e apresentações musicais de Maria Bethânia, Gal Costa, Fafá de Belém, Rita Lee, Elis Regina, Zezé Motta, Simone, Quarteto em Cy, Marina e Joanna. Dirigido por Daniel Filho e apresentado por Regina Duarte, o programa contou ainda com a participação especial de Narjara Turetta.

26. Disponível em <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em jul. 2018.

27. “No primeiro episódio de *Malu Mulher* assistimos a uma inversão: a personagem, ao discutir com o marido, diz que cansou de ser bem-comportada, que quer se separar... pede o desquite... e o final feliz é inesperadamente a separação.” (ALMEIDA, 2012, p. 128)

mente com a lei de 1977, e que atravessou a vida de muitas mulheres nesse contexto, incluindo-se Gretta Sarfaty.

Outros temas como a legalização do aborto são pela primeira vez colocados claramente em pauta, incomodando muitas camadas da sociedade brasileira. A personagem chega a defender a abertura política, ou seja, faz crítica mesmo que indireta ao regime ditatorial, além de uma referência ao processo de anistia. Tratou-se de um feminismo exposto a partir da esfera privada. Era um grande desafio tratar de temas sociais então tabu na época em que a censura ainda vigorava indiretamente. Por exemplo, em *Legítima defesa da honra e outras loucuras*, de Armando Costa, fez-se referência ao assassinato de Ângela Diniz por Doca Street. Questionou-se a utilização do argumento legal de defesa da honra, que foi o mesmo usado para a libertação de diversos agressores e homicidas. Outro episódio emblemático, *Filhos, melhor não tê-los*, de Marta Góes e Walter Negrão, mostra a vida de uma mãe solteira que é demitida e busca emprego como doméstica; confundida com prostituta, sofre violência (subentende-se inclusive sexual) da polícia. O caso faz menção a outro evento real que reverberou na época, a operação limpeza promovida pelo delegado Richetti, entre maio e junho 1980, que tentou “limpar” o centro da cidade (Idem p. 129). O episódio *A amiga*, por exemplo, resultou em muitas críticas no tocante à moral e os bons costumes, posto que ousou falar da relação amorosa entre duas mulheres. Contudo, o que mais obteve impressões negativas na mídia da época foi o episódio *Ainda não é hora*, de Euclides Marinho:

“Por incrível que pareça, este foi aprovado pela censura sem meias palavras, sem sugestões indiretas, ainda que tivesse um discurso favorável à legalização do aborto, o que era inédito em 1979 e até hoje é tema raramente discutido na televisão brasileira.” (Idem, p. 132)

Sobre a equipe que formulou os episódios (cada um tinha a liderança de

um roteirista específico, o seriado foi escrito a muitas mãos) e o processo e escrita da série, Heloisa Buarque de Almeida destaca:

Euclydes Marinho, que participou da equipe de criação (com Armando Costa, Lenita Plonczynski e Renata Palottini) e escreveu o primeiro episódio, considerado um guia do “clima” do seriado, conta que na época em que escrevia *Malu Mulher* participou de reuniões feministas a convite de Ruth Cardoso e Rosiska de Oliveira, lembrando que as feministas “estavam muito ativas” naquele momento. A própria Renata Palottini, em entrevista sobre o seriado, afirma-se feminista. (2012, p. 127)

Como podemos notar, o cenário não é simples nem fácil de decifrar. Temos nas mídias de massa ao mesmo tempo vozes progressistas e reforços dos padrões tradicionais. Dessa forma, convivem na mídia experimentações ousadas como a série *Malu Mulher* e as novelas, tão conhecidas e presentes nos lares brasileiros, reprodutoras e reiteradoras de certa ordem social. O mesmo com as publicações escritas, pois simultaneamente temos revistas publicando fotonovelas com histórias românticas e clichês, visando de maneira geral dar força a uma imagem de fragilidade feminina e, ao mesmo tempo, a coluna de Carmen Silva na revista *Cláudia*, os empreendimentos em menor escala com jornais feministas e os esforços de parte do mercado editorial liderado por mulheres comprometidas com as pautas feministas.

Nesse momento de abertura democrática, mulheres comuns, trabalhadoras ou de classes mais abastadas, militantes ou não, estavam imersas nesse jogo de forças em que tentava-se sempre alargar as fronteiras da discussão, em vista da ampliação de direitos, mas não sem reação dos conservadores, ou mesmo de forças aliadas. Se colocar publicamente contra os padrões de beleza, por exemplo, não era proibido, mas havia um grupo de consequências a encarar, pois este representava uma moral impregnada na época. É nesse imbróglio de informações que ao mesmo tempo se

contradizem e se complementam, que se aproximam e que se afastam, que circulam as mulheres na década de 1970, incluindo a artista aqui estudada, Greta Sarfaty.

A fim de elucidar, por fim, o aspecto histórico da principal pauta identificável nas obras de Greta entre 1975 e 1980, a crítica aos padrões de beleza estabelecidos, busquei compreender de onde e quando remontam as primeiras associações entre beleza e feminino, entre vaidade e mulher.

Data da Antiguidade grega o embate entre filosofia e retórica, socráticos e sofistas. Do lugar de onde falamos sabemos que a primeira, greco-romana, uma das bases morais e herança intelectual do Ocidente, sobrepujou-se à segunda, fincando seu saber enquanto poder que tem sido ressignificado ao longo dos séculos. Enquanto o nome de Sócrates e seus sucessores, Platão e Aristóteles, são bem difundidos e academicamente incontornáveis, os nomes femininos de pensadoras de tempos remotos permanecem desconhecidos. Ou, ainda, temos rastros de suas existências através dos ataques perpetuados através das vozes e escritos masculinos da época (TIBURI, 2003). Um exemplo que nos servirá para posterior reflexão está no nome de Aspásia.

Aspásia de Mileto, mulher culta que se muda para Atenas e se torna hetera de Péricles, foi uma famosa professora de retórica, mencionada por Platão no diálogo entre Sócrates e Menexeno. Diálogo este em que o filósofo, em mais uma demonstração de desprezo pela retórica, vista como antagônica à filosofia, zomba dos discursos dos políticos e do fazer retórico em si, a partir de um discurso fúnebre proferido por Aspásia. Seu interlocutor reconhece se tratar de mulher rara por ser bem articulada, tendo em vista seu talento com as palavras e sua influência para com os grandes políticos da época, fato com que Sócrates concorda.

Platão, agora em *Górgias*, expõe diálogo entre Sócrates, Polo e Górgias, e o centro da discussão é, mais uma vez, a inimiga da filosofia. O “pai da filosofia” quando indagado por Polo acerca do que seria retórica, responde que não se trata de arte alguma, mas de uma rotina. Sócrates relaciona-a à culinária,

uma rotina que gera prazer e satisfação, e explica que — cuidadosamente manifesta a intenção de não ofender a profissão do amigo Górgias, especialista em retórica — tanto retórica quanto culinária, gosto da indumentária e sofística são práticas que nada tem de arte, que aproximam-se da adulação e que representam apenas bem-estar aparente. Afirma que jamais daria o nome de arte àquilo que carece de razão. Para Sócrates, portanto, seria simulacro de política.

A partir desse breve trajeto filosófico nota-se que a retórica recebe atributos, daqueles que intentam desacreditá-la, que estão desde a Antiguidade relacionados ao feminino: trata-se de algo rotineiro, pois está na mesma categoria que a culinária e a vestimenta, itens do espaço doméstico e de domínio feminino; superficial, pois relaciona-se à aparência; efêmero, pois diz respeito à fugacidade de sentimentos mundanos como o prazer e a satisfação instantâneos. Não por acaso Aspásia, símbolo dessa área de conhecimento para seus contemporâneos, era mulher e, logo, enganadora, artilosa, dissimulada, carente de profundidade no que seria o real conhecimento, a filosofia. Basta checar qualquer biografia de Péricles, o governante da Era de Ouro de Atenas, para confirmar que todos os seus erros, envolvendo decisões bélicas cotidianas, foram atribuídos à má influência de sua amante.

O rotineiro e doméstico, a superficialidade e a efemeridade ligadas à enganação e dissimulação que o feminino exerce têm longa tradição na herança histórico-filosófica ocidental. Passando pela malícia de Eva que tudo pôs a perder quando mordeu a maçã e artilosamente convenceu Adão a fazer o mesmo; passa também pelas “bruxas” medievais que, detentoras de saberes extrabíblicos, foram perseguidas e tidas, muitas vezes, como a própria personificação do diabo. O homem iluminista, dotado de toda razão que lhe cabe, está em risco quando nas mãos passionais de mulheres capazes de confundir toda a lógica racionalista em voga. Cabe, então, como solução de ordem, controlar o foco de dissimulação e enganação do espírito, mantendo as mulheres sob a tutela da Igreja, dos homens e do Estado.

Quando nos deparamos com artistas contemporâneas que resolvem lidar com essa tradição que aprisiona as mulheres nesse lugar de imoralidade, irracionalidade e superficialidade, estamos lidando com a busca por um questionamento legítimo dos padrões de beleza e comportamento estabelecidos. Gretta recusa o lugar de beldade, criticando a representação padrão de si e das mulheres, colocando-se nesse mundo em que havia espaço para tais questionamentos, como visto em certas mídias anteriormente discutidas, mas que solicitavam um preço e coragem em fazê-lo.

Figura 2 — Autorretrato de Gretta Sarfaty sem maiores identificações. Acervo CeDoc Pinacoteca.

Criticar os padrões estéticos no Brasil não é e nunca foi tarefa fácil. A pesquisadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2014) fornece em seus estudos uma linha do tempo da beleza no Brasil, ou mesmo no Ocidente, o que nos ajuda a contextualizar e compreender melhor o significado e o impacto das críticas empreendidas por Gretta Sarfaty na década de 1970.

O Brasil do final do século XIX, início da República, até meados da década de 1950 era permeado por uma noção de beleza conectada diretamente com a ideia de higiene que vigorava na época. A maquiagem era vista como sinal de artificialidade, e o belo era o limpo, branco e “natural”. A cópia dos modelos europeus, principalmente o francês, era evidente na adoção de receitas caseiras para se adequar a um padrão colonizador de aparência. Nas décadas de 1920 e 1930 a eugenia como norma científica impõe-se no Brasil de variadas maneiras, passando por políticas públicas de branqueamento da população ao plano de urbanismo e arquitetura das cidades. A menstruação passa a ser objeto de atenção do mercado com os absorventes descartáveis, que vêm acompanhados em suas propagandas de uma noção de que o corpo feminino é repleto de uma sujeira quase pecaminosa, e que a beleza estaria atrelada ao controle e repressão dessa sujeira.

Ao mesmo tempo, o *american way of life* alcança as brasileiras através de Hollywood e seus produtos culturais de massa que passam a criar um imaginário de glamour e beleza específicos. A semelhança mais visível entre os padrões vigentes na época é a ideia de beleza para o matrimônio, do estar bela para o olhar masculino. Em 1950 as revistas femininas iniciam uma nova maneira de transmissão de valores estéticos e comportamentais para as mulheres brasileiras, travestida de conversa e conselho e recheada de imagens, enquetes e dicas do que fazer e o que comprar para ser bela e atraente, com o cuidado de não parecer “vadia”.

É interessante notar que o discurso na mídia brasileira na década de 1950 a respeito da maquiagem permanece negativo, rechaçando o ato de dissimular uma beleza inexistente. Por exemplo, antes da década de 1960 as mulheres de

40 anos ou mais não eram encorajadas pelas publicidades a falsear qualquer qualidade inexistente em sua aparência. Outro fato curioso é a imagem masculina colocada pelas propagandas: os homens são sempre presas fáceis, passíveis de serem ludibriados, uma vez encantados tornam-se verdadeiros bobos. Ao mesmo tempo em que a mulher é o reino do superficial e da beleza em contraponto com a profundidade da razão masculina, os homens também são pintados como facilmente enganáveis e seduzíveis.

O final da primeira metade do século xx também é marcado pela emergência da adolescência como pauta e como produto. A apologia da juventude aventureira e inconsequente, ressaltada nas figuras de Marlon Brando e James Dean, cria uma mística sobre essa fase da vida, que perdura até a atualidade. Denise Bernuzzi de Sant'Anna ressalta que a população brasileira entre 15 e 24 anos cresceu de 8,2 milhões em 1940 para 18,5 milhões em 1970 (Idem, p. 108), o que insere o Brasil nessa lógica de consumo voltada para um estereótipo de beleza atrelado à juventude.

Nos anos 1950, o ideal do corpo feminino como curvilíneo e macio, em contraponto à rigidez dos músculos masculinos, ganhou reforço com as figuras de Marilyn Monroe e Grace Kelly, que trouxeram consigo também a falsa rivalidade entre loiras e morenas e uma série de ambiguidades relativas à erotização do corpo feminino. Em 1953 é criada a revista *Playboy*, marco na indústria do entretenimento adulto, que impactará muito a expectativa masculina a respeito do corpo feminino. Nesse contexto, a luta contra o envelhecimento ganhará fortes contornos no Brasil acelerado dos “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek e, a partir de então, a leitura negativa que se fazia da “dissimulação” da beleza adquire outro tom.

Data de 1960 o primeiro congresso sobre envelhecimento cutâneo na Europa, e nesse mesmo período o Brasil é invadido por marcas de cosméticos, maquiagens e cremes antirrugas ou para os cabelos, que prometem beleza às consumidoras. A marca de cosméticos Avon invade o mercado e, com uso da fotografia colorida, preenche o imaginário das mulheres com imagens de ros-

tos maquiados e transformados. A massificação da moda com roupas prontas, a invenção de produtos portáteis para serem levados na bolsa com embalagens inovadoras de plástico são a “nova sensação”. O discurso da beleza natural permanecia, porém com mais aceitação a interferências externas.

Esse mundo de aparentes contradições também pregava a independência feminina, sempre atrelada ao consumo e, ao mesmo tempo, desenhava o espaço doméstico como extensão do corpo da mulher. A indústria da beleza a pregará não mais como dom, mas como hábito (Idem, p. 120), e a feiura passará então a ser compreendida como desleixo. Os discursos sobre estética e comportamento que ganham visibilidade não são uníssonos, pois as décadas de 1960 e 1970 no Brasil são impactadas pela contracultura estadunidense, e a absorvem dentro de um contexto marcado pela repressão da ditadura militar. Ao mesmo tempo que temos o homem homossexual, branco e hedonista forjado pela revista *Playboy*, temos David Bowie, Freddie Mercury e Ney Matogrosso embaralhando fronteiras de gênero. Ao mesmo tempo que temos Hollywood cruzando fronteiras e estabelecendo paradigmas, temos também o Cinema Novo, voltado para outros ideais de vida. Temos a normatização e o questionamento da norma andando lado a lado, movimentos sociais ganhando força e reivindicando direitos, o movimento hippie pacifista negando o capitalismo, a guerra e a monogamia, o festival de Woodstock (1969) contestando o *status quo* através da arte, e outros antagonismos que conviveram nessas duas décadas de grande efervescência cultural.

As décadas de 1960 e 1970 também marcam o apogeu do indivíduo, da ideia de cuidado do próprio corpo e de autoestima. O trato de si passou a ser algo digno de atenção e tempo, estimulado pela publicidade. O mercado não demorou para reter a imagem de rebeldia e contestação nos padrões estabelecidos. Um certo despojamento das aparências era sinal de inteligência e crítica, mas sem tornar dispensáveis o cuidado e o consumo. A pílula anticoncepcional trouxe às mulheres uma nova dimensão de liberdade, atrelada ao crescente debate sobre o divórcio no Brasil.

Faz-se crucial ressaltar que o ideal de beleza aqui é bastante racializado. A pele lisa e branca, bem como os cabelos muito lisos, eram sinais de boa aparência. O ideal de corpo mais magro também começa a ser reforçado, pois o uso de novos modelos de biquínis demandavam uma barriga mais magra. Entrou em voga o lema dos três S (*sun, sex and sea*), e o corpo jovem, magro e bronzeado passou a ser sinal de saúde, beleza e sensualidade (Idem, p. 128).

A autora faz, ainda, referência a revistas de grande circulação da época, como a *Ele e Ela* e a *Nova*, com menção especial a um artigo da revista *IstoÉ*:

Não por acaso, os conselhos dirigidos à mulher passaram a enfatizar a possibilidade de qualquer dona de casa ser tão erótica em sua rotina quanto uma modelo das revistas masculinas *Status* e *Penthouse*, ou mesmo da *Nova*. Os produtos típicos dos sex shops ainda não apareciam facilmente nos conselhos dedicados a ensinar como apimentar as relações, mas já havia quem recomendasse às mulheres a liberdade de elas mesmas fotografarem seus corpos nus, lembrando que, para isso, era recomendável usar cremes que melhorassem a aparência exposta às lentes da câmera. (Idem, p. 154)

Aqui estabelecemos diálogo direto com a arte produzida por Gretta Sarfaty, tendo em vista seu foco no suporte fotográfico e no ato de fotografar-se com e sem roupa e a partir de uma perspectiva não centrada no olhar contemplador masculino, mas a partir de estratégias deformadoras. A prática artística de Gretta ganha contornos contestadores se levamos em consideração o contexto da beleza aqui apresentado, no qual a autora estava inserida, absorvendo-o e contestando-o.

2.3 Cenários europeu e estadunidense

Intentaremos aqui estabelecer diálogo entre os contextos de produção artística com viés/poética feminista nos Estados Unidos, Europa e Brasil. Sempre em vias de tentar compreender o contexto no qual Gretta Sarfaty se insere, desta vez mais enfocado nos meios artísticos e/ou de produção teórica sobre arte e feminismo. Abordaremos não apenas artistas e instituições que começaram a pensar a arte a partir da crítica cultural proposta pelo feminismo, mas também as teóricas desses cenários, que lançaram mão de conceitos e aparatos interpretativos fundamentais até a atualidade.

Os Estados Unidos ocupam um lugar central no início da formulação de uma teoria da arte feminista, mas, antes de tudo, é o país que organiza os primeiros coletivos e centros de artistas feministas, que se declaravam feministas e afirmavam produzir arte feminista. Whitney Chadwick (1990) nos ajuda a mapear a situação nos Estados Unidos nos anos 1970, a partir de uma divisão entre costa leste e oeste, ou Nova York e Califórnia, como dois pólos de irradiação de artistas e teóricas feministas.

Em Nova York, Chadwick conta que instituições como o MoMA eram continuamente pressionadas a exibir mais mulheres em suas exposições, mais mostras individuais com mulheres e mesmo “50 percent inclusion of women in all museum exhibitions” (CHADWICK, 1990, p. 355). A autora ainda ressalta a grande quantidade de mulheres ativas, porém fora do *mainstream* no momento. Segundo Lucy Lippard, outra teórica importantíssima, em Nova York, sob a égide do minimalismo e do conceitualismo, “all kinds of opportunities were opened to female artists engaged on feminism” (LIPPARD, 1976, p. 123).

A Califórnia vai se consolidar como um ambiente ainda mais frutífero para as artistas feministas, pois é lá que Judy Chicago vira professora do primeiro curso de arte feminista localizado no Fresno State College, em 1970. Junto com Miriam Schapiro, buscaram em grupos só de mulheres compartilhar referências comuns acerca da experiência e dos corpos femininos. Foi em Los Angeles, também, que o Los Angeles Council of Women Artists se reuniu, em 1970, para protestar contra a total ausência de mulheres na importante exposição *Art and technology* no Los Angeles County Museum of Art. A resposta dessa mobilização foi produtiva, sendo que o museu em questão exibiu significativas mostras nos anos seguintes, como *Four Los Angeles Artists*, em 1972, e a monumental *Women Artists 1550-1950*, em 1976, organizada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris.

O curso universitário de Chicago e Schapiro resultou em um dos grandes marcos da arte feminista da época, uma obra-casa de autoria coletiva e com propostas poéticas radicais para se pensar a condição feminina de aprisionamento no espaço doméstico a partir de um enfoque feminista. A *Womanhouse* (1972) contou com uma série de instalações, como:

Chicago's "Menstruation Bathroom", Kathy Huberland's "Bridal Staircase", Miriam Schapiro and Sherry Brody's "Dollhouse", Faith Wilding's "Womb room", among a number of other daring explorations into sexual, social, and psychological constructions of femininity. (CHADWICK, 1990, p. 357)

A iniciativa de Chicago e Schapiro gerou controvérsia nos meios conservadores da sociedade americana, assim como no próprio meio artístico, pela escolha em fazer uso da iconografia vaginal e da estética centrada no útero:

The self-conscious investigation of female subjectivity through images of the body was one aspect of the desire to celebrate female knowledge and experience. (...) Yet central core imagery remained an important part of an

attempt to celebrate sexual difference and express pride in the female body and spirit (Idem, p. 358).

Figura 3 — Womanhouse.
Fonte: <www.womanhouse.net>.

As artistas feministas norte-americanas desafiaram o *status quo*, criticando o sistema da arte, a exclusão das mulheres, sugerindo novos espaços de exibição e formando seus próprios coletivos, sempre em busca de celebrar a diferença sexual como algo positivo, admitindo a importância da experiência das mulheres.

O Reino Unido, em menor escala, formou o Women's Liberation Art Group em 1970, e foi interpretado por Lippard como um meio artístico bastante complicado, pois os homens preferiam ver as mulheres guetizadas, falando de si mesmas, a fim de não as encararem como competidoras no mesmo nível. Os homens europeus ligados à arte desencorajavam, segundo Lippard, as mulheres a fazerem outra coisa que não falar de si mesmas. Tal fenômeno desencadeou críticas às artistas europeias, advindas de outras mulheres, críticas de arte ou artistas, como é o caso de Catherine Francblin, que considerou trabalhos de *body art*, ou outros de cunho feminista, como infantis ou incapazes de separar a obra da própria identidade, ou seja, narcisista (LIPPARD, 1976, p. 123). A autora ainda opina que muitas europeias eram forçadas a uma posição aparentemente voluntária de fazer aquilo que o “*male establishment*” manda, ou seja, ficar de fora do mundo real de vendas e seriedade. A reação dessas artistas é, muitas vezes, de recusa a uma consciência feminista como maneira de lidar, superar e negociar com essa realidade, o que afeta a forma com que suas obras são recebidas e percebidas pelo público (Idem, p. 124).

Outra dificuldade encontrada pelas feministas é a de lidar com perspectivas marxistas bem estabelecidas no meio intelectual, que tenderam a rechaçar aquilo que não fosse alinhado a essa perspectiva teórica, considerando outras pautas, como o feminismo, superficiais ou desnecessários: “*One does not call oneself a feminist in polite art society in Europe unless one wants to be ridiculed or ignored*” (Idem). Destaca, portanto, uma realidade similar à do Brasil no tocante a má fama do feminismo, e certa falta de organização das feministas europeias naquele momento.

Em conclusão, de diferentes formas e em contextos específicos, dinâmicas de arte relacionadas ao feminismo estavam se estabelecendo entre as americanas e as britânicas em diálogo com seus pares:

Throughout the United States and Britain, in groups large and small, public and private, women in the arts were rising questions — from where to exhibit as women and how to find space for working, to political,

theoretical, and aesthetic issues. Feminist artists in many countries shared similar concerns, and feminism developed as an international movement, with local socio-economic and ideological factors shaping its expression in different ways. (CHADWICK, 1990, p. 356)²⁸

Já no Brasil, autoras como Roberta Barros, Luana Tvardovskas e Heloisa Buarque de Hollanda²⁹ têm se dedicado a pensar as artistas mulheres dos anos 1960 até a atualidade, a fim de compreender a rejeição, pela grande maioria delas, de qualquer identificação com o movimento feminista. Como vimos anteriormente, a soma de muitos fatores pode nos ajudar a compreender esse fenômeno, tais como o governo autoritário em si, a má fama do feminismo mesmo nos meios engajados, dentre outros:

(...) as relações entre o movimento de mulheres e as organizações de esquerda no Brasil foram bastante ambivalentes, de forma semelhante ao que se deu na Europa, no sentido de que, sob uma perspectiva marxista, as pautas feministas pareciam extremamente privadas e “burguesas”. (BARROS, 2016, p. 129)³⁰

28. A autora ainda destaca as importantes publicações: a britânica *Spare Rib* (1972) e as americanas *The Feminist Art Journal* (Nova York, 1972), *Heresies* (1977) e *Chrysalis* (Califórnia, 1977).

29. Professora e pesquisadora pioneira no tratamento desse tema, principalmente no tocante à literatura e à cultura em geral, publicou em 1993 *Quase catálogo 2: artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*.

30. Roberta Barros ainda destaca exposições feministas importantes na Europa no final dos anos 1970: Berlim em 1977 — *Künstlerinnen International* — com exposições e publicações sobre *body art*; Berlim *Women In Art* — *Neue Gesellschaft für Blindebnde Kunst*; *Frauen machen kunst* e *Feminist Art*, *Gallerie Krinzinger* — Innsbruck, Áustria. “É importante registrar que a escolha por citar tais mostras como exemplos justifica-se por elas terem incluído trabalhos da artista brasileira Iole de Freitas, que, residindo em Milão, começou a realizar performances experimentais solitárias a partir de 1973, nas quais expunha o seu próprio corpo espelhado, refletido, fragmentado, a suscitar questões fortemente ligadas à identidade feminina e à organização da imagem corporal dentro das relações de gênero que marcam a sociedade ocidental.”

Mesmo que seja possível identificar o interesse e a construção de poéticas feministas presentes em artistas mulheres nos períodos ditatoriais latino-americanos, tais interesses e poéticas não conformaram um movimento nas artes visuais. “Apenas a partir dos anos de saída desses regimes violentos o feminismo impactou mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 65).

Antes de partir para a compreensão do cenário crítico sobre arte feminista no Brasil, nos Estados Unidos e na Inglaterra, abro um parêntesis a fim de discutir a curiosa situação da arte contemporânea brasileira, que tem nos desafiado a construir outros conceitos para entender as relações de gênero na arte, que não passem apenas pelas ideias de silenciamento e exclusão.

Cabe agora nos determos à situação peculiar das mulheres na arte contemporânea brasileira³¹. Primeiramente, faz-se necessário compreender que o mercado brasileiro de arte vem ganhando mais importância nos últimos 30 anos, período atravessado pelas políticas neoliberais e globalização. Além desses elementos, também há um contexto mais recente de crise geral do capitalismo e crescimento simultâneo do mercado de arte, a partir de um outro perfil de investimento marcado pelos leilões e jogos especulativos, que ganha

31. Este trecho da pesquisa e suas reflexões não teriam sido possíveis sem a minha participação em dois eventos que aconteceram recentemente na cidade de São Paulo: o primeiro foi o ciclo de debates no Centro Cultural Banco do Brasil, organizado e mediado pela pesquisadora Roberta Barros, intitulado “Diálogos sobre o feminino, contextos brasileiros nas artes (visuais)”, mais especificamente a mesa do dia 9 de junho de 2016, que contou com as falas das pesquisadoras Ana Paula Cavalcanti Simioni (a propósito do seu artigo a ser publicado na revista *Novos estudos* n. 105 julho/2016, em conjunto com a pesquisadora Bruna Fetter, *Mulheres artistas no Brasil e o mercado: um encontro muito particular*) e Heloisa Buarque de Hollanda, além das apresentações das performances de Sílvia Moura e Anna Behatriz. O segundo evento foi uma palestra organizada pelo sesc Centro de Pesquisa e Formação em conjunto com a revista *Novos Estudos Cebrap*, intitulada *Novos Estudos: questões de gênero e mercado de arte*, que contou com a mediação de Ricardo Teperman e com as falas das pesquisadoras Tatiana Sampaio Ferraz e Ana Paula Cavalcanti Simioni, a propósito do n. 105 da revista *Novos estudos*, lançado em julho de 2016 e que contém o artigo já mencionado.

força a partir dos anos 2000 (FERRAZ, 2015). Há aqui uma conexão profunda entre capital e cultura, marcada pela relação dialética entre a necessidade de uma obra ser especial o suficiente para ser muito cara, sem ao mesmo tempo ser especial demais a ponto de não poder ser comercializada.

Além disso, a nossa realidade mais recente (FIALHO, 2014) está cada vez mais marcada pelas relações comerciais realizadas pelas galerias de arte, em franca expansão, e que são muito menos divulgadas do que os leilões, o que acarreta dificuldades e limites de análise do mercado de maneira integral.

A partir disso, nos detemos então a uma curiosa retórica de sucesso das mulheres na arte brasileira, que circula tanto entre meios leigos quanto nos meios especializados, e que tem como prerrogativa o modernismo como movimento fundador da arte brasileira³². Essa retórica estabelece uma tradição de mulheres bem sucedidas na arte brasileira, a partir de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, até chegar em Adriana Varejão e Beatriz Milhazes.

O sociólogo francês Alain Quemin desconstrói a apologia da globalização, desmistificando a ideia de que esse processo teria democratizado o acesso e a circulação da arte. Ressalta que os mecanismos de consagração dos artistas ainda são perpassados por diversos marcadores da exclusão, como nacionalidade e gênero do artista. O autor aponta que há uma desigualdade marcante em relação à espacialidade ou nacionalidade do artista/ateliê. Ao analisar dois famosos rankings de artistas, o KunstKompass e o Artfacts, levando em conta as especificidades de mecanismos de pontuação de cada um, Quemin contabiliza respectivamente as porcentagens a seguir de artistas por país: Estados Unidos 30,4%, Alemanha 30,0%, Reino Unido 10,4% para o KunstKompass, e para o Artfacts: Estados Unidos 37,1%, Alemanha

32. Ideia bastante questionável, e que já foi bem discutida a partir de uma perspectiva de gênero pela profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni, em sua obra *Profissão artista* (2008), a respeito das artistas pioneiras, anteriores ao modernismo, silenciadas pelo cânone.

18,2%, Reino Unido 7,63%, para mencionar apenas os três primeiros colocados. Ou seja, “A concentração do sucesso artístico é extrema com relação a um número muito pequeno de países, todos ocidentais, quer se trate dos Estados Unidos ou de qualquer país europeu” (QUEMIN, 2016). O mesmo se dá com relação ao gênero do artista: os rankings mostram alguma evolução na participação de artistas mulheres, contudo ainda observamos uma predominância masculina. Esse panorama torna o caso brasileiro supracitado ainda mais intrigante, uma vez que somos a periferia em termos de localização e pontuação ou quantidade de artistas, contudo, ao mesmo tempo, temos uma participação comparativamente maior de mulheres. Aparentemente, a exclusão das mulheres não seria uma marca do mercado de arte relacionado à venda de obras de artistas do Brasil.

O cenário pintado traz questões: quando falamos de sucesso feminino, o gênero deixa de ser uma questão? O fato de haver duas artistas mulheres liderando o ranking de venda e espaços de visibilidade resolve o problema? Como pensar as mulheres que foram retidas pelo *mainstream*, pelo mercado, pelos museus ou por mais de um veículo simultaneamente? O gênero deixa de ser uma perspectiva válida diante da situação atual descrita no Brasil?

O gênero enquanto perspectiva de análise tem se solidificado nas ciências humanas (SCOTT, 1990) ao longo de mais de 50 anos de diferentes abordagens feministas. Cabe ao historiador da arte contemporânea brasileira repensar os termos, adequá-los ao momento histórico atual, complexificando o que entendemos como sucesso, e como esse sucesso se dá, uma vez que é de amplo conhecimento que ainda estamos na caminhada em busca da igualdade de gêneros, não só na arte, mas na sociedade como um todo: “Perseguir a história das mulheres e da arte é um caminho de crítica aos próprios modelos de escrita da história”, ou seja, essa exclusão ou desvalorização das mulheres artistas foi estruturante da própria disciplina história da arte (TVARDOVSKAS, 2015, p. 54).

Assim, aproximando a historiografia sobre o silenciamento das mulheres da arte a uma perspectiva problematizadora da realidade ocidental e brasileira, evidencia-se a aparente contradição entre arte feminista e *mainstream*. Tendo em vista que as artistas de sucesso atualmente no Brasil não se consideram feministas, e também não leem sua própria obra a partir da chave interpretativa da poética feminista, é possível que um dia uma obra ou artista assumidamente feminista ocupe o topo do reconhecimento social e valorização monetária? Lucy Lippard atesta que “*Perhaps the single aspect of feminist art that makes it most foreign to the mainstream notion of art is that it is impossible to discuss it without referring to the social structures that support and often inspire it*” (LIPPARD, 1980, p. 364). A provocação se consolida: o cenário brasileiro atual é um atestado de que todos os problemas identificados na arte de hegemonia masculina se resolveram? A retenção de mulheres, com sucesso e consagração, implica uma real transformação na forma com que o cânone opera, na forma com que pensamos o artista e a obra? Essa aparente conquista se estende a outras minorias políticas?

O que vemos, então, no Brasil, é a complexa conjunção de artistas que durante décadas e gerações recusaram qualquer identificação direta com as pautas feministas, e um presente marcado pelo poder e visibilidade de mulheres na história da arte brasileira, passando pelas modernistas, as gerações de 1960-70 e chegando nos dias atuais. De Marco e Schmidt resumem bem essa intrigante composição:

(...) para a maioria das artistas, há uma negação a priori de qualquer identificação com o movimento de mulheres, principalmente com o feminismo, ancoradas normalmente em uma estigmatização de que todas as práticas/teorias feministas são essencialistas ou sexistas. A participação de algumas mulheres nos movimentos de arte muitas vezes leva a conclusões precipitadas, como se o sistema de arte brasileiro não fosse marcado pelo sexismo

e permeado por relações assimétricas de poder entre homens e mulheres.
(2003, p. 13)

Dadas as contradições dos cenários propostos, tanto na produção das artistas quanto nas suas percepções do feminismo e visibilidades adquiridas, partimos das artistas em diferentes cenários para as teóricas, abordaremos a recém constituída historiografia a respeito das mulheres na arte no Brasil, e também as estrangeiras incontornáveis nesse cenário de exploração e conexão do feminino/feminismo na arte: mencionaremos mais detalhadamente as construções conceituais já citadas da americana Linda Nochlin e da naturalizada britânica Griselda Pollock. Começemos, então, com texto tido como fundador da crítica de arte feminista — é o artigo *Why have there been no great women artists*, publicado em 1971³³ na revista *ArtNews* pela historiadora da Linda Nochlin³⁴. A autora começa enumerando caminhos possíveis para responder a pergunta que dá título ao famoso texto, entretanto aponta também as armadilhas que esses caminhos de resposta podem criar para uma história da arte feminista. O impulso inicial seria o esforço arqueológico de descobrir, enumerar e mapear as mulheres artistas de todas as

33. Whitney Chadwick aponta em “Women, art and society” (1999) que uma série de acontecimentos no final de 1969 e começo da década de 1970 levou aos primeiros protestos contra o racismo e o machismo no mundo da arte nos EUA. Além das intervenções mais famosas referentes à liberdade sexual feminina e a luta por igualdade racial (Panteras Negras), também aconteceram atividades artísticas feministas. Em dezembro de 1969, na exposição anual do New York’s Whitney Museum, participaram 143 artistas, dos quais somente 8 eram mulheres. As manifestações contra o museu levaram à criação de grupos ativistas, como o Women Artists in Revolution (WAR). Esse é o contexto em que Nochlin e seu texto estão inseridos.

34. Adotaremos aqui a versão original em inglês do texto: NOCHLIN, Linda. *Why have there been no greatest women artists?*, 1971. Disponível em: <davidrifkind.org/fiu/library_files/>. Mas é importante destacar que esse texto fundamental teve sua primeira tradução parcial para o português em 2016, pela Edições Aurora, e também está disponível online: <www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>.

épocas que foram apagadas da história oficial, o que é interessante, mas não ajuda a responder a pergunta³⁵, uma vez que não traz à tona a raiz do problema. Uma segunda saída possível, também adotada por parte das feministas, seria apontar uma diferença entre grandiosidade masculina e grandiosidade feminina, tendo em vista que a experiência social do ser mulher e ser homem são marcadamente diferentes. Esse caminho parece razoável à primeira vista, mas não só não ajuda a responder a pergunta como também recai na armadilha da essencialização do feminino, ou seja, a aproximação de todas as artistas mulheres entre si a partir da característica biológica comum. Essa afirmação resultaria em uma redução destas à sua condição biológica e em uma consequente desvalorização de sua arte, fato que não está colocado aos artistas homens, representados como norma. Além disso, as características entendidas socialmente como femininas e masculinas são constructos sociais, uma vez que há personagens que não preenchem a expectativa estereotipada do que é feminino, bem como há homens artistas que lançam mão de atributos tidos como femininos.

A própria enunciação de uma “questão da mulher”, aponta Nochlin, traz a constatação de que a hegemonia é masculina, da mesma maneira que há, por exemplo, a “questão do negro” ou a “questão da pobreza”, denunciando a norma social branca e elitista do cânone artístico.

A partir dessas colocações, Nochlin começa a traçar o seu caminho de resposta à pergunta disparadora. É urgente repensar nossas instituições, a fim de desnaturalizar a costumeira hierarquia entre homens e mulheres em todas as esferas sociais. Paralelamente, é preciso também desconstruir a ideia de gênio criador individual e atemporal. O mito do grande artista tem se perpetuado através dos séculos e constitui a toada da historiografia da arte que se

35. “*Counting as a political strategy*”, a que já nos referimos na introdução, é uma estratégia muito adotada por grupos engajados e de intervenções artísticas, como o Guerrilla Girls. Contudo, possui limites, como aponta Ben Davis em seu artigo para a *ArtNet News* (2015).

debruça sobre o século XIX, construindo uma aura mística em torno da vida desses artistas. E como essa ideia é prejudicial à reflexão acerca das mulheres na arte? A ideia de gênio vem embutida de uma noção de que esse grande ser criativo já contém em si as condições inatas da genialidade. Novamente, é como se uma estrutura social afetada por espaços de poder e visibilidade não tivessem nada a ver com essa luz interna inata e inevitável, que as mulheres então simplesmente não possuíam³⁶.

A grande chave interpretativa para a questão é a análise das condições de produção artística, bem como do acesso à educação, prezado pelo sistema da arte e pelo mercado. A autora investiga a falta de acesso ao estudo do nu ou modelo vivo, que marcou a vida das mulheres nessa área durante toda a história até finais do século XIX ou começo do XX, dependendo do país. Temas considerados menores, como paisagem e natureza morta, eram o que restava para as mulheres ousadas que optavam pelo caminho não convencional de ter uma carreira, a despeito de todos os entraves colocados (NOCHLIN, 1971, p. 25). A verdade é que as mulheres conquistam espaço nas academias de arte quando estas começam a perder seu valor no despontar das vanguardas artísticas, questionadoras da arte acadêmica. E não se trata apenas de possibilidade de estudo, mas também de espaço de exposição e disputa por prêmios (Idem, p. 26). É preciso reelaborar a lógica individual/privado em direção ao coletivo/público, para assim repensar as estruturas institucionais excludentes que marcaram a trajetória das mulheres artistas.

Em adição a esse texto fundacional, Griselda Pollock detém-se ao questionamento da maneira com que o cânone artístico opera, propondo uma desconstrução da estrutura hierárquica de retenção dos artistas. Acrescenta um

36. A autora também destaca, ainda na p. 9, que o número de artistas entre a aristocracia é muito menor que na burguesia. Teria então o gênio faltado à aristocracia assim como faltou às mulheres? Na verdade, trata-se de uma equação que envolve encorajamento, condições de produção artística e expectativas sociais diante desses dois grupos.

olhar mais próximo da chamada terceira onda feminista³⁷, questionando inclusive a adoção de uma categoria globalizadora de “mulher”. Em seu texto *A modernidade e os espaços da feminilidade* (POLLOCK, 2011), a autora dialoga com a tradição historiográfica sobre o modernismo e a modernidade (Baudelaire, 1863 e T. J. Clark, 1985), estabelecendo novos parâmetros de análise do impressionismo.

A partir do discurso enraizado de artista moderno enquanto *flâneur*, ou seja, agente que circula livremente por essa cidade efervescente das multidões, e *voyeur*, ou seja, agente que tudo observa sem ser observado, Pollock aponta para o recorte de gênero dessa experiência de modernidade tida como universal. A possibilidade de compreender o mapa da cidade enquanto seu lar e, ao mesmo tempo, espaço de lazer e plenitude, para as artistas e mulheres em geral, não se concretizava. Ou, se circulavam livremente, estariam submetidas a uma marca de classe e de feminilidade inferiores, como é o caso das prostitutas.

Podemos identificar, então, três mapas propostos pelo texto (Idem, p. 60): o primeiro destacado por Pollock é o de Baudelaire, que pensa um percurso sexualizado do homem moderno³⁸ pela cidade das multidões. O famoso poe-

37. Adotamos aqui a linha do tempo tradicional da história do feminismo, levando sempre em consideração que linhas do tempo e suas divisões costumam ser tendenciosas e mesmo arbitrárias, e que esta divisão da História do Feminismo em ondas como descrito a seguir está longe de ser uma resposta absoluta, fechada ou única. Tem-se tradicionalmente, então, a primeira onda com as sufragistas no final do século XIX na Europa e EUA, a segunda na revolução comportamental das décadas de 1960 e 1970, e a terceira nos estudos mais recentes, da década de 1980 aos dias atuais, que partem da premissa de que há vários feminismos possíveis — negro, latino, transsexual etc.

38. O texto “Mulheres e prostitutas” (1857), de Baudelaire, citado por Pollock na p. 60, constrói uma noção de mulher através de um mapa fictício de espaços urbanos — os espaços da modernidade. Trajeto do flâneur/artista: auditório — jovens mulheres da mais requintada sociedade; jardim público — esposas complacentes; parques — mulheres respeitáveis e acompanhadas; mundo teatral mais obscuro — bailarinas frágeis e delgadas; café — amante ou mulher de mau porte; cassino — cortesã. Esse percurso sexualizado e erótico é pautado na sexualidade do homem, tendo as mulheres como objeto desse desejo, nunca como desejantes.

ma *A uma passante*, inclusive, denota a experiência moderna marcada de erotismo. O segundo é o mapa de Clark, que, a partir de uma ideia de trajetórias de lazer e divertimento entre centro e subúrbio da cidade moderna, destaca a predominância de uma questão de classe entre os atores sociais. O terceiro é o da própria autora, que salienta as falhas dos mapas anteriores, acrescentando a perspectiva de gênero para além daquela de classe mencionada. Agrega um olhar atento e crítico às condições das mulheres em cada espaço que lhes é permitido ou vetado, e como cada espaço de circulação pressupõe uma expectativa diferente de feminilidade³⁹ — espaços públicos, “mulheres desonradas”; e espaços privados, “senhoras” (Idem, p. 61).

Essa reinterpretação da experiência da *flânerie* enquanto generificada, e não mais universal, é a chave interpretativa para compreender a arte de Berthe Morisot e Mary Cassat. Ela explica por que os temas das duas artistas são sempre correlatos aos espaços de uma feminilidade das senhoras de respeito, enquanto Manet e Renoir pintavam os cabarés e bastidores dos teatros. “O olhar do *flâneur* articula e produz uma sexualidade masculina que na economia sexual moderna desfruta da liberdade de olhar, avaliar e possuir, real ou imaginariamente” (Idem, p. 66). E, mesmo a partir dessa diferença de acesso e circulação aos espaços constituintes da modernidade, Pollock destaca as estratégias de desestabilização adotadas, por exemplo, por Cassat em *Na Ópera* (1878-1879), pintura em que uma mulher não objetificada e dona do seu próprio olhar aparece observando algo que não identificamos e, ao mesmo tempo, é vista por um olhar masculino que polícia e dialoga com a posição do próprio observador do quadro.

Outra autora importante para as perspectivas colocadas até então é Whitney Chadwick, que também aponta para esses componentes mascu-

39. É importante destacar que a autora enxerga feminilidade não como uma característica da mulher, mas como uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar (Idem, p. 66).

linos do cânone, bem como para uma experiência sexual de modernidade a partir do protagonismo masculino.

Outro aspecto do primitivo mito modernista, que está recebendo crescente atenção por parte das historiadoras e críticas de arte feminista, se refere à grande frequência com que os principais quadros — e às vezes as esculturas — associados com o desenvolvimento da arte moderna extraíram suas inovações formais e estilísticas da tomada com base erótica das formas da mulher: as prostitutas de Manet e Picasso, as “nativas” de Gauguin, os nus de Matisse, os objetos do surrealismo. Os artistas modernos, desde Renoir (“Pinto com minha verga”) até Picasso (“Pintar é em realidade como fazer amor”), contribuíram para fundir o sexual e o artístico, equiparando a criação artística com a energia sexual do homem, apresentando as mulheres como seres impotentes e sexualmente subjugados.

A autora ressalta que, a partir dos anos 1960, a apologia do modernismo perdeu força, dando mais espaço para atitudes adotadas pela maioria das mulheres artistas na escolha de diferentes materiais e suportes para a arte (CHADWICK, 1999). Na mesma toada, a renomada crítica de arte Lucy Lippard observa que:

Feminism's greatest contribution to the future of art has probably been precisely its lack of contributions to modernism. Feminist methods and theories have instead offered a socially concerned alternative to the increasingly mechanical “evolution” of art about art. The 1970s might not have been “pluralist” at all if women artists had not emerged during that decade to introduce the multicolored threads of female experience into the male fabric of modern art. (LIPPARD, 1980, p. 362)

Lippard ainda declara que o objetivo do feminismo é “*to change the character of art*”, sendo que o ele é “*an ideology, a value system, a revolutionary strategy, a way of life*”, e não um estilo ou escola artística ou movimento com noções estéticas aplicadas — é uma escolha por um olhar, uma abordagem (LIPPARD, 1995, p. 25).

Mais recentemente, temos observado a historiografia norte-americana se debruçar, também, sobre as artistas que têm entrado, nas décadas mais recentes, no chamado *mainstream* da arte. O livro *Making their mark. Women artists move into the mainstream, 1970-85*, organizado por Rosen e Brawer, visa entender os obstáculos e real silenciamento pelo que passaram as artistas, mas na chave da compreensão de como o sistema e o mercado passaram a incorporar estas. Partem de análise que intenta abarcar as diferentes facetas do reconhecimento e de como se deu essa passagem do silenciamento para o *mainstream* no meio artístico estadunidense, e esse reconhecimento é uma equação que imbrica mercado, visibilidade, lugar na história:

Market success does not guarantee a place in history. But the visibility it makes possible can focus the attention of other segments of the validating chain — critics, curators, art historians — whose choices and commentaries create the cultural record. Recognition is a cumulative process involving various types of professional acknowledgment. (1989, p. 10)

Calvin Tomkins, autor de um dos capítulos do mencionado livro, fala com otimismo da sua percepção nos anos 1970 de que metade dos artistas interessantes pipocando nos Estados Unidos naquele momento eram mulheres⁴⁰. Ele então se pergunta: o que será que aconteceu para isso ser possível? Como que, a partir de agora, homens e mulheres podiam sonhar com uma carreira digna nas artes? E então lança questionamentos provocadores que não nos respondem, mas lançam direções para pensarmos a entrada de mulheres artistas no *mainstream* americano:

40. Menciona: “Susan Rothenberg, Jennifer Barlett, Lynda Benglis, Jackie Winsor, Elizabeth Murray, Mary Miss, Lois Lane, Joyce Kozloff, Valerie Jaudon, Nancy Graves, Audrey Flack, Alice Aycock, and others were showing their work at major New York galleries” (p. 45).

Were these women so phenomenally gifted that their talent simply swept aside the obstacles? Or had changes in society and in cultural attitudes made possible a kind of acceptance that these same women could not have won twenty years earlier? The answers to these questions are both simple and complex, and at this point highly tentative. (TOMKINS in ROSEN e BRAWER org., 1989, p. 45)

Para além de Nochlin, Pollock e Rosen e Brawer, o trabalho de Janet Wolff também tem se destacado nas formulações teóricas acerca da presença ou ausência de mulheres na arte norte americana. Wolff relata que foi convidada pelo Whitney Museum a organizar uma exposição dentro das séries de exposições intitulada *Collection in Context*, em 1994. O convite a encorajou a empreender um olhar feminista sobre a coleção, e como sua área de interesse são as primeiras décadas do século xx, focou-se em compreender as mulheres artistas presentes nos primórdios da instituição de Gertrude Vanderbilt Whitney, quando ainda era Whitney Studio (1914-1918), passando para Whitney Studio Club (1918-1928), daí para Whitney Studio Galleries (1928-1930), para finalmente virar Whitney Museum of American Art (1931).

No acervo, deparou-se com significativa coleção de pinturas realistas (*Ashcan painters*) produzida dentro do seu recorte temporal de interesse. Dentre 24 mulheres artistas encontradas, 17 faziam parte do catálogo de inauguração do Museu, ou seja, “*It is clear that women artists were able to thrive in the context of the Whitney Studio Club*” (WOLFF, 1999, p. 123). Ao longo deste processo a autora foi percebendo que esse projeto de curadoria no qual estava envolvida não era a simples e já comum operação de resgate de mulheres artistas de um passado obscuro à luz do presente — “*the project of the recovery of a ‘hidden heritage’*” (Idem, p. 130) —, mas de investigação acerca da forma com que as narrativas históricas se costuram, colocando certos movimentos no centro e outros no esquecimento.

Existe uma aceitação generalizada de um discurso que coloca o modernismo no centro da história da arte, principalmente a partir do pós-guerra, e a reprodução dessa narrativa afetou a visibilidade de homens e mulheres artistas realistas do acervo do Whitney Museum. O ponto é compreender o discurso modernista como basicamente masculinista (e que se propõe universal e neutro), o que torna a marginalização de outros movimentos uma estratégia de feminilização do que está fora deste mesmo modernismo. Existe, por fim, um discurso generificado que coloca o modernismo como universalista e neutro em oposição ao resto.

The exclusion of women, then is a structural and discursive operation, integral to the production and maintenance of a particular conception of subject and artist. (...) In other words, the marginalization of certain kinds of realist and figurative painting is the marginalization of the “feminine”, a process which does not necessarily have much to do with the question of whether the work involved is by women or by men. (Idem, p. 132)

Conseguimos perceber, então, um movimento da historiografia norte-americana que pautou o paradigma analítico a partir dos silenciamentos (com aperfeiçoamentos e contribuições de Pollock), passando para a inteligibilidade das mulheres artistas em seu “*move into the mainstream*”, chegando às diferentes formas de compreender as relações de gênero na construção da História da Arte enquanto discurso. Isto posto, cabe agora pensar a produção historiográfica advinda de outra realidade, a brasileira e latino-americana.

Andrea Giunta, crítica e pesquisadora argentina, ressalta a potência radical da pergunta de Linda Nochlin em 1971, pois analisar as condições de produção que socialmente impedem ou bloqueiam as mulheres artistas é fundamental, uma vez que não houve grandes mulheres artistas, para Nochlin, por conta das instituições sociais e da educação. É necessário, então, lutar para

mudar o lugar social e cultural da mulher (GIUNTA, 2011, p. 23). A argentina interpreta a crítica feita por Griselda Pollock (1982), que considerou as contribuições de Nochlin importantes, porém ainda atreladas a um certo humanismo burguês, e virou a chave do preconceito como causa ou explicação para o preconceito como um eixo. Não se trata de eliminar as diferenças de gênero e sexo, mas de não penalizá-las. É preciso então, assim como Giunta aponta no discurso de Pollock, estudar a história das mulheres com suas descontinuidades e especificidades.

Entretanto, *“Aun cuando mucho de lo que se ha escrito acerca de las mujeres en el arte de Occidente es válido para Latinoamérica, algunos dados señalan descordes significativos”* (Idem, p. 24), ou seja, faz-se urgente pensar as realidades latino-americanas em suas especificidades, para não incorrer na prática viciada de aplicação de conceitos que não nos cabem. Giunta observa que há uma certa tradição de nomes femininos de sucesso, que remontam de Tarsila do Amaral e Frida Kahlo⁴¹, e um concomitante processo de negação do feminismo. Ela põe em paralelo dois processos similares, o de artistas que começam afirmando-se latino-americanos e, com certa ascensão passam a adotar um discurso mais internacionalista de sua obra/temática/prática, e o das mulheres artistas que começaram buscando uma identificação com as pautas feministas mas que acabaram se virando contra o “rótulo”. Essas, aponta Giunta, vão reivindicar serem nomeadas “artistas, a secas”, fugindo de qualquer identificação de gênero ou sexo.

Hoje em dia não temos mais o problema relacionado ao acesso à formação artística, vetado para as artistas mulheres até fins do século XIX e come-

41. “Podemos sostener que en el arte latinoamericano se ha consolidado un linaje artístico materno tan visible como el exclusivamente paterno que primaba hace unos veinte años. A la pregunta acerca de si ha habido buenas artistas mujeres en América latina, se respondió con exhibiciones antológicas y con libros que destacaron no tanto el hecho de que fuesen mujeres (además de las ya mencionadas, hoy gozan de reconocimiento Lygia Clark, Mira Schendel, Gego, Tina Modotti, Lygia Pape, Ana Mendieta, Rosângela Rennó, Ana Maria Maiolino, Doris Salcedo, Liliana Porter) sino su radical aporte al arte más transformador y experimental desde los años 50 del siglo XX hasta el presente.” (GIUNTA, 2011, p. 28)

ço do século xx. Hoje temos muitas mulheres se formando artistas, contudo a pergunta acerca de reconhecimento, visibilidade e mercado permanecem. Todavia, necessitamos olhar para o cenário da arte a partir do feminismo e das teorias de relações de gênero, pois estes se configuram como mais do que verificação da ausência ou confirmação de sucesso: “(...) *el debate más interesante hoy no radica en constatar ausencias sino en analizar cómo se construyen las diferencias de género*” (Idem, p. 26). Para a autora, a potência teórica do feminismo como ferramenta de análise está na sua expansão para além das mulheres, e em referência ao trabalho de outra latino-americana, Nelly Richard, salienta a urgência de continuar pensando sob essas perspectivas a arte por aqui produzida.

Passando ao Brasil, a jornada de construção de uma historiografia sobre as mulheres na arte, ou sobre as relações entre feminismo e arte, deu-se fortemente a partir do século xxi. As já citadas pesquisadoras Ana Paula Simioni, Luana Saturnino, Roberto Barros e Talita Trizoli vêm produzindo estudos extremamente significativos na área. A primeira, em *Profissão artista — Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), dedicou-se a pensar as mulheres na arte brasileira antes do modernismo a partir da chave sociológica, revelando o quanto de apagamento dos nomes femininos havia sobre aquele período. A segunda, em *Dramatização dos corpos — Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (2015), elabora estudos comparativos entre artistas brasileiras e argentinas. Inserida dentro do espectro da história cultural, dedicou-se a pensar as décadas de 1980-90 a partir do uso político que as artistas fazem do corpo. A terceira, publicitária e artista, propôs-se a pensar sobre a possibilidade de se falar de um feminismo à brasileira, investigando práticas e poéticas de artistas brasileiras em relação com outros contextos, em *Elogio ao toque — ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016). A quarta, formada em artes, dedicou-se no mestrado a investigar a artista Regina Vater e, recentemente, concluiu doutoramento de muito fôlego em que abarcou o levantamento de quase 30 nomes de artistas brasileiras que produziram entre as

décadas de 1960 e 1970 — incluindo, inclusive, Gretta Sarfaty — intitulado *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 1960-70* (2018). Reconhecer essa riquíssima, porém recente, historiografia brasileira dedicada a pensar as mulheres artistas na arte nacional não significa, todavia, desconsiderar esforços anteriores de discussão do tema.

Na década de 1980⁴², Aracy Amaral, uma das maiores historiadoras da arte brasileira, escreve “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”, em que o diálogo com a curadora Sheila Leirner tenta fornecer uma resposta para tal pergunta. Começa com “Mas, para mim, não existe uma arte feminina. Existe antes o feminino em arte. Há artistas mulheres que deixam transparecer esse caráter, outras não” (AMARAL, 1983, p. 254), e segue lançando mão de explicações consideradas biologizantes ou mesmo essencializadoras, principalmente na escolha de adjetivos genericados como “delicado”, “viril”, “decorativo”, dentre outros. Corroborar com o discurso de que gênero e sexo nunca foram empecilho para a emergência de mulheres artistas ao estrelato:

Não vejo tanto a discriminação de sexo afetando as artistas mulheres. Inclusive porque, como se sabe, as melhores galerias de arte de uma grande cidade como São Paulo são dirigidas por mulheres, abertas, pelo que sei, ao que criadores de arte fazem, indistintamente. (Idem, p. 255)

42. Na década de 1980 temos alguns eventos importantes que merecem ser destacados: a exposição *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, apresentada em 1993 no The National Museum of Women in the Arts, em Washington D.C., em que Aracy Amaral colabora. O Festival Internacional de Mulheres nas Artes, realizado em 1982 (SP) liderado por Ruth Escobar. Nas considerações finais elaboro reflexão sobre as realizações do MAC-USP voltadas para a discussão das mulheres na arte durante as décadas de 1980, 1990 e 2000. Se dermos um salto mais distante no tempo, ainda, vale destacar a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada no MAM-SP sob a direção de Pedrosa e curadoria de Paulo Mendes de Almeida.

Considera, ainda, inexistente um movimento feminista no país como um todo, quanto mais nas artes, ressaltando que o Brasil tem problemas mais urgentes, e que o feminismo seria uma preocupação “luxuosa” — “em nosso país, onde sequer os problemas fundamentais foram solucionados, parece-me descabido e ‘luxuoso’ levantar neste momento tal problemática” (Idem). Observamos que Amaral reforça não só o discurso de tradição de sucesso das mulheres na arte brasileira modernista e contemporânea, como também uma ideia de esquerda tradicional, de que o verdadeiro e mais urgente problema social seria o de diferenças e desigualdades de classe, e não as assimetrias e opressões de gênero.

Uma década depois, escreve *A mulher nas artes* (originalmente de 1993, mas aqui me refiro à publicação de 2006), em que desafia-se com uma nova pergunta, ou com uma nova roupagem para as mesmas questões: como explicar a marcante presença da mulher na arte brasileira deste século? Retoma a afirmação precipitada de que o Brasil mal teve um movimento feminista, justificando-a desta vez por um caráter “conformista” do brasileiro no geral.

Busca na tradição judaico ibérico-cristã de desprezo aos trabalhos manuais para embasar sua grande resposta: o terreno das artes sempre foi das mulheres no Brasil:

Arte como atividade de mulher. Na verdade, talvez seja esse um dos motivos pelo qual a mulher no Brasil não precise batalhar (como uma europeia ou norte-americana) para penetrar no ambiente da arte. É o “seu” ambiente. (AMARAL, 2006, p. 221)

A realidade das brasileiras artistas está atrelada também, segundo Amaral, a dinâmicas sociais de classe que proporcionam a essas mulheres brancas e de classes altas assistentes que façam o trabalho doméstico por elas, proporcionando-lhes assim tempo livre para dedicarem-se ao mundo das artes (seja

como artistas, galeristas etc.). Recai, mais uma vez, em aspectos biológicos para definir um certo “feminino na arte”, que seriam características inatas às mulheres, conformando-as como um grupo homogêneo, por mais que esses aspectos às vezes não estejam claros nas obras que produzem:

(...) o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino em arte. (...) Esse “feminino”, para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida e, por essa mesma razão, vinculada à natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza que está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda vida. (AMARAL, 2006, p. 225)

Recentemente, Tadeu Chiarelli, outra figura incontornável da produção historiográfica da arte brasileira, escreveu no catálogo da exposição *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*, curada por Ana Paula Simioni e Elaine Dias na Pinacoteca de São Paulo em 2015, algo que nos conecta às ideias de Aracy Amaral na tentativa de explicar o sucesso, ou o discurso de sucesso, de mulheres artistas no Brasil. Explica que esse reconhecimento não se deu por conta do mérito das artistas, mas porque o meio das artes sempre foi desvalorizado no Brasil, ou seja, a uma área desvalorizada — artes — cabe a um grupo desvalorizado — mulheres. Diz que o “apreço escasso que a sociedade brasileira sempre concedeu à arte e à cultura” (CHIARELLI, 2015, p. 7) é a verdadeira explicação para a prosperidade das mulheres no meio artístico, pois “No Brasil, por não se respeitar a arte como uma atividade ‘séria’, aprendemos desde cedo que ela é ‘coisa de mulher’, ou algo que o valha” (Idem). O fato de a arte ser “coisa de mulher”, e não de qualquer mulher, mas de mulheres frequentemente brancas e de classes altas, tornou natural essa ascensão feminina nas artes nacionais.

É interessante perceber as semelhanças nas chaves interpretativas de Amaral e Chiarelli que, apesar de distantes no tempo, ambos ressaltam as

questões de classe e não fazem referência a qualquer machismo impregnado no sistema artístico, ou na sociedade como um todo, muito menos a qualquer apagamento ou silenciamento que possa ter existido. O fato de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti serem parte do cânone, assim como Lygia Clark e Mira Schendel, prova o sucesso para eles e ponto final, a questão que sobressai então é a base ou o lastro deste sucesso, ou como explicá-lo.

Não podemos deixar de mencionar os esforços de Heloisa Buarque de Hollanda⁴³, professora da UFRJ e crítica literária, em pensar as mulheres na cultura, mais especificamente na literatura. Publicou na década de 1990 textos importantes sobre o assunto e, em parceria com Paulo Herkenhoff, empreendeu a primeira exposição de curadoria feminista do Brasil, a *Manobras radicais* em 2006. Na mostra, o discurso que se estabelece, acessado através do catálogo, é de caráter marcadamente feminista, em que os sucessos e os silenciamentos são levados em consideração:

A curadoria investiu nas lógicas sutis da microfísica do poder, “em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentam situações de silêncio forçado, opressão e exclusão. (...) Procuramos comprovar, de várias formas, como o poder de silenciar é basicamente mutante e como, na contramarcha, as artistas conseguem operar estratégica e produtivamente, com sucesso. (HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006, p. 10)

Sem a intenção de fazer uma história positivista das artistas brasileiras, assumem o fato de que as mulheres precisaram desenvolver estratégias próprias para driblar a situação hierarquizada e de desvantagem em que se encontravam e que, portanto, as mulheres teriam a tarefa histórica

43. Destaco aqui a publicação de *Quase catálogo 2: artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985* em 1993 pela autora.

de “rever a epistemologia moderna demasiadamente masculina, fálica e ocidental” (HOLLANDA, 2006, p. 24). Paulo Herkenhoff, interessado pela temática⁴⁴, sublinha enfaticamente em diálogo com Hollanda que “As mulheres não contribuíram para a arte brasileira no século xx, elas constituíram essa arte. Não se trata de contribuição porque não se trata de um processo principal e outro acessório” (Idem, p. 45). Os curadores encerram o diálogo disposto no catálogo com a verificação de que, ainda hoje, o tema mulheres-artes-feminismo seja mal visto pela crítica e pelo sistema como um todo.

Diante da conjuntura disposta: a relação entre artistas americanas, inglesas e brasileiras e a conformação de teóricas/historiografias americanas, inglesas e brasileiras, cabe aqui, para encerrar, uma breve reflexão sobre os museus, instituições que ganham muita força na modernidade e perpetuam-se como locais de formulação de discursos e contradiscursos na contemporaneidade. Faremos, portanto, uma breve incursão nos contextos museais americano e brasileiro.

Temos que o conceito de museologia de gênero é recente, data de 1990, e é resultado de contribuições diversas, como a advinda dos estudos de gênero, da história e da própria museologia. Nessa época há reverberações do debate e das experimentações de décadas anteriores em museus que pensam na contemporaneidade, que partem de uma lógica de laboratório aberto de experiências culturais, não mais o lugar estático de relação entre espectador passivo e obra objeto, e sim o lugar da experimentação, do fazer artístico vivo, da interação entre seus agentes. Essa perspectiva museológica está nesse caldo de questionamento do lugar social do museu, que se contrapõe ao paradigma moderno, que se propõe a pensar-se enquanto produtor de discurso, articulando biblioteca, arquivo e acervo: “Como sabemos, os paradigmas modernos de

44. O curador foi responsável por trazer o coletivo Guerrilla Girls em 1992 a Curitiba, onde indagou-as sobre a ausência de artistas latino-americanas em suas ações (Idem, p.23).

classificação e a separação por meios e técnicas são ineficientes e o fluxo entre biblioteca, acervo e arquivo é um dos resultantes dessa ineficácia” (FREIRE, 2015, p. 62)⁴⁵.

A contemporaneidade e sua arte com seus suportes híbridos marca a fluidez das esferas, uma mudança de paradigma do objeto para o processo. Há uma guinada geral na direção contrária à ideia de museu como depósito de uma memória de vencedores e cânones, vai-se ao encontro, também, de uma perspectiva embasada na Carta de Santiago do Chile (1972) e na Declaração de Quebeque (1984), ou seja, de uma noção de museu a serviço da sociedade. Apresenta-se, então, como discurso crítico sobre o papel social e político destas instituições contemporâneas, buscando dar visibilidade às contribuições femininas para a arte, cultura, vida cotidiana e sociedade. A museologia de gênero compreende, também, a feminização das funções de curadoria (FREIRE, 2015) e diretoria de museus, bem como do corpo geral de técnicos e funcionários. É importante destacar que a única esfera que conta com larga participação feminina é a do voluntariado educativo, o que também nos leva a questionamentos sobre como se dá a participação e legitimação das mulheres nesses espaços (VAQUINHAS, 2014, p. 3).

Atualmente, temos 71 museus da mulher⁴⁶ ou museus das relações de gênero no mundo, sendo que os países que mais concentram unidades são Estados Unidos, com 14 museus, e Alemanha, com seis museus (Idem, p. 4). A maioria desses museus se foca na perspectiva histórica da contribuição e pro-

45. “Do mesmo modo, a distinção entre obra de arte e documento desde Duchamp, como sabemos, não é mais retiniana. Assim, tomar o valor de exibição e as variáveis institucionais agregadas como plataformas privilegiadas de pesquisa e prática curatorial supõe, necessariamente, investigar a condição de visibilidade (ou invisibilidade) de artistas e obras” (FREIRE, 1999, p. 59).

46. Para pensar um “museu da mulher”: a própria enunciação de uma “questão da mulher”, apontou Nochlin em 1971, traz a constatação de que a hegemonia é masculina, da mesma maneira que há, por exemplo, a “questão do negro” ou a “questão da pobreza”, denunciando a norma social branca e elitista do cânone artístico.

tagonismo femininos: cerca de 23 (Idem, p. 6) desses museus são dedicados a essa abordagem. Isto posto, cabe-nos maior atenção à maneira como isso é feito. A boa intenção por trás da abordagem de gênero, que tem como premissa tratar de narrativas marginalizadas, acaba por ser escamoteada pela mera substituição do masculino pelo feminino dentro de uma lógica histórica datada do século XIX, de inspiração positivista e enciclopedista, que não transforma a maneira como o cânone opera. O que almeja-se com um museu sobre as mulheres, sejam elas artistas ou personagens históricas? Constituir a velha história dos heróis, meramente substituindo homens por mulheres?

Segundo levantamento de Oliveira e Queiroz:

Existem atualmente em funcionamento no Brasil 14 cursos de graduação em museologia e cinco cursos de pós-graduação. No segmento das políticas públicas, destacamos a criação da Política Nacional de Museus — PNM implantada em 2003 pelo Departamento de Museus e Centros Culturais — DEMU, atual Instituto Brasileiro de Museus — IBRAM, autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, criada pela Lei nº 11.906 em 2009 e responsável pela administração direta de 29 museus federais. Segundo o Guia dos Museus Brasileiros editado pelo Instituto Brasileiro de Museus, em 2011, existem no Brasil 3.118 museus mapeados através do Cadastro Nacional de Museus. (2017, p. 62)

É importante lembrar que tanto a arte, quanto os museus, são produtores de discursos de verdade, o que torna ainda mais urgente discutir as práticas museológicas como também estruturantes das relações de gênero. A forte presença de mulheres na museologia brasileira não foi fato suficiente, ainda, para iniciarmos uma discussão acerca do papel dessas instituições no enfrentamento a uma cultura epistemológica androcêntrica.

2.4 O MAC-USP e suas iniciativas recentes de pensar as mulheres na arte

O Museu de Arte Contemporânea da USP, como vimos, se constituiu desde sua fundação em 1963 como importante instituição no cenário da arte contemporânea brasileira, latino-americana e internacional, primando pela participação ativa dos artistas na sua construção, bem como visando a experimentação e construção de noções de museu-laboratório e museu-fórum. A gestão Zanini (1963-1978), de olhar progressista e comprometido com a função social do museu, reverberou nas mostras, projetos e obras durante os primeiros quinze anos do MAC, incluindo as produções de Gretta Sarfaty. Nas décadas de 1980, 1990 e 2000, o Museu também teve sua prática associada a momentos para a discussão das mulheres, do gênero e, de certa forma, do feminismo na arte. Destacaremos aqui, como um sobrevoo, iniciativas que o MAC-USP empreendeu nas últimas três décadas a fim de elucidar o desenvolvimento da temática dentro dessa instituição. Este sobrevoo parte da necessidade de localização do meu olhar que esteve, desde sempre, fincado nessa instituição, e também de uma vontade de relacionar a constituição de um cenário nacional de artistas, museus e historiografia da arte que tratam o tema do feminino-feminismo, como descrito anteriormente, com um estudo de caso, em uma relação macro-micro. Importa sublinhar que esse exercício não intenta representar toda a complexidade nacional a partir de um único exemplo institucional, nem esboçar qualquer paradigma museológico.

A seguir, passaremos pelas seguintes experiências realizadas no Museu: *American Women Artists* (1980), *Connections Project* (1989), Barbara Kruger no MAC (1992), *Mulheres artistas no acervo do MAC* (1996), *Mulheres artistas: olhares contemporâneos* (2007), *Mulheres artistas: relatos culturais* (2008), *Mulheres artistas: corpos estranhos* (2009). Além da pesquisa de arquivo e da análise dos catálogos/folders, pude contar com a solícita colaboração de curadoras, professoras e artistas que forneceram relatos e, sendo assim, busquei combinar a relevância inquestionável da memória e do relato oral com a documentação institucional, que revela, mas também lança sombras.

Começamos então com *American Women Artists*, exposição de 1980, cuja curadoria foi uma colaboração entre Glenna Park, Mary Dritschel e Regina Silveira, que visou diálogo entre a produção de artistas norte americanas e brasileiras, e contou com o apoio do diretor do MAC-USP na época, Wolfgang Pfeiffer. Os trabalhos das 46 artistas norte-americanas presentes na mostra tinham em comum a utilização do suporte papel, dentre desenhos, gravuras, fotografias e outros.

Figura 4 — Catálogo da exposição *American Women Artists*, 1980. Biblioteca MAC-USP.

O texto do diretor do museu chama atenção, pois parece de alguma forma querer desculpar o fato de que se trata de uma exposição com todas as integrantes sendo artistas mulheres, o que nos parece reverberar um pouco da cautela do sistema artístico brasileiro em se associar a qualquer bandeira feminista. Ressalta o valor de intercâmbio entre Brasil e Estado Unidos, mas apela para a ideia de qualidade e expressividade a fim de que, ao que nos parece, o sexo comum das artistas não as inferiorize:

Consideramos muito interessante poder observar como elas trabalham hoje, especialmente, por poder fazer comparações, também, com as pesquisas e os trabalhos das artistas brasileiras. Temos, justamente no desenho e na gravura, valores de primeira linha entre nós. Portanto, o fato de serem mulheres que expõem, não constitui elemento de tanto destaque ou estranheza. O que queremos ver é a expressividade e a qualidade dos trabalhos, mesmo neste ato que, naturalmente, é de intercâmbio cultural e artístico, campo que, infelizmente, por razões puramente materiais não se pode cultivar, da maneira desejável.

Como vimos em capítulo anterior, a prática de expor apenas mulheres em mostras já era, a essa altura do ano de 1980, bastante comum nos Estados Unidos, configurando-se mesmo enquanto uma reivindicação por parte da classe artística identificada com o feminismo. No Brasil não havia a disseminação de práticas assim, o que pode nos ajudar a entender o tom de amenização do texto do diretor, que parece tentar se defender de uma prevista crítica de “mas por que só mulheres?”.

Glenna Park, o contato do MAC-USP nos Estados Unidos, explica que Mary Dritschel, artista texana residente em São Paulo, foi o elo de ligação entre ela e o Brasil/MAC-USP, na figura de Regina Silveira, artista muito presente desde os primórdios da instituição. As três partiram da intenção de ampliar a audiência brasileira para aquilo que se vinha produzindo nos Estados Unidos, como deixa claro Park no catálogo:

A finalidade da exposição era mostrar que as mulheres participaram de forma significativa das questões estéticas da atual “mainstream” da arte, e que, em muitos casos, acrescentaram novas formas e sensibilidades a essa forma visual.

Destoando do texto de Pfeiffer, em que a temática mulheres aparece tímida e a palavra feminismo sequer aparece — o que é estranho em se tratando de Estados Unidos —, Glenna Park afirma que “a tônica da exposição é, definitivamente, feminina, e frequentemente, feminista”. Como pudemos ver anteriormente, a distinta maneira como o feminismo assenta balizas nos Estados Unidos torna essa afirmação de certa maneira mais natural para a americana. Ela ainda situa as participantes da mostra em quatro grupos: artistas que fizeram uso declarado do feminismo enquanto movimento político e social; artistas que fizeram uso de “formas artísticas folclóricas femininas”; outras artistas que possuem uma sensibilidade feminina — o que nos parece uma afirmativa que recai na armadilha biologizante —; e, por último, um grupo de artistas que não têm uma área identificável dentro desse espectro. De qualquer forma, salienta que “muitas artistas movimentam-se dentro dessa gama estética, algumas vezes fazendo declarações políticas, outras dependendo de noções sutis sobre uma imagem ou ideia”.

É curioso perceber como dois contextos tão díspares na relação entre arte e feminismo, como o Brasil e os Estados Unidos, ficaram evidentes nos dois textos que compõem a documentação da mostra. Pfeiffer não faz menção a nenhuma luta social de mulheres no Brasil, e nem à existência de qualquer identificação, ou não, de artistas brasileiras com a temática. É importante lembrar que em 1980 o Brasil passa pela abertura democrática, mas as feridas continuam abertas e os limites dados. Na contramão, Park faz um balanço da situação artística estadunidense no tocante ao feminismo e a arte engajada de mulheres artistas:

O impacto do feminismo nos Estados Unidos fez surgir o apoio intelectual tanto de homens como de mulheres. A situação atual das mulheres nas artes encontra-se em algum ponto entre “princípio” e “mudança”. (...) Temos uma noção de aceitação e estamos conquistando um lugar nas artes.

Passando para a exposição *Connections Project/Conexus*, de 1989, idealizada e organizada por Josely Carvalho (artista brasileira residente em Nova York) e Sabra Moore, apresentada primeiro no *Museum of Contemporary Hispanic Art* (MOCHA), em Nova York, entre 8 de janeiro e 8 de fevereiro de 1987. Carvalho e Moore organizaram a colaboração entre 32 artistas dos Estados Unidos e do Brasil, divididas em oito temáticas: alimentação, corpo, espírito, guerra/morte, habitação, meio-ambiente, nascimento e raça. Essas 32 artistas em colaboração produziram um livro e um projeto de arte postal em que, articuladas em duplas e focadas em uma das oito temáticas, corresponderam-se trocando suas artes e estabelecendo diálogo de culturas. A exposição em si contou com uma rede ampliada de 150 artistas. Em entrevista concedida a mim em 13 de setembro de 2018, Josely Carvalho conta que conheceu Ana Mae Barbosa, então diretora do MAC-USP, a propósito da mostra em Nova York, e que esta se dispôs prontamente a trazer a exposição para o Brasil, e também explica melhor a dinâmica do projeto:

A ideia era que uma brasileira e uma americana escolhessem o tema e daí juntaram as duas, dois pares por cada assunto, escrever documentar, e criar um trabalho dentro de alguns padrões determinados (tamanho) que pudesse ser enviado para NY⁴⁷; Cada uma dessas artistas convidava quatro outras para a mostra. A ideia era ter a artista como curadora, abrindo caminho, convidada por diferentes pessoas para expandir; Fizemos um livro para todas onde elas deveriam mandar de volta com as obras no livro; O livros e os 32 trabalhos pareados.

47. Teria de ser fácil de transportar por dificuldade de dinheiro.

Figura 5 — Material da exposição *Connections Project*, 1989. Livro coletivo contendo envelope e 9 livretos, um para cada uma das oito temáticas, mais um livro chamado *Documentação*, com textos da curadoria. Biblioteca MAC-USP.

O livro *Documentação*, que compõe o material produzido pelas artistas, começa com a carta de convocação de Carvalho e Moore, explicando às artistas convidadas que trata-se de um projeto baseado nas antigas concepções de carta e de troca como uma escolha consciente de mulheres, de uma prática artística determinada. Esse livreto segue com a carta de regras para a participação das artistas, junto com a explicação acerca do funcionamento da mostra, em que são convidadas a escolher cinco dentre os quinze temas propostos, organizá-los em ordem de preferência, chegando assim aos oito temas definidos. As convidadas precisavam pensar a respeito de qual é a fantasia e a verdade acerca daqueles temas e, em duplas, duas duplas por tema, trocar e construir o livro de artistas exposto nas imagens, totalizando 32 artistas engajadas no livro.

Figura 6 — Capas dos livros temáticos. *Connections Project*, 1989.

Quando perguntei sobre a escolha das artistas, Josely Carvalho referiu-se ao fato de que estavam em um momento anterior ao multiculturalismo, mas que tinham já a consciência e intenção de buscar por diferentes tipos de representação feminina. Ressalta: “tínhamos famosas, não famosas, mais velhas, mais moças, brancas, pretas, indígenas, japonesas”. Contudo, a parte organizativa no Brasil foi mais difícil, pois relata que havia muita concentração no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, o que dificultava uma maior representatividade de brasileiras. Menciona que pediu ajuda a Radha Abramo para diversificar, mas ela só sugeriu paulistas. Então, conheceu o Paulo Herkenhoff, pediu-lhe sugestões de artistas de outros estados (Lambrecht, Secco etc.), obtendo maior sucesso.

Carvalho também sublinhou que algumas artistas “bem famosas” não aceitaram o convite por se tratar de uma exposição de artistas mulheres e com temáticas relacionadas ao feminismo. Diz, ainda, que “foi uma exposição boicotada por artistas e imprensa” e que hoje compreende que sua própria figura como artista foi estereotipada no Brasil, por sempre ter se declarado feminista. Esses fatos apresentaram-se como verdadeiros desafios à ideia da mostra de abordar como as mulheres desses dois países viam temáticas que são parte da vida feminina, tais como o nascimento, o corpo, e quais são as diferenças culturais e temporais acerca disso. Declara que “não era uma exposição de mulheres porque tinham vagina, era sobre visão cultural, uma discussão cultural, entre os dois países”.

Sobre essa rejeição da mídia e de parte da classe artística, a professora Ana Mae também oferece reflexão:

Grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável, no Brasil, se recusa a ser vista como artistas mulheres e, portanto, se recusa a reconhecer as diferenças de gênero. (...) Foi bastante difícil obter a participação de artistas brasileiras de visibilidade semelhante à das artistas americanas que participaram da mostra. Os argumentos incluíam “Não

quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista separadamente”, e “Para expor, não preciso apelar para gênero; esse é o caminho das artistas sem qualidade”. Ficou claro que, segundo pensavam, perderiam status caso fossem vistas como artistas mulheres. (BARBOSA, 2016, p. 236)⁴⁸

É interessante notar que, mais uma vez, salta aos olhos a diferença contextual entre Brasil e Estados Unidos no que diz respeito à abordagem “mulheres na arte”. Josely Carvalho reflete sobre a disparidade das relações entre arte e feminismo nos dois cenários a partir de uma análise da sua própria carreira. A artista me relatou que essa exposição tem a ver também com a sua própria dicotomia (Brasil/Estado Unidos), pois seu processo de politização foi no contexto estadunidense, enquanto no Brasil tinham os militares: “eu olhava com o olhar de solidariedade, com a perspectiva de quem tá fora; mas ao mesmo tempo eu tinha também a parte de dentro porque sempre mantive contato”. A partir dessa vontade de comunicação entre os dois países e as duas realidades/culturas — “A ideia de entrar dentro do outro, sem ser o outro, sem estar lá” — revela que empreender essa exposição foi um desafio que considerou “muito experimental”, pois segundo ela teria acontecido “muito cedo, muito antes de todas as discussões, antes que nos EUA e que aqui nem se fala, sobre o gênero e o cultural, e também o multicultural que discute a questão da artista latino-americana nos EUA”. Josely Carvalho tem a carreira marcada

48. Ana Mae Barbosa reforça a dificuldade de trazer a exposição para o Brasil, o silêncio da mídia, a falta de patrocínio e a dificuldade de adesão entre as artistas. Revela, ainda, que “Trabalhos de artistas americanas de renome, como Ida Applebroog, Faith Ringgold, Nancy Spero e May Stevens, Louise Bourgeois, e de latino-americanas em Nova York, como Liliana Porter e Catalina Parra, foram expostos pela primeira vez no Brasil na exposição *Connexus*, mas passaram quase despercebidos por terem sido apresentados como arte de mulheres. Muito recentemente, entretanto, Spero, Porter e Bourgeois expuseram com sucesso no Brasil, mas o fizeram em mostras sem referência a gênero. Sem essa referência explícita, puderam ser vistas e apreciadas” (Idem).

pelo ativismo ao lado de grupos vulneráveis como coletivos de mulheres, de imigrantes, contra o imperialismo americano e o armamento nuclear.

Em texto para o livreto *Documentação*, Josely Carvalho diz que o *Connections Project/Connexus*, conformado pela elaboração de um livro de artista e a exposição, foi ideia sua e de Moore, ambas pessoas fruto de “culturas híbridas”. Em texto a quatro mãos, no mesmo livreto (intitulado “Fazendo acontecer”), Carvalho e Moore, em tom poético e de diálogo, falam das mulheres de sua família, de seus legados, de seus sonhos, da importância do trabalho intuitivo aliado ao planejamento. Dizem querer “criar uma linguagem simbólica comum”, de “fazer arte de acordo com a nossa sensibilidade em vez de adotar modelos masculinos”, de “ver a vida através da ótica feminina”, enfim, conectar.

O livreto conta, ainda, com textos de duas intelectuais de relevância, uma americana e uma brasileira. Lucy Lippard, crítica de arte americana que se dedicou a refletir sobre mulheres, arte e feminismo, e Carmen Barroso, importante cientista social brasileira, professora do Departamento de Sociologia da USP e membra da Fundação Carlos Chagas e da DAWN (Development Alternative Women for a New Era). A primeira, em “Unindo os pontos”, começa por sublinhar a potente ideia de colaboração presente no projeto, uma vez que essa prática contesta a ideia masculina, capitalista e tradicional de gênio individual artístico, reforça o apoio mútuo, cria uma rede pública e íntima de reação imediata e enriquece a percepção humana sobre as áreas abordadas. Lippard faz também um balanço dos 17 anos de arte feminista, das conquistas e caminhos ainda a percorrer, e aproxima as experiências nacionais distintas do projeto em pautas semelhantes que ainda estão a ser reivindicadas. Evidencia, por fim, a potência desse “trabalho de retalhos” proposto por Carvalho e Moore.

A segunda, em “Conectando”, aproxima as trocas realizadas no projeto com o que se almeja no fazer das ciências sociais, imprimindo a jornada das “feministas do terceiro mundo” e o papel do feminismo como crítica social na desconstrução de certos paradigmas científicos que não nos servem mais. Aponta que, assim, a criação artística seria o alimento do imaginário social na

proposição de novos desejáveis e novo possíveis, e que o projeto em questão pode ser precursor de uma nova sensibilidade que ajudará a construir uma nova sociedade, sem as velhas assimetrias.

Passando agora para um evento pontual que não configura uma mostra com temática mulheres como um todo, a vinda de Barbara Kruger para o MAC-USP a convite da professora Ana Mae Barbosa, então diretora em 1992, precisa ser ressaltada:

Na inauguração do prédio do Museu de Arte Contemporânea (MAC) em outubro de 1992, busquei celebrar os meios tradicionais de arte, arte ritual ou popular, junto com o código hegemônico, chamando a atenção para a produção das mulheres. Barbara Kruger foi convidada para a inauguração do novo prédio e generosamente aceitou o convite. Seu trabalho em *outdoors* espalhados na cidade e na frente do museu provocou a população e até mesmo os acadêmicos da universidade. A questão social levantada por Kruger nos cartazes era “Mulheres não devem ficar em silêncio”. (BARBOSA, 2016, p. 238)

Conseguimos observar na imagem a seguir que Kruger lançou mão de seu famoso *silk screen* “*Your body is a battleground*”, em articulação com uma imagem diferente daquela utilizada, em 1989, pela artista para a marcha de mulheres em Washington contra leis que dificultavam o aborto. Kruger tem como objetivo recorrente de sua arte a articulação direta com o ativismo público em prol dos direitos das mulheres, portanto a confecção de *outdoors* pelo espaço da Cidade Universitária era algo em consonância com a sua prática combativa.

Sobre os efeitos dos *outdoors* na comunidade universitária, a professora Ana Mae ressalta que não foram exatamente pacíficos. Houve quem discordasse com a ideia de que as mulheres devem romper os silêncios e denunciar/expor as opressões e violências por que passam:

Os *billboards*, ou *outdoors*, foram fixados a uma altura de quatro ou cinco metros. Mesmo assim, em muitos deles a palavra NÃO foi riscada. A grande produção das mulheres nas artes visuais hoje no Brasil tem paulatinamente incorporado as conquistas feministas, mas o medo de ser considerada feminista ainda ronda as mulheres artistas. (Idem)

Em 1996, é realizada a exposição *Mulheres artistas no acervo do MAC*, fruto de uma viagem que a professora Lisbeth Rebollo Gonçalves fez com bolsa de um programa que a embaixada dos Estados Unidos possuía na ocasião. Visitou o *National Museum of Women in Arts*, de Washington, estabelecendo relações com pesquisadores e curadoras que viriam ao Brasil posteriormente em visita ao Museu. Isto posto, professora Lisbeth assumiu o compromisso de organizar uma mostra com o acervo, preparada pela então Divisão Científica do

Figura 7 — Outdoor de Barbara Kruger na Cidade Universitária (USP-Butantã). Fonte: Barbosa (2016) e Acervo MAC-USP.

MAC-USP. A professora Daisy Peccinini dirigiu e selecionou as obras/artistas da exposição, com o auxílio da professora Helouise Costa. A mostra ocupou todo o terceiro andar do edifício da Bienal que o MAC então ocupava, e a grande maioria das artistas estiveram presentes. A curadoria contou com quatro eixos de organização expográfica, sendo eles o núcleo de fotografias, que teve a presença de oito artistas, dentre elas as contemporâneas Regina Vater e Claudia Andujar; o núcleo de desenhos/gravuras, que contou com a presença de 20 artistas, dentre elas as contemporâneas Anna Bella Geiger e Mira Schendel; o núcleo de pinturas e relevos, o maior de todos com 29 artistas, contando com as modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, bem como com as contemporâneas Mônica Nador e Tomie Ohtake; por fim, o núcleo de esculturas/instalações/objetos, com a presença de 20 artistas, dispondo por sua vez de obra de autoria de Anna Maria Maiolino dentre outras expostas.

Em conversa com a professora Lisbeth⁴⁹, ela ressaltou que a exposição em questão “foi uma importante manifestação da presença da mulher na arte moderna e contemporânea”, reafirmando ainda que “sempre chamou-me atenção a importância da mulher na história da arte moderna, no projeto modernista, nos momentos de mudanças. Do ponto de vista sociológico é algo importante para estudar”.

No catálogo da mostra, a mesma professora, em tom bastante otimista, localiza a iniciativa dentro de uma mirada que enfoca o papel das mulheres no novo milênio, levando em consideração, ainda, as comemorações do oito de março, Dia Internacional da Mulher.

Há, no texto que apresenta a exposição, afirmativas no tocante à importância das mulheres nas transformações sociais, bem como no que diz respeito à facilidade de encontrar mulheres em posição de destaque nos dias de hoje, apesar do fato de que mudanças nos papéis sociais demoram para se estabilizarem. No que se refere às artes plásticas, é dito que “o trabalho da

49. Conversas por telefone realizadas em maio de 2018.

mulher tem visibilidade imediata, sendo seu reconhecimento incontestável na definição de novos rumos da arte, novas linguagens, novos projetos estéticos.” As ideias de “visibilidade imediata” e “reconhecimento incontestável” soam bastante positivas e definitivas. Se atentarmos para a representação modernista na mostra, o vocabulário se coloca apropriado, uma vez que o movimento modernista brasileiro povoa o imaginário nacional de maneira contundente, inclusive nas suas expoentes femininas, bem como é parte da formação escolar usual, e continua reverberando até hoje como herança e marco da história da arte brasileira.

Contudo, ao olharmos atentamente todas as 77 integrantes da exposição, a maioria permanece longe dos holofotes e do amplo reconhecimento do público leigo, com exceção daquelas mencionadas acima, e poucas outras que têm sido objeto de estudos nos últimos dez anos. O reconhecimento museológico existe e é inquestionável, uma vez que as artistas em questão fazem parte do acervo de um grande museu universitário de arte contemporânea, mas o reconhecimento advindo da memória comum, ou mesmo do mercado, falta à maioria.

É importante notar que não há referências claras a nenhuma filiação teórico-metodológica de cunho feminista, ou mesmo dentro do espectro dos estudos de gênero, como havia na exposição de Carvalho e Moore, que já fervilhavam nos anos 1990 no Brasil. Não há menção à contribuição de pensadoras brasileiras ou estrangeiras da área de arte e mulheres, como Heloisa Buarque de Hollanda ou Lucy Lippard.

O catálogo continua: “Há tantas artistas mulheres no cenário artístico que este fato se torna marcante para entender o cenário de modernização cultural, da contemporaneidade neste século que está próximo de terminar”, evidenciando o reconhecimento da grande presença feminina nas artes. Entretanto, como esta pesquisa discute na introdução, a diferença numérica entre homens e mulheres no acervo do MAC-USP, e da maioria das instituições de arte públicas ou privadas do país, está longe de ser insignificante. Onde estão

essas “tantas artistas mulheres” se não no Museu? Se a atmosfera é positiva e o reconhecimento tem se tornado mais fácil e a visibilidade mais rápida, o que justifica essa desigualdade numérica? É fato que temos nomes femininos de peso — reconhecidos em diversos aspectos do que se pode entender como reconhecimento: presença em museus e exposições, retenção pelo cânone historiográfico, valor de mercado, presença na memória coletiva etc. — tanto no modernismo quanto na arte contemporânea brasileira, porém o decifrar dessas brechas de desigualdade permanece necessário.

Figura 8 — Catálogo exposição Mulheres Artistas no Acervo do MAC, 1996. Biblioteca do MAC-USP.

Adentrando o novo milênio, é organizado um ciclo de três exposições intitulado *Mulheres artistas e a contemporaneidade*, organizadas pela professora Lisbeth Rebollo Gonçalves, então diretora do MAC-USP, e pela também professora, pesquisadora e crítica de arte Cláudia Fazzolari. Realizadas em 2007, 2008 e 2009, foram acompanhadas por eventos conectados à mostra, como palestras e rodas de conversa com artistas.

A primeira, em 2007, aberta para visitação no dia oito de março, chamou-se *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*, e contou com obras das artistas Beth Moysés, Elida Tessler, Karin Lambrecht e Rosana Paulino, todas

brasileiras, contendo ainda homenagem a Tomie Ohtake. Em conversa com Cláudia Fazzolari (12 de setembro de 2018), me foi explicado que as três exposições, o ciclo, nasceu como um desdobramento de um projeto de pesquisa apresentado a Lisbeth Rebollo Gonçalves, quando ela ainda não estava na segunda gestão. Fazzolari apresentou o projeto para Lisbeth dentro do programa da ECA-USP — supervisão de pós-doutorado (2009). Quando deram início ao projeto de pesquisa, Fazzolari conta que Rebollo

percebeu que eu tinha interesse em artistas porque eu já falava de algumas artistas do projeto, a Rosângela Rennó e a Rosana Paulino, então ela já tinha interesse (...) Ela inclusive falou para mim, olha a gente podia pensar uma materialização também, porque um projeto de pesquisa, o trabalho, ele evidencia um dado final que é uma investigação sólida, consistente, mas por que não a articulação do projeto de pesquisa também para um conjunto de exposições? Ela também já pensou em um conjunto. (Fazzolari, 2018)

De início conta que foi cerca de um ano de pesquisa antes que essa possibilidade se efetivasse. A oportunidade de uma primeira exposição começa a se desenhar mais concretamente a partir do momento que a professora Lisbeth Rebollo dá início à sua segunda gestão à frente do MAC-USP. A tríade de exposições foi apresentada, sendo a ideia de ser um ciclo de três anos relacionada com o tempo de pesquisa, que também foi de três anos — ou seja, as mostras acompanhariam o projeto de pesquisa no seu desenrolar. O convite às artistas, em cada ano, sempre foi feito como parte de uma pesquisa de pós-doutorado, ou seja, as artistas em todas as edições tinham ciência de se tratar de uma mostra envolvida dentro de uma situação de produção de saber acadêmico e, como esclarece Fazzolari, isso foi importante para a adesão e entusiasmo das artistas participantes durante as três edições:

Em todos os momentos do desempenho dessas exposições as artistas nunca compreenderam que era uma exposição e ponto, não, era um projeto de pesquisa, era um diálogo com um projeto de pesquisa, havia um projeto de pesquisa e sem dúvida nenhuma eu consegui perceber que para mulheres artistas — digamos que a gente pense em arte feminista ou que a gente pense num feminismo histórico, aquelas artistas que tratam de alguma forma de uma pauta feminista mas nem sempre se reconhecem —, a apresentação do projeto de pesquisa fazia muita diferença. Ou seja, compreender que projeto era esse, como ia se querer abordar a questão de gênero, porque as mulheres estavam identificadas com algumas particularidades ou algumas rupturas de comportamentos, de procedimento, de representações, a reação às representações culturais consolidadas, então eu logo notei que as artistas olhavam de outra forma quando eu colocava a perspectiva do projeto de pesquisa. (Fazzolari, 2018)

O texto de apresentação da mostra no catálogo, escrito pela professora Lisbeth Rebollo, começa no mesmo tom que aquele de 1996, exaltando de maneira otimista e esperançosa a presença de mulheres liderando diversas áreas da sociedade, com destaque para a eleição da primeira reitora da Universidade de São Paulo em 71 anos de existência da instituição, em 2005, Suely Vilela. O texto segue ressaltando as conquistas das artistas modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, colocando a ideia de que ambas teriam aberto as portas para o sucesso feminino nas artes no século xx e início do xxi. Outra personagem é lembrada, Yolanda Penteado, *socialite* paulista e grande colecionadora de arte, responsável por formar os acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da USP, bem como de participar da elaboração das primeiras Bienais, junto com seu marido Ciccilo Matarazzo.

Na sequência, professora Lisbeth sistematiza dois importantes aspectos da atuação das mulheres na arte contemporânea: primeiramente a atuação no cenário artístico e na redefinição da linguagem artística e da própria ideia de arte; em

segundo lugar, vem a exploração do universo feminino, seja de maneira poética e/ou crítica. É deste momento em diante que o discurso presente no catálogo e na exposição se diferenciam daquele de 11 anos atrás, pois discorre-se acerca da existência de perspectivas feministas e de estudos acadêmicos sobre relações de gênero:

É preciso ainda destacar que a dimensão crítica voltada para os problemas de gênero na arte tem relação com o debate aberto pelo movimento feminista, a partir dos anos 1960/1970. Na pesquisa artística começam a ser debatidos problemas como a política do olhar, a mulher como objeto de contemplação, os estereótipos sobre a mulher, o gênero na cultura visual.

Observa-se, portanto, a inclusão e reconhecimento de um debate acadêmico-social mais amplo no discurso curatorial, a partir da verificação de uma herança crítica presente na bibliografia sobre arte e mulheres, principalmente a partir da metade do século xx. Nota-se também certo alinhamento com visões feministas alocadas nas proximidades da teoria foucaultiana, bastante presente em pesquisas realizadas desde essa época e até os dias hoje, no seguinte trecho: “Desta forma, expõe-se à discussão as relações entre arte, poder e saber. Desorientam-se, muitas vezes, as normas no sistema da arte e rompem-se as linguagens e os olhares convencionais”.

Cláudia Fazzolari comenta no catálogo as artistas expostas, em que salientam-se a temática, poética e estratégia passíveis de serem lidas a partir de viés feminista, uma vez que a artista direciona nosso olhar, em “Corazón tejido” e “Como cambiar el amor” de Beth Moysés⁵⁰, para os relatos de violência doméstica sofrida por mulheres em condição subalterna e silenciosa. As obras expostas da gaúcha Élide Tessler referem-se à construção de palavras e narrativas, da importância dos advérbios em determinar a ação e construir a realidade.

50. Fazzolari destaca que “Beth está enquadrada, vamos dizer assim, na arte feminista (está muito bem localizada e muito confortável nessa situação)”.

As obras de Karin Lambrecht foram feitas especialmente para a exposição — pois a ideia geral era que fosse, de alguma maneira, um projeto original das artistas — e propunham outro olhar para a superfície da matéria. A artista fez um projeto que tinha em mente havia muitos anos, que se chamou “Morte d’Luz”⁵¹. Constituiu-se em uma parede grande toda revestida com painéis de madeira com tecido de algodão esticado com aplicação de mel de abelha e recoberto com folhas de ouro⁵². A colagem desse material demandou uma equipe, um trabalho coletivo de alunos: “O manuseio do material por cada um dos integrantes da equipe transitava entre a firmeza para aplicar o mel e a delicadeza necessária para aplicar a folha de ouro, além de conhecimentos tácitos que eram compartilhados entre artista e equipe” (SEHN, 2014, p. 199).

Dentro da sala, que ficou toda escura, outros trabalhos vieram de galerias e tinham um diálogo estético com essa obra. A partir de materiais inusitados como folhas de ouro e mel, a degradação e oxidação dos elementos fincou-se como questão chave para a autora. Fazzolari conta que, ao final da mostra, Karen levou uma parte do trabalho e Magali Sehn (que trabalhava na área de preservação e restauro do MAC-USP) levou outra, então Sehn ficou meses estudando a modificação, a oxidação dos materiais, o que era a principal preocupação dela como restauradora em relação a como se transforma

51. O financiamento vinha do projeto de pós-doutorado atrelado à Fapesp, mas o que era obra comissionada o MAC assumia (por exemplo, o MAC assumiu os custos da obra de Karen Lambrecht, e assim também foi organizado o financiamento nas outras duas mostras).

52. “A instalação consistiu na construção da obra sobre um painel de exposição de, aproximadamente, 3 x 51 m², posicionado perpendicularmente à parede do fundo, dividindo o espaço (...) O painel recebeu chassi de madeira, em ambas as faces, revestido com tecido de algodão. As folhas de ouro foram aderidas ao tecido com mel de flor de laranjeira, menos atrativo para os insetos, segundo indicação do Instituto de Biociências da USP. (...) Foram utilizadas 26 cartelas de folhas de ouro 100, contendo folhas de 16 x 16 cm. Do ponto de vista técnico, a folha de ouro utilizada apresenta ligas de outros metais que serão responsáveis pelo processo de oxidação ao entrarem em contato com a umidade do mel.” (SEHN, 2014, p. 194)

o material. Este estudo da obra de Lambrecht compôs o livro *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil* (SEHN, 2014), em que a restauradora observa:

O aspecto efêmero dessa obra caracteriza-se pelo fato de ser construída com materiais que, ao serem combinados, um se torna objeto de transformação do outro. (...) Olhando para trás houve muita entrega e dedicação dos estudantes para conseguir realizar os 51m² em dois dias (...) Conforme os depoimentos da artista, a seleção dos materiais está mais atribuída ao simbolismo que eles representam do que, propriamente, aos resultados de uma combinação que resulta em desaparecimento, considerando que tal efeito também pode ser produzido a partir da combinação de outros materiais disponíveis no mercado. (SEHN, 2014, pp. 200-202)

Rosana Paulino e a Beth Moyses já eram conhecidas do trabalho de pesquisa de Fazzolari, a segunda tendo feito um curso com ela em 2006 no MAC-USP. As outras duas vieram de um grande levantamento que gerou, como diz a pesquisadora, “a vontade de falar de outros círculos”. As gravuras de Rosana Paulino eram recheadas de crítica, gravuras que a artista trouxe de uma temporada de trabalho em Londres, junto com uma instalação com várias arapucas dispostas no piso, em que ela fez aplicação de imagem direto no chão de cimentado com cera, e por cima as arapucas. Essa instalação de Paulino foi uma espécie de resposta ao tema do projeto: mulheres artistas e olhares contemporâneos. Por sua vez, criticam o lugar sócio-midiático da mulher enaltecida, rodeado por símbolos de consumo e barbárie.

O catálogo ainda guarda página dedicada à homenageada da exposição, Tomie Ohtake, que possuiu uma escultura na mostra e teve momento de homenagem na abertura da exposição. Fazzolari destaca, ainda, que as artistas continuaram em contato, estreitaram relações com o processo de organização, montagem e mesmo com o fim da exposição.

Figura 9 — Registro da obra “Mort d’Luz”, de Karen Lambrecht no MAC-USP em 2007 (SEHN, 2014).

Figura 10 — Catálogo Mulheres artistas: olhares contemporâneos, 2007. Biblioteca do MAC-USP.

Conta, também, que o processo de preparação da mostra dispôs de três reuniões com as artistas em São Paulo, procedimento que se repetiu de maneira semelhante nas duas mostras seguintes. A pesquisadora descreve sua prática curatorial como uma “espécie de negociação, uma espécie de prática negociada”, o que nos é evidenciado pelo cuidado em ouvir as artistas, entender como elas estavam compreendendo o projeto, e dar-lhes liberdade de ação e interpretação. Fazzolari ressalta que a presença daquelas obras naquele espaço construíram um discurso, pois toda exposição é uma narrativa, e toda narrativa tem o seu sentido e constrói sentidos, e almeja que

Esse sentido traga expansão de olhares, traga possibilidades de conexões, que esse sentido que é criado nessa narrativa traga uma reflexão posterior que desdobre essa mostra em outras possibilidades, que é realmente o que aconteceu. (...) Foi muito importante negociar com as artistas e entender o panorama de expectativas delas com relação ao espaço e à proposta do projeto expositivo. (Fazzolari, 2018)

Enfatiza que nas três exposições contou com a ajuda de Gabriel Borba, museólogo do MAC-USP na época, e que o espaço disponibilizado como possibilidade foi o do MAC do Ibirapuera (3º andar da Bienal), onde as três mostras realmente aconteceram. Sobre a recepção da mídia, Fazzolari comenta:

A primeira edição foi muito interessante, teve boa cobertura de mídia, teve um bom retorno, as artistas ficaram bastante satisfeitas. Eu projetei uma situação que era uma mostra coletiva mas que envolvia uma espécie de trânsito em quatro individuais, cada uma delas tinha uma sala, naquele espaço recortado criado pela cenografia da Daniela Thomas.⁵³ (Fazzolari, 2018)

53. Cenografia criada para uma exposição anterior mas que permaneceu no espaço do MAC utilizado para as mostras.

A segunda exposição, realizada no ano seguinte, 2008, e também aberta no dia oito de março, obteve o título *Mulheres artistas: relatos culturais*, e se propôs a explorar o trabalho de artistas latino-americanas: Ana Miguel (Brasil), Bruna Truffa (Chile), Lacy Duarte (Uruguai) e Paola Parcerisa (Paraguai). A homenageada da vez foi a jornalista e crítica de arte Radha Abramov⁵⁴, destacando seu trabalho na esfera pública, no que se refere ao estímulo às artes no espaço da cidade. Desta vez, logo no primeiro parágrafo do texto explicativo no catálogo, vemos a exposição (o ciclo de exposições) associada a um calendário de discussões de gênero em espaços institucionalizados. Também há destaque para o papel social dos eventos, pois “tais eventos potencializam o debate teórico ao favorecer negociadas alianças existentes entre gênero e cidadania”. As artistas integrantes da tríade expositiva são evocadas como “comprometidas com a redefinição de conceitos como cidadania e pós-identidades no feminino atual”. As estratégias de ação no tocante à diversidade de gêneros debatida em diversos países também é referência clara para o texto do catálogo, bem como:

O conflito e a memória, o corpo oculto ou em evidência, os modelares ditames de modos de ser e conviver em sociedade e o ambiente doméstico são os dados concretos do cotidiano de mulheres, em crise aberta especialmente nos países em desenvolvimento.

Na nossa conversa, Fazzolari destacou o enfoque da mostra de 2008 na construção do imaginário e do espaço cultural latino-americanos, o que se verifica em seu relatório final da pesquisa: “Formular uma agenda e um encontro entre olhares latino-americanos, ou seja, propor uma interlocução entre cria-

54. Fazzolari mencionou na entrevista que, na época, a homenageada Radha já estava debilitada, mas que compareceu. Foi feita uma homenagem, os familiares vieram na abertura, foi um momento especial, e foi uma edição bastante cuidada, interessante, com uma repercussão boa.

doras que reafirmasse nossas vocações interculturais, nossos olhares cruzados” (Fazzolari, 2009, p. 160). Na entrevista, a curadora ainda destacou que, além da intenção de abarcar mais artistas latino-americanas, a fim de discutir essa identidade e o nosso pertencimento a esse território, definiu sua prática como uma “coletiva de contato, porque não é como uma grande coletiva, uma coletiva com quatro artistas é uma coletiva de contato”.

A partir da obra da chilena Bruna Truffa, chamada “Território doméstico”, o ambiente doméstico é abordado a partir de ironia e crítica cultural, voltada para o questionamento das limitações desse espaço social preestabelecido para as mulheres. Para a vinda de Bruna Truffa, indicação da professora Lisbeth Rebollo, foi feito uso de maleta diplomática, pois o material veio pela mediação do ministério. A artista fez a montagem de uma instalação grande em que a aplicação de um papel de parede de padronagem antiga e aconchegante nos leva ao ambiente doméstico; é muito importante que ela sempre aplique o papel de parede, dando à instalação e ao conjunto de quadros a referência às manobras da domesticidade. Truffa fez um ciclo da vida de mulher, com pinturas em pequeno formato, em que ela aplica o papel de parede para dar a circunstância de domesticidade destacada. As mulheres retratadas nos quadrinhos têm uma chave de dar corda nas costas, como bonecas controláveis e manipuláveis, não livres.

Ana Miguel, por sua vez, trabalha em “Ela” a flexibilidade das palavras e do texto, voltados para a percepção de si e do outro. A uruguaia Lacy Duarte explora, na obra “Traperas”, o universo material da mulher camponesa, suas referências, práticas e manualidades que cercam o universo rural. Lacy Duarte não pode vir, por conta de doença, e Alícia Haber fez a mediação.

O trabalho comissionado que mais teve apoio do MAC foi o de Parcerisa, uma construção de uma parede de tijolos de gesso feitos pela artista, sendo todos os tijolos entremeados por potes de produtos cosméticos e de higiene. Fazzolari lembra que tanto na obra de Karen Lambrecht em 2007 quanto na de Paola Parcerisa em 2008 houve um movimento coletivo muito grande: no

caso de Lambrecht, um grupo de alunos de graduação, já no caso da Paola Parcerisa, foi feita uma chamada pelo museu:

o museu fez uma chamada para uma rede de colaborações, pois ela precisava de muitos, muitos, muitos, cerca de dois mil potes usados de cosméticos (...) Recolhemos muito no museu, chegamos a mais de mil, e ela trouxe do Chile cerca de 500 quando veio. (Fazzolari, 2018)

A paraguaia Paola Parcerisa aborda, em obra em andamento realizada para a mostra, os rituais de vaidade sobre o corpo no contexto do hiperconsumo. Inspirada pelo texto e pesquisa de Tício Escobar acerca das artes indígenas paraguaias (*La belleza de los otros*), remonta à prática de pintar-se e colocar insígnias/símbolos sobre a pele a fim de identificar-se, comunicar-se,

Figura 11 — Obra “Para nombrarse”, Paola Parcerisa. Fonte: site da artista <www.paolaparcerisa.cl/galeria-2008-1.html>.

e utilizando-se de embalagens de cremes cosméticos, explora as relações contemporâneas com o corpo e a percepção de si. Essas embalagens vazias estavam sendo preparadas e foram introduzidas na parede, criando um mosaico de cores, pois, como conta Fazzolari, também era do interesse dela ver como aquilo ia se estruturar durante um tempo, uma vez que a mostra permaneceu dois meses e meio aberta ao público. A pesquisadora registrou declaração da artistas:

(...) Estos íconos identitarios alrededor de conceptos de una perfección de belleza, éxito y juventud irreales, inalcanzables, vacíos de función y sobretudo establecidos desde sistemas hegemónicos, acentúan aun más los conflictos y las contradicciones que se producen contemporáneamente en los puntos identitarios de la gente en America Latina. (Parcerisa, 2008 In Fazzolari, 2009, p. 163)

É inevitável fazer, aqui, ponte com as preocupações de Gretta Sarfaty em suas fotografias. A pauta acerca do questionamento dos padrões de beleza em crítica social ao controle sobre a aparência das mulheres permanece, ressignificada, recolocada, ainda reverberando poéticas potentes. Assim como Gretta se colocava como feminista na década de 1970, como relatou para mim em entrevista (fevereiro, 2017), Parcerisa se coloca a partir de ações engajadas, que envolvem crítica aos símbolos nacionais e referências às populações guaranis.

Da mesma maneira que ocorreu na mostra anterior, as artistas continuaram em contato, e a curadora faz o balanço de que “foi uma relação boa para o museu, para mim, para as artistas”. Como dito antes, na primeira mostra a cobertura de mídia foi entusiasmada, uma espécie de comemoração do bom momento da arte contemporânea brasileira, como relembra Fazzolari; já a recepção midiática da segunda mostra mostrou-se também positiva no geral, mas com nuances diferentes:

Como tinha um peso latino-americano, até onde a Bruna Truffa é conhecida aqui? Até onde a Paola Parcerisa é conhecida aqui? Ou a Lacy Duarte? Um interesse sim mais cauteloso da imprensa, mas muito mais pelo fato de estarmos falando de latino-americanas. Deve ter havido, se eu não me engano, um comentário da Gisele Kato, ela reage mal à obra da Bruna Truffa (...) a reação dela é curiosa, porque ela vai identificar como se aquela artista ainda estivesse identificada no passado, porque como é pintura, e é um formato diminuto, de fato era pintura de um estilo acadêmico. A Gisele estranha o suporte, a estrutura (...). Ela diz que a exposição não tem um traço marcante por causa da Bruna. E o trabalho da Bruna Truffa é muito crítico, mas de um viés que precisa de leitura, de uma densidade.

Bruna Truffa fez uma escolha bem diferente daquela de seus pares da mesma geração (1980) ao optar pela pintura, pelo “excesso de figuração”, como ela diz. Entretanto, essa escolha não pode ser entendida a partir da chave reducionista de certo conservadorismo, pois sua opção pela pintura vincula-se à discussão de espaços urbanos e rurais dentro da perspectiva da arte popular. Seu conteúdo de crítica à desigualdade de gênero e de classe na realidade latino-americana aparece também em “Ravotril” (2004), também exposto na mostra, e trata do estranhamento causado pela maternidade, pela domesticidade e pela constatação de que esse remédio para ansiedade e exaustão é dos mais consumidos entre as mulheres latino-americanas. A potência do discurso sobre a inquietude emocional gerada pela domesticidade dialoga com o suporte familiar da pintura.

A terceira exposição, que fechou a tríade focada nas mulheres artistas contemporâneas, chamou-se *Mulheres artistas: corpos estranhos*, inaugurada em dezoito de junho de 2009, essa sem personalidade homenageada. As artistas com obras presentes foram Pilar Albarracín (Espanha), Regina José Galindo (Guatemala) e Laura Lima (Brasil). A última exposição contou com colaboração do Memorial da América Latina, onde também foi montada, do Instituto Cervantes e da

*Figura 12 — Catálogo
exposição Mulheres artis-
tas: relatos culturais, 2008.
Biblioteca MAC-USP.*

Sociedade Estatal para a Ação Cultural Exterior da Espanha, e conta com textos dessas três instituições no catálogo⁵⁵, o mais longo dos três. O catálogo é aberto com citação de Angela Davis sobre o poder emancipatório da arte progressista, e segue-se novamente texto introdutório da professora Lisbeth, desta vez mais conciso, reforçando o “corpo como espaço de debate para o contemporâneo”, com destaque para as poéticas de cunho crítico das artistas presentes.

O catálogo também conta com texto do professor e psicanalista João Frayze-Pereira, intitulado “A estranheza corporal exige meditação”, que resume a exposição da seguinte maneira:

É importante observar que o uso do corpo na arte contemporânea não significa uma adesão impensada dos artistas ao mórbido ou ao feio, nem uma dificuldade do relacionamento com a beleza, mas um projeto político que congrega artistas profundamente insatisfeitos com a bela aparência dos objetos produzidos na sociedade do espetáculo. É no rastro dessa tendência

55. Penso que este, pela maior quantidade de textos, pode ser melhor nomeado como catálogo, uma vez que o documento das outras duas exposições eram mais sucintos, assemelhando-se ao formato de um *folder*.

poético-crítica que se posicionam Regina José Galindo, Pilar Albarracín e Laura Lima. São artistas que, trabalhando rigorosamente consigo mesmas, geram uma presença corporal estranha em situações cuja apreciação não é imediata. É assim que, com certa crueldade, elas exigem do espectador sensível alguma meditação.

O corpo como base e suporte da ação artística, corpo este autobiográfico, narrativo e crítico, é o centro da última exposição a fechar o ciclo. Fazzolari ressalta que “corpos publicitários, corpos desejáveis, corpos idealizados, corpos regulados para a produção, corpos maltratados, corpos modificados, corpos administrados, corpos mortos” fazem parte do escopo de discussões levantadas pelas artistas presentes na terceira e última mostra de mulheres artistas contemporâneas.

Os objetos da artista Laura Lima (“Dopada”, 1997, e Série *Nôma*des, 2007) trouxeram à tona, a partir da experiência sensível e subjetiva, a presença e ausência de um corpo possuidor de memória, enquanto que de maneira gráfica e literal Pilar Albarracín (“Toilette”, 1991, e “Lunares”, 2004) escancara os lugares de subalternidade e violência a que está sujeito o corpo feminino, marcado por silenciamentos.

As obras de Regina Galindo — “Camisa de fuerza”, 2006, e “Quien puede borrar las huellas?”, 2003 —, por sua vez, salientam o debate acerca da alteridade e da sujeição dos corpos, permeados pela consciência do registro documental por ela realizado. Fazzolari sublinhou em seu relato a vontade de integrar o trabalho da Regina José Galindo num ciclo como esse, pois

Ela sempre foi parceira, aceitou prontamente. Ela concordou com o que eu propus⁵⁶ (...) “Jogos de poder” é uma performance bastante densa, é um roteiro

56. O registro dessa performance foi a única obra da tríade de exposições que ficou para o acervo do MAC-USP. A obra *Jogos de poder* foi comissionada para essa exposição, a TV USP fez a captação e a edição, e isso ficou no acervo. Atualmente está exposta na *Vizinhos distantes*, em cartaz no MAC-USP até 2019, com curadoria de Cristina Freire.

de situações humilhantes e degradantes em que era necessário um hipnotizador voluntário para que essas ordens degradantes e humilhantes fossem a condução da interação entre eles dois, sendo ele um homem — tinha que ser um homem, hipnotizador, voluntário para esta ação. Uma obra também comissionada e muito difícil de ser realizada. Essa obra ainda circula muito até hoje.

Galindo também trouxe para a mostra as três obras vencedoras da Bienal de Veneza de 2005: “Quem pode apagar as marcas?”, “279 Golpes” e “Imenoplastia”. Na primeira, observamos o registro da caminhada da artista pelas ruas da Cidade da Guatemala desde a Corte de Constitucionalidad até o Palácio Nacional de Guatemala, com os pés descalços embebidos em sangue humano, deixando suas pegadas por onde passa. A performance faz referência ao conflito armado da Guatemala e a candidatura, no ano de 2003, de um ex-militar genocida à presidência do país. A segunda se trata de uma performance sonora em que a artista, presa em um cubículo onde o público não pode vê-la, se dá um golpe a cada mulher morta na Guatemala de 1º de janeiro a 9 de junho de 2005. A terceira é o registro em vídeo de sua operação de reconstrução do hímen para que pudesse voltar à “virgindade”.

Em seu relatório final de pós-doutoramento, Fazzolari insere o relato de Galindo que nos é elucidativo sobre a força de sua poética, sobre uma vivência destinada a despertar a consciência do outro:

No realizo acciones en donde mi cuerpo se vea sometido a un acto de dolor por dolor, de forma gratuita. Todo tiene un por qué, una realidad detrás (...) Cada acción es un intento de mostrar um aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político. (Galindo, 2009 In Fazzolari, 2009, p. 176)

Ao término do sobrevoio podemos inferir, portanto, que o Museu de Arte Contemporânea da USP, com seu corpo docente e curatorial e sob a liderança de diferentes diretores e diretoras, tem se inserido nos debates efervescentes a

*Figura 13 — Catálogo
Mulheres artistas: corpos
estranhos, 2009. Biblioteca
do MAC-USP.*

respeito das diversidades de gênero e do papel social cambiante das mulheres na contemporaneidade. Poéticas radicais foram expostas no Museu, com o claro propósito de levantar questões relacionadas às pautas feministas mais ou menos claramente declaradas. A dinâmica de parceria e colaboração entre Estados Unidos e Brasil também se mostrou recorrente, revelando semelhanças, mas principalmente, diferenças sobre os dois contextos artísticos e suas relações com o feminino/feminismo. O discurso presente nos catálogos não foi linear, mostrou-se crítico e ponderado em diversos momentos, mais recentemente politizando-se no que se refere às discussões acadêmicas de gênero, demonstrando sintonia com a produção acadêmica ocidental sobre os temas.

3. As obras: trânsitos entre fotografia e performance

“A cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo.”

Naomi Wolf

3.1 Fotografia (MAC-USP)

A primeira experiência fotográfica que se tem registro remonta de 1826, do francês Nicéphore Niépce. De lá para cá a fotografia passou de artigo de luxo a reprodutibilidade extrema, de status de arte a suporte desmistificador da obra de arte aurática. Não nos cabe aqui uma história da fotografia, mas fato é que as experimentações artísticas das décadas de 1960 e 1970 muito se apoiaram neste suporte para dar voz às ideias, conceitos, questionamentos. Observamos, também, uma quantidade significativa de artistas mulheres fazendo uso da fotografia e da performance para construir suas narrativas nesta época, geralmente pautadas no autorretrato e hiperexploração da própria imagem e do próprio corpo. Como disse Walter Benjamin em texto originalmente de 1933:

Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmo, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados', escreveu Litchwark, em 1907, removendo assim a investigação da esfera das distinções estéticas e transpondo-a para as funções sociais. Só assim essa investigação poderá progredir. (BENJAMIN, 1996, p. 103)

As obras fotográficas de Gretta presentes no acervo do MAC têm em comum o uso, pela artista, de sua própria imagem⁵⁷. Elas também se assemelham

57. Destaco a crescente realização de exposições que atentam para autorretratos, como é o caso da exposição curada pela professora Kátia Canton *Autorretrato: espelho de artista*, no MAC-USP em 2001 e teve lugar na Galeria de Arte da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), e que também resultou em um livro espelho de artista (vide: Canton, 2013). Houve também *Deslocamentos do eu: o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*, com curadoria de Tadeu Chiarelli e

pela deformação dessas imagens de corpo ou rosto de mulher, constituindo o que chamamos de “estratégia feminista de autorrepresentação”. A fim de melhor embasar essa estratégia aqui denominada, faz-se necessário pensar na teoria de gênero na arte a partir de alguns pontos teóricos centrais, como Nelly Richard, John Berger, Naomi Wolf e Simone de Beauvoir. Antes, um panorama da formação do acervo de fotografia do MAC-USP se coloca como ponto de partida para melhor compreensão do objeto de pesquisa.

A gestão do professor Walter Zanini (1963-1978) foi decisiva para o perfil que temos, até hoje, no acervo fotográfico do MAC, especialmente tendo em vista que a falta de verbas para compra de obras no museu universitário se tornou uma realidade a partir da década de 1970. Com práticas revolucionárias envolvendo o envio de arte postal via correios e do estímulo a doações dos próprios artistas, Zanini empenhou um trânsito de ideias, artistas, obras e experiências que conectou diferentes partes do mundo criando uma rede de colaborações e diálogos artísticos contemporâneos.

Helouise Costa (2008) nos leva em um trajeto histórico que passa pela relação do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e da Bienal com a fotografia, para então compreendermos melhor o MAC-USP, diretamente ligado e, de certa forma, fruto dessas outras duas instituições. A autora identifica três diferentes estratégias de legitimação da fotografia a partir de meados da segunda metade do século XX: a institucionalização do Departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1940, que passou a valorizar a fotografia enquanto objeto de coleção, dentro dos estigmas de raridade, autenticidade, expressão individual e qualidade técnica, ou seja, valores modernos de análise

Ricardo Resende, no Itaú Cultural de Campinas, no período de 16 de agosto a 5 de outubro de 2001, seguindo depois para o Paço das Artes, em São Paulo. Vale a pena ressaltar também a exposição *O preço da sedução: do espartilho ao silicone*, com curadoria de Denise Mattar, realizada no Instituto Cultural Itaú de 18 de março a 30 de maio de 2004, abrangendo a representação da mulher e seus padrões de beleza nas artes plásticas, cinema e mídia impressa, desde o século XIX até os dias atuais, tema que muito nos cabe na análise das obras de Greta. (BORTI, 2005, p. 18 e p. 56).

e entendimento do objeto de arte como autônomo; a segunda seria a legitimação da fotografia pelos museus a partir da *Pop Art* e da Arte Conceitual, vertentes artísticas que, ao longo das décadas de 1970 e 1980, experimentaram muito com a técnica fotográfica, ajudando a colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte pintura-escultura; a terceira estratégia de legitimação se deu mais recentemente, a partir da década de 1980, e tem relação com a valorização, por parte dos museus, de fotografias que seguem um certo modelo pictórico, baseado no diálogo com a pintura desde o renascimento (COSTA, 2008, pp. 133-134).

A professora Helouise Costa ainda destaca um evento na XIII Bienal, em 1975, que nos interessa, haja visto que se trata da mesma que Gretta Sarfaty participa expondo suas telas em grafite. Nesta edição da Bienal temos a exposição de Bernhard e Hilda Becher, casal que traz para a mostra quatro séries somando 24 fotografias de “tipologias urbanas industriais fadadas à obsolescência”, foi o primeiro contato do público brasileiro com esses professores que representaram tanto para a fotografia na Escola de Dusseldorf na Alemanha. Completa que “embora a fotografia não tenha sido o foco das exposições, a Bienal acabou por atualizar o público local em relação ao modo como ela estava sendo introduzida no universo da arte contemporânea.” (Idem, p. 145).

O núcleo de obras que conformou o MAC-USP em 1963, advindo da doação das coleções de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado a Universidade de São, não possuía fotografias, ou seja, o esforço em compor um acervo fotográfico se deu durante a gestão de Walter Zanini (1963-1978), a partir da compra e do estímulo a doações. Desde o seu primeiro ano de gestão houve mostras dedicadas à fotografia, até que a realização de uma grande exposição de Cartier-Bresson no MAC, em parceria com o MoMa (NY), motivou Zanini a criar, em 1970, o Setor de Fotografia no museu. Nos determos então na nossa década de maior enfoque na pesquisa, que coincide com o momento que este setor dedicado a fotografia é criado no MAC-USP.

De acordo com a professora Helouise Costa:

O dado que me parece mais significativo em relação ao processo de assimilação da fotografia pelo MAC-USP é que ele ocorre a partir de duas frentes concomitante: uma, a que investe na fotografia como linguagem autônoma; e outra, a que entende a fotografia no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente no âmbito da arte conceitual. Trata-se de duas instâncias de legitimação essencialmente antagônicas em suas premissas. De uma lado a fotografia considerada por suas qualidades estéticas; do outro, a fotografia inserida na discussão mais ampla da arte contemporânea, servindo como elemento crítico para problematizar a autonomia da obra de arte e os limites da representação. (COSTA, 2008, p. 162)

Em 1971 temos a exposição *9 Fotógrafos e São Paulo*, que resulta da aquisição de obras expostas a partir da rara destinação de verba própria para isso, além de doações de fotógrafos também presentes na mostra (Idem, p. 151). Em 1972, em mais um ato visionário, Zanini apresenta chamada para a exposição *O fotógrafo desconhecido*, em que são abolidos quaisquer critérios de seleção, ou seja, todos os inscritos são expostos na mostra, um total de 266 fotógrafos. A mostra contou também com a organização de Maurenn Bisillat, Claudia Andujar, George Love e Djalma Batista, comissão organizadora que não tinha acordo entre si acerca da extinção do processo de seleção. Em 1973, temos a exposição *Fotógrafos Contemporâneos*, composta de trabalhos de 24 jovens fotógrafos estadunidenses, presentes no acervo do Museu Rochester. Foi enviada ao Brasil por iniciativa de Bauumont Newhaal, com apoio do governo norte americano. Esta mostra teve inexpressiva repercussão. Em 1974 temos as exposições *Fotografia experimental polonesa*, que resultou em expressiva doação de 38 obras expostas ao acervo do museu, e *70 fotos de Brassai*, enviada pelo MoMa de Nova York. No mesmo ano, ainda temos exposição individual de Hildegard Rosenthal, fotógrafa de origem alemã que veio para São Paulo na década de 1930, e que estava fora do circuito artístico há pelo menos duas décadas. Foram reunidas 82 imagens, entre registros da cidade de São Paulo,

da vida rural e retratos de artistas e intelectuais. O destaque à fotografia de caráter autoral ficava evidente, bem como o interesse pessoal de Zanini em ir atrás dessa figura e promover tal exposição. Esta exposição também resultou em expressiva doação de fotos de Rosenthal para o acervo.

Em 1976 temos a exposição *Novos e Novíssimos fotógrafos* (Idem, p. 160), que reuniu 28 participantes, dentre eles Gretta Sarfaty, e foram apresentadas obras em xerox, audiovisual, dispositivos, além das fotografias. Gretta expôs nesta mostra sua série *Auto-photos*, e a documentação da mostra contém texto explicativo escrito pela artista, em que destacamos o trecho:

O ato de criar é condicionado às motivações subjetivas, pelo inconsciente coletivo e aos momentos de premonição. A verdadeira necessidade criativa e de sua execução, pode ficar disfarçada pela minha preocupação estética da composição formal. Esta preocupação é inerente a minha personalidade. Portanto, tentar enquadrar as auto-fotos dentro de um conceito é esterelizá-las do meu eu subjetivo, deixar de ser obra para participar de um contexto do estudo da natureza humana sob o aspecto da moral, ser obra aberta aos avessos através de uma legenda pacífica.⁵⁸

Fica claro o apelo de Gretta ao tratar de sua subjetividade, o que se evidencia quando notamos que a série trata de reproduções de seu rosto em tamanho 3x4, com caretas, adereços e aparências diversas, como se fosse muitas, como se fosse todas e nenhuma.

É importante destacar também as exposições *Multimídia*, que aconteceram também a partir de 1976 e também se colocaram como algo longe de uma exposição tradicional de fotografia. Fato é que as exposições ocorridas no MAC-USP durante a década de 1970 (incluindo também a *Prospectiva'74*,

58. Documento presente no arquivo do MAC-USP: Conceito das autofotos FAMACusp 0005_003_Gretta_Auto-fotos, Pasta: Novos e Novíssimos fotógrafos_1976 FMACusp_T0005_003.

que também contou com imagens fotográficas, e a *Poéticas visuais* de 1977, em que Gretta expôs suas fotografias experimentais) deram início a um colecionismo multimídia, e que a gestão Zanini determina até hoje a atmosfera dessa coleção. Podemos aproximar a prática da Bienal de São Paulo com a do MAC-USP, uma vez que ambas instituições vivenciaram essa mudança de olhar no tocante à fotografia, do moderno para o contemporâneo, e estabeleceram formas de se relacionar com essas obras independentes ao mercado de fotografias, que se iniciava na época. Pode-se dizer, ainda, que o MAC-USP, de acordo com Helouise Costa, exerceu plenamente seu caráter contemporâneo ao negar a autonomia da obra de arte e estimular a dissolução das fronteiras entre os diferentes meios (Idem, p. 165).

Em um contexto de tanto estímulo à arte conceitual no MAC-USP, vimos a fotografia, nas exposições e na constituição de seu acervo, se expandir:

A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes de objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do status da fotografia, como documento e evidência da arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea. (COTTON, 2010, p. 22)

O trânsito entre a fotografia, a performance, livro de artista e pintura realizado por Gretta⁵⁹, instiga o observador a dessacralizar o suporte, ou mesmo a rever a autonomia da obra de arte no sentido de empenhar conexões entre os diversos momentos, percebendo as diferenças na percepção colocadas por cada suporte. Susan Sontag salientou que “Fotografar é apro-

59. Em 1979, em exposição individual na Galeria Documenta em São Paulo, Gretta expõe a “Evocative Recollections”, com obras baseadas na performance: fotografias e pinturas feitas a partir das cenas da performance realizada. O catálogo desta exposição pode ser encontrado na biblioteca do MAC-USP.

priar-se da coisa fotografada” (1981, p. 4), portanto quando vemos Gretta fotografando a si mesma de maneira insistente, apropriando-se de si portanto, percebemos que este voyeurismo do eu a coloca como conformadora de sua própria imagem, alguém controle da representação de seu corpo a despeito do *male gaze*.

Um de nossos pontos teóricos que nos faz útil para acessar as fotografias de Gretta concentra-se na noção de “feminização” da arte, proposto pela teórica e crítica chilena Nelly Richard. Focada na questão das mulheres na literatura, a autora inicia sua reflexão a partir da lembrança de um importante e pioneiro evento no Chile durante a ditadura militar, o Congresso Internacional de Literatura Feminina Latino-Americana (1987). A partir das memórias desse evento, ela resgata e elabora novas reflexões sobre as mulheres e as artes, destacando que as indagações ali realizadas evidenciaram que a tradição canônica tende a omitir ou marginalizar a produção feminina, exceto quando lhes servem para fins paternalistas ou mercadológicos (RICHARD, 2002, p. 128). Richard propõe que, ao invés de “escrita feminina”, podemos falar em uma “feminização da escrita” e, para nossos propósitos aqui, substituiremos as ideias de escrita e literatura pelas ideias de fazer artístico e arte em geral, a fim de facilitar nossa interpretação. Para a autora, a

feminização é o que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como dissidência da identidade, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritimicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino”. Qualquer escrita pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilha o ‘devir minoritário’ (Deleuze-Guat-

tari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (RICHARD, 2002, p. 133)

Richard chega a esse conceito de “feminização” a partir de longa discussão a respeito de se há ou não uma escrita ou literatura femininas. Ou seja, se há ou não uma arte feminina. Com o intuito de fugir de qualquer armadilha essencializadora, ressalta que

somente depois de romper com a crença determinista, na qual função anatômica (ser mulher / ser homem) e papel simbólico (o feminino / o masculino) se correspondem naturalmente, e com o mito da Identidade-Una do corpo de origem, é possível tornar extensivo o valor contestatório do feminino (entendido transversalmente) ao conjunto das práticas anti-hegemônicas. Desfazer a construção dos vestígios sexuais do suporte originário do corpo natural permite dar mobilidade aos signos do masculino e do feminino, que se deslocam e se transformam, segundo as dinâmicas da subjetividade que se transformam, que se formulam como resposta às diferentes solicitações e interpretações de identidade. (RICHARD, 2002, p. 134)

É claro que o simples fato de ser mulher não garante, *a priori*, o potencial crítico da obra em deslocar e questionar as normas que operam o cânone artístico. Pensar isso seria, novamente, essencializar ou biologizar o debate, limitando a discussão a velhos paradigmas. Por isso, tornar o feminino uma metáfora atuante de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão e a dissidência cumpre função não apenas de revalorização do feminino como, também, de expandir de seu significado e ampliar do seu alcance crítico. O que a artista Gretta Sarfaty faz, então, é feminilizar a arte, uma vez que escolhe desestabilizar a ordem vigente com suportes não canônicos e com temática

provocadora: a representação de seu próprio corpo a partir do questionamento dos padrões de beleza operantes.

Partindo da ideia de que “as mulheres vivem como a margem; como borda e fronteira — como localização limítrofe — a respeito do sistema de categorização social e simbolização cultural” colocada por Richard (2002, p. 139), podemos notar nas obras acima a escolha da artista em pautar mensagens relacionadas à representação da imagem feminina a partir de uma poética passível de ser lida como feminista. Gretta desenvolveu um método próprio de deformação das fotos enquanto as revelava na câmara escura, o que nos evidencia não só o seu engajamento experimental mas, também, a intenção de representar-se a partir do grotesco.

Seja a partir da feição de horror unida à deformação que geram assimetrias incômodas no espectador, ou da expressão facial de riso largo deturpado pela representação disforme das extremidades da cabeça e das orelhas, gerando uma forte sensação de incabível e ridículo, Gretta engaja a partir da deformação fotográfica, verdadeira estratégia de “feminização” de suas obras, concretizando um verdadeiro desafio à constituição ideológica dos modos predominantes de representação (RICHARD, 2002, p. 136).

Annateresa Fabris escreve para *Folha de S.Paulo* em 1978 — “O Olho do Objeto” —, e ressalta que

a visão emotiva (a mulher objeto) é substituída pela visão analítica (o objeto mulher): o receptáculo idealizado pela visão masculina impõe-se em sua concreticidade carnal. Despojado de apelos eróticos, apesar de incidir nos detalhes mais sensuais, apresentados sempre enquanto fragmentos (fetiches), o corpo que Gretta nos apresenta distancia-se radicalmente do corpo da visão masculina. [...] Objeto necessário, primeiro passo rumo ao sujeito.

Isto posto, pode-se estabelecer uma aproximação com a discussão feita por Griselda Pollock acerca dos espaços da feminilidade. Ou seja,

de como aquilo que se retrata são elementos que passam por uma espécie de peneira do gênero, sendo diretamente afetados por ele, mesmo que de diferentes maneiras (POLLOCK, 2011). A historiadora da arte destaca que “as mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar” (POLLOCK, 2011, p. 59). Não mais se tratando da modernidade que descreve Pollock, mas da contemporaneidade simultânea à segunda onda feminista e à revolução comportamental, Gretta exerce o poder do olhar sobre si e, mais ainda, a liberdade de posar, ousar e direcionar o olhar do espectador para longe daquele olhar objetificante masculino comum e redutor do outro. O espectador ou espectadora é pego(a) desprevenido(a) pela situação que as obras apresentam: o olhar treinado a seguir o roteiro dado pelo *male gaze* é desafiado a se deslocar para uma nova forma de articulação entre retina e intelecto.

Naomi Wolf destaca, ao citar John Berger: “Os homens olham as mulheres. As mulheres se observam sendo olhadas. Isso determina não só as relações entre os homens e as mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas” (WOLF, 1992, p. 76). Isso nos dá indícios a respeito da dificuldade que é escapar das regras impostas pelo mito contemporâneo da beleza. É em diálogo com essas recorrentes imagens de massa, que aprisionam a feminilidade em padrões de aparência e comportamento, que Gretta estabelece sua obra — sem perder a dimensão de que o mito da beleza opera, de fato, como uma maneira de controle social. Vale lembrar que nesse momento as revistas femininas estão a todo vapor, afetando homens e mulheres de maneiras diferentes:

Essa mesma cultura também adota um ponto de vista masculino com relação a quem vale a pena ser visto. Dos cinquenta anos de capas da revista *Life*, embora muitas mostrassem mulheres, somente 19 delas não eram

atrizes nem modelos, ou seja, não estavam ali por sua “beleza”. (WOLF, 1992, p. 92).⁶⁰

Outro ponto de aporte teórico para pensarmos a estratégia adotada por Gretta Sarfaty e por nós nomeada é colocado pela filósofa Judith Butler. Sua teoria da performatividade mostra-se como uma possibilidade concreta de brecha ou escape diante do pessimismo foucaultiano do “não há nada fora do poder”: qualquer coisa que fuja da norma denuncia, constantemente, a própria existência dessa norma, reiteradamente reproduzida e ao mesmo tempo questionada. Trata-se da performatividade como possibilidade de emancipação. A repetição constante das regras de gênero no cotidiano torna possível a transformação deste a partir da própria performatividade. A transformação desse padrão pode nem ser intencional, como no exemplo dado por Butler da Drag Queen, mas é justamente neste momento que encontra-se seu poder transformador.

Ou seja, ao performar diante das câmeras feminilidades previstas e inesperadas, como nas obras abaixo, Gretta desestabiliza as representações de gênero a partir de imagens do feminino que deslocam nosso olhar para um outro tipo de experiência sensível que demanda interpretação e análise a partir de diferentes pressupostos que não os masculinos convencionais.

Fabris (*Folha de S.Paulo*, 1978) assinala as estratégias adotadas por Gretta para embaralhar nossa percepção do corpo feminino: “As linhas sinuosas

60. É importante destacar que temos teóricas que percebem a beleza de maneira bastante diferente daquela exposta por Wolf, como é o caso de Nancy Etcoff, que publica em 1999 nos EUA um livro chamado *Survival of the prettiest, the science of beauty* (no Brasil *A lei do mais belo — A ciência da beleza*), cuja tese biologizante coloca a questão da beleza feminina como parte da dinâmica inevitável da espécie, e positiva esse jogo entre homens e mulheres como algo natural: “A tese polêmica do livro é que a beleza não atende essencialmente a padrões culturais, mas a simetrias da espécie, e que as mulheres bonitas seriam preferidas pois seus traços harmônicos garantiriam uma melhor prole. Da mesma forma, homens com poder, dinheiro, saber, garantiriam à prole um melhor sustento. Eu chamaria essa tese de evolucionista.” (BORGES, 2014, p. 181).

transforma-se em linhas retas, abruptas, as cores quentes são substituídas pelo preto, pelo cinza, pelo amarelo esbranquiçado, pelo ocre. Ao invés de ser acariciado pelo olhar, o corpo é dissecado: imperfeito mas real”. Em outras obras a deformação se dá de maneira indireta, seja por conta da careta pura ou do *superzoom* empregados pela artista. Em vez de deformar a foto na revelação como antes, Gretta lança mão do sequenciamento de fotos estilo 3x4 com diferentes feições, penteados e acessórios. Em *Diário de uma mulher*, as montagens caracterizam-se por um tipo de deformação advinda da hiperaproximação da câmera, como veremos adiante, fazendo com que o(a) espectador(a) se pergunte que pose e que partes do corpo são essas. Seja pela deformação literal (na revelação da foto) ou indireta (carea e zoom), a artista convida a uma reflexão sem volta.

Judith Butler também vai propor uma nova visão sobre a dicotomia gênero e sexo, o que nos permite dar um passo a mais na reflexão sobre como a cultura constrói o gênero, uma vez que ela afirma que o sexo também é construído. Há aqui um passo a mais em relação a Beauvoir, e este passo

Figura 14 — Livro *Auto-photos*, 1978. Acervo Conceitual MAC-USP.

torna possível a percepção de que nada, nem mesmo a genitália, é natural ou está dada, e se é construída, pode ser desconstruída. Não existe um “eu sou”, e sim um “eu estou sendo” na teoria butleriana, pois o processo é sempre um contínuo que nunca se cristaliza. Uma pessoa não é só mulher, ela é mais que isso, ou melhor, ela está sendo mais coisas. Diferentemente do que apontou Beauvoir em 1949, Butler destaca que o corpo não é um meio passivo no qual se inscrevem marcas culturais — o corpo é ativo e performativo o tempo todo. É justamente nessa ação performativa que enxergamos brechas para a emancipação. Butler estabelece, então, uma metafísica da substância: o sexo seria a substância da qual decorrem os outros elementos, como o desejo, o gênero, etc.

Este “estar sendo” apresenta-se na obra de Greta como essa construção de subjetividade a partir do olhar lançado sobre si mesma, e da construção constante de si. O ato de zombar da própria aparência coloca-se como empoderador de uma prática desconstrutiva, que desrespeita as normas engessadas de feminilidade dócil e submissa. Está colocado que nossa imagem serve, antes de tudo, a nós mesmas, e não ao olhar masculino, da cultura ou do mercado. Além da zombaria, colocar-se como uma figura não necessariamente erotizada também rompe com uma série de pressupostos colocados pelo sexismo vigente em nossa cultura ocidental.

Realizada de 1976 a 1986, a série *Transformações* constitui-se de montagens fotográficas em preto e branco, em que a imagem do rosto da artista aparece repetido e, sempre, com feições deformadas. Greta desenvolve seu próprio método de deformação das suas imagens durante experimentações na câmara escura, indicando não apenas vontade de testar diferentes possibilidades colocadas pelo suporte da fotografia mas, também, certa inconformidade com as formas e suportes tradicionais da arte.

Em *Transformações V* observam-se olhos arregalados e boca aberta em expressão de susto ou horror, sendo que nas quatro imagens, colocadas de maneira a formar um quadrado, nos fica a dúvida se são a mesma foto defor-

mada de variadas maneiras, ou se são fotos diferentes com expressões faciais semelhantes. Esse jogo nos gera dúvidas mas, sobretudo, chama atenção para as deformações de seu rosto e, conseqüentemente, para a técnica utilizada para alcançar esse efeito.

Figura 15 — Série Transformações V, 1976. Acervo MAC-USP.

Pode-se dizer que o certo mal-estar e desconforto gerado por essa estratégia representacional de sua própria figura localiza-se nos arredores do que podemos entender como uso do grotesco — que oscila e trafega para a paródia, escárnio ou ridicularização —, estratégia antiga adotada por diferentes

artistas, verificáveis ao longo da História da Arte. Giulia Crippa (2003), sugere esse conceito ao analisar diferentes artistas mulheres, mais especificamente pintoras. Guardadas as diferenças temporais entre as pintoras modernistas analisadas por Crippa e a expressividade contemporânea de Gretta, a fim de não incorrer em anacronismo, podemos indicar que o uso que Gretta faz do grotesco não tem a ver com alteridade, e sim com sua própria subjetividade. Ou seja, passa pelo seu corpo, pela manipulação da sua imagem a fim de tornar-se veículo de uma mensagem específica. Qual seria, então, a função do grotesco em *Transformações*?

Figura 16 — *Transformações I*, 1976. Acervo MAC-USP.

Para John Berger, nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem, o que significa que a aparência social das mulheres evoluiu como resultado do seu talento para viver, sob essa tutela em espaço tão limitado. As mulheres estão, portanto, quase sempre acompanhadas pela imagem que têm de si. Ou seja, quando realizam atos cotidianos, ao atravessar uma sala ou chorar a morte de alguém, dificilmente podem evitar verem-se a si próprias andando ou chorando. E este é um aprendizado que começa cedo, na infância, pois as mulheres teriam sido educadas a “verem o que fazem”:

E, assim, acaba por considerar o vigilante e a vigiada que há dentro dela como os dois elementos constitutivos, embora diferentes, da sua identidade como mulher. (...) Tem de vigiar tudo o que é e tudo que faz, pois a sua aparência, e, em primeiro lugar, a sua aparência perante os homens, é de importância decisiva para o que poderá ser geralmente considerado o seu êxito na vida. O seu próprio sentido daquilo que é, é suplantado pelo sentido de ser aparecida como tal por outrem. (BERGER, 1972, p. 50)

Essa autovigilância seguida de auto-observação, as mulheres se veem o tempo todo em uma percepção de si que visa a normatização da aparência e do comportamento, tornando o ato da careta e da deformação empregados por Gretta ainda mais potentes. Ver-se “enfeitada” ou vulnerável ao julgamento e reprovação estética do outro demanda desprendimento e vontade de questionar. Questionamento esse que transpassa a relação com o outro, atingindo a estrutura social.

A partir da máxima “os homens agem, as mulheres aparecem” (Idem, p. 51), temos o olhar ativo do homem a apreciar o objeto, a mulher. Estas, por sua vez, veem-se ao serem vistas. Isso determina uma relação de poder socialmente constituída, em que o sujeito do olhar (homens) conforma o objeto do olhar (mulheres), mas que se reflete também na forma como as elas percebem a si mesmas e se constroem nessa relação desigual.

Ao ver-se como possibilidade fora dos padrões, Gretta subverte este jogo de olhares e poderes. A tradição do nu na pintura europeia (Idem, p. 58) explorou o corpo feminino a exaustão, mas o protagonista sempre esteve ali subentendido: o espectador homem. É para ele que a figura do feminino está disposta, é a para seu deleite estético que a figura feminina dispõe-se a contemplação. Gretta parece prever outro espectador, outro protagonismo: ela mesma, sua subjetividade, outra possibilidade de existir, mulher-sujeito.

A série *Transformações* dialoga com um momento social de reação às primeiras conquistas da chamada segunda onda feminista pelo mundo, iniciada na década de 1960. Gretta apropria-se do autorretrato e do grotesco com finalidade de tensionar o lugar da imagem feminina naquilo que ela tem de mais aparente e superficial: a beleza que captamos com a visão, normatizada por padrões culturais. Como bem descreveu Naomi Wolf, após as diversas rupturas e ganhos do feminismo nas décadas de 1960 e 1970, o sistema capitalista patriarcal renova suas estratégias de controle dos corpos das mulheres, principalmente através das indústrias da beleza e da dieta.

A artista empenha, a partir do uso de séries fotográficas pautadas na autorepresentação, recorrente crítica aos padrões de beleza femininos, usando sua própria imagem como instrumento gerador de questionamentos. A deformação de um rosto jovem e belo, bem como as expressões faciais dadas, dissonantes daquelas esperadas de um objeto de contemplação do olhar masculino, geram desconforto e estranhamento. A recusa em exercer o papel de mulher objeto, que é apenas imagem sem profundidade subjetiva, um elemento ressaltado pela artista em diferentes momentos da sua carreira.

O autorretrato que tem a artista-fotógrafa decidindo qual será a pose, o ângulo, idealizando a captura daquela imagem é algo não óbvio na história da fotografia deste momento de Gretta. O olhar do fotógrafo que confina o objeto a sua mirada supostamente neutra — “Em uma fotografia não encontramos a neutralidade ou a inocência, pois ela é, antes de tudo, um recorte de uma realidade que se apresenta, um ponto de vista escolhi-

do, uma intenção.” (BOTTI, 2003, p. 110) –, tem sido objeto de questionamentos por parte da historiografia da arte feminista. Mariana Meloni Botti, por exemplo, explorou três exemplos de fotografos contemporâneos, pautados pela fetichização da imagem feminina, voltada para o olhar sexualizador masculino: Elmer Batters, Eric Kroll e Cristiano. A pesquisadora demonstra nos três exemplos díspares a vontade de enquadrar a mulher a partir de uma narrativa de convite ao sexo, pautada na utilização de elementos infatilizadores, como o balanço, assim como na feição amena das modelos. Esta pesquisa configura-se como exemplo de certa prática da arte contemporânea fotográfica, a qual está diametralmente oposta àquela empenhada por Gretta.

Já a série *Auto-photos* representa a transição entre as *Auto-photos*, um dos primeiros trabalhos da artista, e o início da série *Transformações*. O acervo do MAC-USP também possui um livro de artista de Gretta que compila suas experimentações na série *Auto-photos*.

Nesta série em questão, Gretta Sarfaty dialoga com o lugar comum da tradicional foto 3x4 requerida em documentos pessoais, linguagem conhecida por todos, lançando mão da reprodução sequencial de seu rosto disposto em diferentes expressões e com uso de diversos acessórios (peruca, óculos, maquiagem), a fim de embaralhar as expectativas sociais sobre a imagem feminina. A repetição de sua figura é tema recorrente na obra da artista, visando a salientação do corpo como lugar de experiências e construção de subjetividade.

Na primeira montagem observamos a disposição de nove fotos (3x3), enquanto que na segunda e na terceira temos doze fotos (3x4) em preto e branco, de forma que nos três casos temos representado o rosto e parte do tronco da artista. A roupa e o enquadramento não se alteram, as diferenças entre as fotografias ficam por conta das variadas expressões faciais, ou mesmo caretas, realizadas pela artista. Nos três casos a disposição das imagens nos possibilita leituras em díspares direções, seja na vertical, horizontal ou diagonal, gerando uma multiplicidade de narrativas, de acordo com a sequência de feições escolhida pelo observador.

Figura 17 — Série Au-
to-photos 1976. Acervo
Conceitual MAC-USP.

Auto-Registro da série "transformações" Gertjan 76

Figura 18 — Série Auto-photos 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.

Auto-Registro da série "transformações" Gertjan 76

Figura 19 — Série Auto-photos 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.

Diferentemente de *Transformações V*, aqui o que nos parecia o recurso do grotesco se torna cômico, uma vez que as caretas estão emparelhadas a certos estereótipos, como as feições de “boa moça”, expressões sérias, ou mesmo a poses que no conjunto penteado e olhar podem ser consideradas sensuais. As expressões de horror que denotam deslocamento do rosto belo de mulher para uma imagem que gera desconforto permanecem, mas acompanhadas de várias outras possibilidades de emoções faciais que, juntas, geram curiosidade e graça ao espectador. Giulia Crippa destaca que o grotesco tem, sim, um forte viés de comicidade:

As noções do grotesco, do carnavalesco e do riso são uma fonte de primeira importância para analisarmos grande parte da produção artística feminina do século xx. O poder do riso assume uma conotação possível para essas mulheres encontrarem um espaço reconhecido. (p. 122)

Podemos notar ainda certo embaralhamento entre noções de foto e performance, uma vez que a produção dessas séries fotográficas embaralham-se com a possibilidade de um registro de performance realizado em estúdio. Faz-se importante lembrar que a artista estava realizando performances na época, analisadas mais adiante.

Em artigo para a *Folha de S.Paulo* (23 de julho de 1978 — *O Olho do Objeto*) a propósito de uma exposição de Gretta em São Paulo, Annateresa Fabris destaca que

O confessional, o paródico, o diarístico despontam lado a lado na última produção de Gretta que, significativamente, tem seu ponto de partida nas auto-photos, nas quais a distorção da “bela imagem” já é um elemento determinante. A reflexão geral transforma-se logo num olhar particular em que a humanidade cede lugar a mulher, o ser abstrato transforma-se numa mulher concreta de carne e osso a zombar da própria aparência, a pro-

por sucessivamente caretas, esgares máscaras, que rompem com a grande máscara da feminilidade fetichizada. Pin-up, intelectual, ingênua, bruxa: as várias máscaras vão caindo através do sorriso estereotipado tipo foto 3x4, dos olhos revirados, da língua mostrada num gesto de desaforo.

Cabe ressaltar que esta série participou da grande exposição de arte conceitual organizada por Walter Zanini no MAC-USP, a *Poéticas visuais* em 1977. Trata-se de exposição paralela aos sistemas artísticos tradicionais da arte, conforme descrito em seu catálogo, que convidava os artistas a pensar na imagem como palavra. Gretta estava em consonância com as experimentações de novo suportes, estéticas e temáticas propostas pelos outros artistas multimídia também presentes na exposição.

Figura 20 — Capa e detalhe do catálogo da exposição *Poéticas visuais* (1977), em que Gretta participou com as séries descritas.

Na série *Diário de uma mulher* (1977), também exposta na *Poéticas visuais* em 1977 no MAC-USP, a artista propõe outro olhar para o corpo feminino. A partir da reprodução triplicada de imagens iguais de seu corpo nu em poses difíceis de decifrar, a artista engaja o olhar do observador de maneira distinta daquela usual lançada sobre o corpo feminino desnudo⁶¹.

O espectador é convidado a um novo tipo de intimidade, pouco facilitada pelos ângulos e enquadramentos escolhidos, mas que nos dá uma sensação de bastante proximidade com o corpo da artista. Abro parêntesis para ressaltar que a proximidade com seu corpo, sua experiência e suas relações é algo que esteve e está presente no trabalho de Gretta. A título de exemplo, podemos citar *The Myth of Womanhood & Youth versus Gravity*, séries fotográficas expostas em 2002 em sua galeria em Londres. A primeira trata de fotos suas em momentos íntimos banais, como no ritual de se arrumar ou se maquiar. A partir da manipulação das imagens via Photoshop, caleidoscópios são criados com essas fotos, gerando a sensação de padronagens de tecido. A segunda série parte do mesmo princípio de manipulação da imagem, mas agora com retratos íntimos de férias em família: fotografa seu neto, expondo a intimidade familiar e a convivência das relações, na mesma lógica de antes. No catálogo da exposição é possível ler a apresentação de Gretta ressaltando que:

In both series I manipulated mirrors and reflections to have a full view of the subject from different angles. I used different images to create fun compositions through symmetry, which aim to transport the spectator back to the illusion of childhood. (SARFATY, 2002)

61. Compreenderemos esta série como a exploração do íntimo, prática que percebe-se recorrente no trabalho da artista: “A fotografia íntima também é uma reconstituição dos subtextos de nossos instantâneos de família. Todos podemos encontrar, em nossas fotografias privadas, os sinais das correntes subjacentes em nossos relacionamentos familiares específicos.” (COTTON, 2010, p. 138)

Figura 21 — The Myth of Womanhood, Gretta Sarfatty, Catálogo 2002.

Figura 22 — Youth versus Gravity, Gretta Sarfaty, Catálogo 2002.

Atualmente, Gretta continua a explorar a manipulação da imagem fotográfica, também relacionada com o âmbito da intimidade. Em exposição com estreia em 6 de novembro de 2018, na Galeria Pilar em São Paulo, Gretta apresentará seus últimos trabalhos, obras que inclusive me mostrou rapidamente em nosso encontro (fevereiro 2017). Trata-se da série *Reconciliação*, em que manipula fotos antigas de família, principalmente as com a presença de sua mãe, a fim de lidar com as cicatrizes do passado. Podemos observar certa transfiguração das imagens pelo exagero de pixels gigantes, que tornam possível ainda a compreensão das figuras, mas sem nenhuma clareza ou nitidez de detalhes⁶².

Figura 23 — Convite para exposição *Reconciliação*. Galeria Pilar. Fonte: Instagram da artista.

62. Atualmente (de 5 de setembro a 16 de dezembro de 2018) o livro de artista *Auto-photos*, de Gretta e Massao Ono, está exposto na mostra MAM-MAC 70, com curadoria de Ana Magalhães (MAC-USP), Felipe Chaimovich (MAM) e Helouise Costa (MAC-USP), no MAM-SP. Há outro exemplar deste livro de artista presente na Biblioteca Mário de Andrade, que já o expôs em outras oportunidades. Trata-se de livro com a presença das fotos das séries aqui comentadas: *Transformações*, *Auto-photos* e *Diário de uma mulher*.

Figura 24 — Série Diário de uma mulher (1977). Acervo Conceitual MAC-USP.

Voltando para *Diário de uma mulher*, o recurso fotográfico da hiper aproximação da lente, estabelece ângulos e enquadramentos fora do olhar corriqueiro e erotizador sobre as mulheres. Em entrevista com a artista (fevereiro de 2017), Gretta ressaltou não possuir qualquer intenção erótica com a série. O convite para exercer um outro olhar se dá principalmente pelo não reconhecimento imediato das partes do corpo expostas, uma vez que o *superzoom* e as poses fora do esperado sugerem outra atividade de conexão entre aparelho visual e intelecto do espectador, tornando possível outras associações e ideias a respeito do corpo feminino. O *superzoom* nos instiga na medida em que tentamos decifrar em que posição se encontra a personagem da foto e, mais ainda, qual parte do corpo aquela imagem retrata. Observamos o que à primeira vista parecem ser nádegas, quando olhadas por outro ângulo, podem ser pernas ou braços. Ou seja, o corpo está dado como um conjunto de formas, retas e arredondadas, de ângulos obtusos, agudos ou retos.

A construção da imagem se dá, portanto, a partir da perspectiva da mulher que possui aquele corpo e que o experimenta de maneira ativa. Ou seja, que não está alheia a ele ou subjugada ao olhar reducionista do outro. O título da série nos suscita algumas indagações nesse sentido, pois um diário é, supostamente, algo que não deve ser lido por terceiros, onde se encontram verdades sobre aquele(a) que o escreve e, mais ainda, que coloca uma lente de aumento sobre a personalidade e vida do(a) protagonista. O *superzoom* cumpre essa função de escancaramento que o diário implica, desvelando aparências na superficialidade do corpo e na profundidade do sujeito.

A professora Annateresa Fabris em artigo já citado (*O Olho do Objeto*), a respeito de uma exposição de Gretta na Galeria Bonfiglioli, salientou que

Ao traçar as linhas gerais da produção artística feminina/feminista dos anos 70, Lucy Lippard notou que uma de suas diretrizes principais é constituída por trabalhos de caráter ‘confessional’, ‘diarístico’. Confissões e diários um tanto ‘sui generis’, uma vez que a autoexpressão não se faz através

da análise de sensações e percepções cerebrais e sim através duma realidade existencial bem tangível: o corpo. Um corpo que, no entanto, é suporte e veículo duma nova ideia de feminilidade.

Gretta se encaixa na análise de Lippard descrita por Fabris em sua crítica no jornal não só no tocante ao tom diarístico de sua obra, mas também na frieza com trata sua própria sexualidade:

A visão emotiva (a mulher objeto) é substituída pela visão analítica (o objeto mulher): o receptáculo idealizado pela visão masculina impõem-se em sua concreticidade carnal. Despojado de apelos eróticos, apesar de incidir nos detalhes mais sensuais, apresentados sempre enquanto fragmentos (fetiches), o corpo que Gretta nos apresenta distancia-se radicalmente do corpo da visão masculina. As linhas sinuosas transforma-se em linhas retas, abruptas, as cores quentes são substituídas pelo preto, pelo cinza, pelo amarelo esbranquiçado, pelo ocre. Ao invés de ser acariciado pelo olhar, o corpo é dissecado: imperfeito mas real. Objeto necessário, primeiro passo rumo ao sujeito.”; No mesmo artigo, ainda temos um trecho do convite da exposição escrito por Gretta, em que a artista exprime suas intenções: “Se no início, estas pesquisas visavam apenas o dissecamento da minha personalidade, via distorções, seu desenvolvimento natural me levou a uma nova direção como proposta: a condição feminina, onde sugiro uma série de rupturas.

Vimos que a base das séries fotográficas às quais Gretta se dedica na segunda metade da década de 1970 é o autorretrato. Botti nos levanta interessante questionamento: seria o ato de autoretratar-se um ato de narcisismo? Seria necessidade de afirmar sua aparência ou de afirmar-se como artista? A pesquisadora focou-se também em artistas brasileiras que estavam produzindo autorretratos na década de 1970 em diante (Brígida Baltar (RJ), Lourdes

Colombo (SP), Nazareth Pacheco (SP), Neide Jallageas (SP), Rochelle Costi (RS) e Rosângela Rennó (MG)), e buscou compreender o fenômeno da autorrepresentação a partir de uma perspectiva de gênero, marcador da diferença social impregnado nos corpos dessas artistas.

Ao mesmo tempo em que essas artistas se configuram, ao mesmo tempo, enquanto sujeito e objeto de suas obras, elas têm também a oportunidade de reconstruir suas identidades e declarar publicamente o olhar sobre si mesmas. Portanto, o autorretrato feminino permite a exploração da própria subjetividade em um território no qual a figura da mulher veio sendo instituída como modelo por séculos (BOTTI, 2005, p. 24).

Figura 25 — Série Diário de uma mulher (1977).

Acervo Conceitual MAC-USP.

Simone de Beauvoir nos diz que “o narcisismo era a atitude fundamental de toda mulher”, pois o narcisismo seria, para a filósofa, um processo de alienação bem definido: o eu é posto como um fim absoluto e o sujeito nele foge de si (1980, p. 395). Este lugar social de “outro” ocupado pelas mulheres, ou seja, o fato de “nada serem”, as levam a dedicarem-se única e exclusivamente a si mesmas, hipertrofiando o eu:

Se assim pode propor-se a seus próprios desejos, é porque desde a infância se apresentou a si mesma como um objeto. Sua educação encorajou-a a alienar-se em todo seu corpo, a puberdade revelou-lhe esse corpo como passivo e admirável; é uma coisa para a qual pode voltar as mãos, que o ce-tim comove, o veludo, o que ela pode contemplar com um olhar de amante. (BEAUVOIR, 1980, p. 396)

A filósofa explana, ainda sobre como a beleza é peça fundamental nesta relação sujeito-objeto (homem-mulher), em que ao objeto resta o narcisismo, ao indicar que enquanto a beleza masculina é indicação da transcendência, a da mulher tem a passividade da imanência. Só a beleza da mulher é feita para deter o olhar e pode portanto ser “pegada na armadilha de aço do espelho”. Vemos aqui Beauvoir utilizar, antes de Berger, a ideia de atividade e passividade, pois aponta que o homem que se sente e se quer como atividade, subjetividade e, portanto, não se reconhece em sua imagem parada. Já a mulher sabendo-se, fazendo-se objeto, acredita realmente ver-se no espelho: passivo e dado, o reflexo é, como ela própria, uma coisa, um objeto que cumpre sua função social quando pavoneia para o outro (Idem, p. 397).

Por conseguinte, as obras de Greta, e outras da época, tratam de um passo além daquele dado por mero narcisismo, uma vez que identificamos agência ativa dessas mulheres em tempos de coerção e repressão, preocupadas com a construção e controle efetivo da própria identidade, mesmo que esta seja determinada em parte pelo olhar do outro (BOTTI, 2005, p. 25). Se formos

olhar mais profundamente para a história dos autorretratos femininos, podemos inferir que, de acordo com a historiadora Marsha Meskimmon, a fotografia foi um suporte mais aberto à participação de mulheres do que as formas artísticas tradicionais. Isto aconteceu porque a fotografia começou como um estatuto incerto enquanto forma de arte, levando tempo adquirir esse status. A historiadora ainda destaca que algumas fotógrafas ficaram conhecidas e respeitadas ainda no final do século XIX, como por exemplo, Julia Margaret Cameron (1815-1878). Ou seja, são justamente as incertezas da fotografia enquanto arte que a tornou um meio acessível às mulheres desde o princípio (Idem, p. 34).

Vemos que as artistas comprometidas com o projeto feminino partem da representação do corpo, na maioria das vezes autorrepresentação, para encenar diferentes identidades das mulheres. As imagens muitas vezes contestadoras ou ambíguas, “ultrapassam a noção de fruição contemplativa e harmônica, para alcançar um olhar diversificado, capaz de compreender e interpretar a complexidade dos processos que envolvem a mulher na contemporaneidade” (SENNA, 2007, p. 181).

Em 1980 Gretta expõe as séries aqui citadas em individual no MAC-USP, sob a diretoria de Wolfgang Pfeiffer. No Boletim Informativo Nº404⁶³, vamos à divulgação da exposição *Fotos de Gretta*, em que se conta que estarão reunidas obras de 1976 a 1979, num total de 54 peças. Mais especificamente, fez parte da mostra as séries: *Transformations*, 1976; *A Woman's Diary*, 1977; *Evocative Recollections*, 1978; *Metamorphic Recollections*, 1979 e *Modificação e Apropriação de Uma Identidade Autônoma* (em conjunto com Elvio Becheroni), 1979. O texto do boletim ainda destaca que Gretta conseguiu mais que a banalidade da exploração do corpo feminino ou de meras reportagens fotográficas:

63. Disponível no arquivo do MAC-USP, registro: MACBI_19800730_404X.

Gretta conseguiu muito mais, conseguiu a “dominação real da ótica da câmara, dos claros-escuros, bem valorizados no ascético preto e branco, mas mais ainda e muito mais importante é a elevação das imagens de teor que simboliza, profundamente o humano, no sentido essencial da arte contemporânea⁶⁴

Figura 26 — Catálogo exposição individual MAC-USP, 1980.

64. Boletim Informativo MAC-USP nº 404.

O informe ainda salienta as palavras da artista para explicar do que se tratam as séries fotográficas:

Há uma relação entre meu trabalho e minha vida pessoal, minha condição de mulher inserida na sociedade em que vivemos. Assim, inicio com “Auto-Fotos” — “Diário de uma Mulher”, uma série de trabalhos na qual utilizo meu corpo como suporte, comparecendo, portanto, não mais objeto, mas como sujeito da obra. Auto-fotografei meu rosto, em diversas expressões que traduzem uma imposição violenta e profunda; e o meu corpo, em posturas que acentuaram um estado de exasperação. No laboratório, deformou a imagem, distorcendo-a e desfocando-, agredindo-a quase em transe, tornando-me mundo exterior que violentava a “imagem-mulher.”⁶⁵

Interessa perceber a consciência da artista que, mesmo afirmando trabalhar em suas obras a partir da intuição e sem racionalizar muito (entrevista em fevereiro de 2017), em fontes da época demonstrou conceito, projeto e ideias claras a respeito de suas intenções e de seu caminho criativo na investigação daquilo que a movia, que parecia incomodá-la. O movimento autobiográfico das séries de autorretratos de Gretta Sarfaty nos desvela uma série de estratégias de autorrepresentação, entendidas aqui como prática artística feministas de construção de si:

Se as autobiografias podem ser lidas como práticas de autoconstituição dos indivíduos e, em alguns casos, podem ser analisadas como modos de resistência, sobretudo quando rebatem as identidades cristalizadas do social, assim também poderíamos compreender alguns tipos de autorretratos, expandindo tal associação às imagens artísticas com conteúdo biográfico. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 45).

65. Boletim Informativo MAC-USP nº 404.

3.2 Performance (Pinacoteca e Pompidou)

Analisaremos duas performances realizadas por Gretta Sarfaty, a *Evocative Recollections*, realizada em 1978 no Pompidou em Paris, e a *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*, de 1980 realizada na Pinacoteca de São Paulo. Para tanto, cabe pensar, primeiramente, a performance como linguagem, a fim de melhor compreendê-la em contexto determinado.

Renato Cohen sugere pensarmos a performance como arte de fronteira, pois “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades.” (2013, p. 37), chave interpretativa interessante para abordarmos os trabalhos de Gretta, uma vez que a ideia de fronteira nos remete à valorização daquilo que não era antes visto como arte, mas também de uma fusão entre arte e vida, arte e experiência. O autor traça uma genealogia⁶⁶ da performance, que praticamente não cita artistas mulheres, e discute as conexões entre esta prática artística ao teatro. Apesar de enfatizar “o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores” (Idem), não menciona experimentações radicais de artistas

66. “Allan Kaprow realiza, na Reuben Gallery, em New York, seu 18 Happening in 6 parts, encetando um novo conceito de encenação que vai ser propagado através da década seguinte (...) “Com o florescimento da contracultura e do movimento hippie, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que sua a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell de *de-collage* (prevalecendo a fusão) Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo performance (valorando a atuação).” (COHEN, 2013, p.43)

mulheres com o próprio corpo durante as décadas de 1960 e 1970, e sabemos que não foram poucas.

Outro elemento colocado por Cohen e que nos serve é a ideia de que “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando liberar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (Idem), já que as performances empreendidas por Greta visam questionar lugares comuns impostos pelo sistema, tanto às mulheres como às suas subjetividades.

Jorge Glusberg, por sua vez, nos oferece outros conceitos relevantes para pensarmos as performances realizadas por Greta. Além de ser figura importante no cenário artístico argentino e latino-americano, fez parte da rede de contatos de Greta, levando-a para apresentar a performance mencionada no Pompidou. Glusberg aponta para uma genealogia que salienta os papéis da arte conceitual — com a eliminação do objeto — e da *body art* — com a exploração do corpo do artista — na composição da performance contemporânea⁶⁷, ressaltando a participação de artistas mulheres.

Ao traçar sua história da performance, Glusberg não hesita em iluminar eventos por ele organizados em 1979, e que foram “dois dos maiores encontros internacionais de artistas, críticos e teóricos” (GLUSBERG, 2016, p. 48): O Simpósio Interdisciplinar sobre *Body Art* e Performance realizado em fevereiro no Museu Nacional de Arte Moderna da França (Centro Pompidou) e A Arte da Performance, realizado em agosto, no Palazzo Grassi de Veneza, em colaboração com a Universidade de New

67. “Dois acontecimentos de suma importância para o futuro da performance acontecem em 1962. Um deles é o recital apresentado, na Judson Memorial Church de New York, pelos componentes do Dancers Workshop. Esse recital vai marcar o nascimento do Judson Dance Group. (...) O segundo acontecimento importante é a fundação do movimento fluxus, idealizado por Georges Maciunas, cujos ‘concertos’ mesclavam happenings (mais livres que os habituais), música experimental, poesia e performances individuais.” (GLUSBERG, 2016, p.37)

York⁶⁸. Esses eventos destacam uma rede internacional de artistas conectada à América Latina, onde podemos de alguma forma situar Gretta, pois é fato sua ligação com Glusberg.

Em consonância com as ideias de arte de fronteira e artista humanista, Glusberg no fornece a perspectiva de o performer como um “observador” (Idem, p. 76), pois seria ele/ela quem observa a própria produção, protagonizando e recebendo este enunciado. Portanto, é inegável certo caráter de denúncia, intrínseco a performance, perturbadora da normalidade.

Em *Evocative Recollections*⁶⁹ observamos um colchão com lenço branco no chão, envolto por um mosquitoireiro de renda que deixa entrever a artista, nua no original, mas na versão filmada aparece vestida com calça e blusa coladas azuis, junto a um gato preto, em gestualidade sensual. Durante 12 minutos, vemos uma coreografia erótica de pernas, braços, entrelaçamentos, corpo a rolar no colchão em cena de intimidade e privacidade. O gato preto personifica o amante e o desejo, em relação entre o símbolo do felino e a sensualidade do corpo feminino.

A renda imprime uma ilusão de não ver com nitidez o que se passa ali dentro, mas ao espectador as cenas são claras. Conta (entrevista Pinacoteca, 2011) que viu o mosquitoireiro em viagem à Bahia:

Eu queria dar impressão de véu, daquilo que não se pode tocar. O gato é um elemento vivo, meio sensual, erótico... o incontrollável (...) O gato, na presença de 5 mil pessoas virou uma fera. Eu não podia deixar o gato sair

68. “Cerca de cinquenta performers apresentaram seus trabalhos nestes dois eventos, representando um amplo espectro da arte da performance, com artistas tão diversos como Acconci e Pane; Chiari e Paik; Efrat e Nitsch; Gerz e McLean. Os eventos mostraram um panorama completo e detalhado da evolução do gênero” (Idem).

69. No canal de youtube de Gretta podemos acessar o vídeo registro da performance, e na legenda abaixo verificamos que a apresentação integrou as *Journees Interdisciplinaires sur l'art corporel et performances Centre George Pompidou*, que parece o mesmo evento citado acima e organizado por Glusberg, contudo as datas divergem. Disponível em: <youtu.be/bTfpx6mHxzg>.

de cena, senão acabava a performance (...) as pessoas não sabiam se eu estava transando com o gato, se ele estava me matando... Saiu nos jornais e me levaram nos hospitais (...) Foi uma loucura, o pobre coitado do gato ficou traumatizado para sempre, mas não saiu da performance... ficou lá, mas eu ficou toda arranhada. O público ficou doido⁷⁰. Quando eu voltei para o Brasil, a pouca relação que eu tinha com a minha família acabou de vez por conta dessa performance.

Gretta manuseia, aperta e esfrega o gato pelo seu corpo, em ritmo que começa lento e vai acelerando. Percebemos, de fora, que o gato tenta fugir, em alguns momentos ela acaricia o gato, em outros o toma com força com as duas mãos, controlando-o. Debruça-se sobre o gato, aperta-o sobre o próprio corpo, na barriga, entre as pernas, seu cabelo preto volumoso esvoaça-se aos movimentos de ir e vir e rolar.

O vídeo a que temos acesso é editado com *takes* e fotos da performance no Pompidou, onde podemos observar a artista nua. Os movimentos que remontam ao ato sexual vão ficando mais explícitos, a artista deixa entrever uma expressão facial de prazer, em muitos momentos com olhos fechados e pescoço-cabeça voltados para cima. O gato nunca sai de perto, e há também no ambiente um travesseiro do qual a performer faz uso.

Move as pernas quase que o tempo todo, e com certa frequência toca os próprios cabelos. Deitada, sentada, vira-se de bruços e de costas, contorce-se, sua face fica perceptivelmente ruborizada depois de alguns minutos. Termina deitada de barriga para cima com o gato sobre si.

A performance teve grande repercussão, inclusive na vida pessoal de Gretta, que relata ter sido ainda mais renegada pela família depois dessa performance. As notícias alcançaram os jornais brasileiros, como pode-se ver abaixo em artigo da *Folha de S.Paulo* de 29 de abril de 1979:

70. Não sabemos o número exato, mas o público da performance no Pompidou foi amplo.

Fiz no Georges Pompidou uma apresentação ao vivo — diz Gretta — da minha série de fotos ‘Reminiscências Evocativas’ que já é, por si só, uma performance. Como queria fazer um registro daquela série de fotos, apresentei-me vestindo malha colante da cor da pele, debaixo de um mosquiteiro desses comuns no nordeste brasileiro e sobre um colchão. Queria me apresentar com movimentos lentos e a participação de um gato que o artista argentino Leopoldo Maier me arranhou. O gato era apenas um símbolo, evocando a sensualidade feminina. Mas com tanta gente, barulho e luzes, o gato se assustou e, o que deveria ser movimentos lentos, passou a ser movimentos bruscos e rápidos, porque não queria deixar o gato fugir. A nova situação causou as mais diferentes reações no público, da vaia ao aplauso, inclusive, pedidos de bis. O gato acabou me arranhando e tive até que tomar soro anti-rábico numa instituição especializada de Paris.

*Figura 27 — Evocative
Recollections. Fonte: site da
artista <[www.gretta.info/
performance.html](http://www.gretta.info/performance.html)>.*

*Figura 28 — Evocative
Recollections. Fonte: site da
artista <[www.gretta.info/
performance.html](http://www.gretta.info/performance.html)>.*

*Figura 29 — Evocative
Recollections. Fonte: site da
artista <[www.gretta.info/
performance.html](http://www.gretta.info/performance.html)>.*

Em edição da já citada revista *The Rebel* (2009), publicação alternativa apoiada pela *Sartorial Art* (galeria de arte que possuía), Olly Beck faz o seguinte comentário a respeito desta performance:

It is 1979 at the Pompidou, Paris and a crowd gathers. Across bed encircled by flowing draperies of lace a young woman who appears to be naked also appears to flaunt herself. We cannot see clearly, our eyes need to attune to the suffused light, the subtle blemishes that the temple of lace will at first refuse. The, as our eyes settle and our expectations adapt, we accept that what wallows amongst the soft linen, the quilts and the cushions is a woman pleasuring herself. But our eyes need to adjust further, for something else lurks amongst the silky depths of this sensual and ethereal chamber. The black shape that lows in unison with the young woman's desires is a cat. The feline, the animal, the wild metaphors of wanting and wanting to become an animal, become real as we watch the indulgent woman frolic, desire and love this most symbolically potent of creatures. The three shades of desire cross into our sexual charge, our moral landscape. These are the Evocative Recollections as realised through the conduit of Gretta's body. Three subjectivities. But there is a fourth.

Vale pensar esta performance de caráter contestador no tocante ao lugar da sexualidade feminina, intenção até então não vista assim explicitamente por parte da artista. Intentou colocar-se em perspectiva sexualmente atrativa, mas sob um viés ativo de autoconstrução dessa imagem de desejo. Gretta faz uso de corpo sexualizado para falar da vontade mulher enquanto sujeito ativo, controlador dos símbolos, dos gestos e das poses, no comando de como e quando quer ser olhada.

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é

basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (COHEN, 2013, p. 45).

Já em *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*⁷¹ (1980), vemos Gretta em parceria com Becheroni, seu par também na vida pessoal à época. Esta performance dá fruto a um livro de artista⁷² (disponível no acervo do MAC), em que podemos observar um texto introdutório, bem como as linhas qu são ditas na íntegra, e em várias línguas, durante a performance em si.

Realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cabe destacar que a instituição vinha, desde início da década de 1970, preocupando-se mais com as práticas artísticas contemporâneas. Nas gestões de Walter Wey (1971-75), Aracy Amaral (1975-1979) e Fabio Magalhães (1979-82), vemos sucessivo apoio à organização do acervo, ao estímulo a práticas experimentais e à integração da instituição com a vida cultural da cidade de São Paulo: “Em setembro de 1980 informou-se a presença de 600 pessoas na apresentação de performances de Roberto Aguilar, Gabriel Borba, Genilson Soares e Ivald Granato.” (JAREMTCHUK, 2007, p. 63).

A seguir, o texto que abre o livro de artista fruto da performance, ressalta a parceria estabelecida entre Gretta e Becheroni, e sua potência no questionar de uma sociedade normatizadora das subjetividades femininas e humanas como um todo:

71. Acesso também disponível no canal de YouTube da artista: <youtu.be/sBo9gM5DGPk>.

72. Texto que abre a publicação que apresenta a performance realizada no ICC da Antuérpia e em seguida na Pinacoteca, publicado em livro que pode ser consultado nos acervos do MAC e da Pinacoteca. A ordem de apresentações desta performance é a seguinte: Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1979) / Galerie B-14, Stuttgart (1979); ICC — International Cultureel Centrum, Antwerpen (1980); Pinacoteca do Estado de São Paulo (1980). E é retomada em exposição recente sobre as performances sediada na Pinacoteca: *Arte como registro, registro como arte* (2011).

Ao estruturar este trabalho conjunto
Os elementos principais protagonistas
São a condição e a possibilidade do homem
Relacionados a um antagonismo com a Sociedade
Sociedade entendida como elemento condicionante, dominante
E com muita prepotência de poder
Um poder sutil, rastejante, ambigualmente avanguardista
Com apenas uma coloração tátil-epidérmica.
Recuperando de uma série de esculturas de Becheroni
O conceito de grade, prisão e fechamento do Homem
Quisemos reencontrar esta mesma imagem
Esvaziando-a de sua lógica material
Substituindo com um suporte extremamente frágil mas emblemático.
Nesta nova situação
O trabalho de Greta se torna protagonista
Que desfrutando toda sua problemática da mulher (ou da humanidade)
Impersonifica um conceito central
Desta grande e violenta aventura do Homem de hoje
Na procura da sua própria identidade e autonomia
E naturalmente de liberdade
Greta e Becheroni

Vestida com um *collant*, Greta vai adentrando a estrutura criada por Becheroni: uma caixa, espécie de cela, repleta de fios labirínticos que vai rasgando e rompendo enquanto proclama o seguinte texto:

Por um relacionamento definitivo
Onde o contrario prevalece sobre o inverso
E o inverso encontra um seu posicionamento

Repor o conceito de autonomia

Autonomia social

Autonomia intelectual

Autonomia de liberdade

Autonomia da condição

Iconografia agarrada

Em segmentos de irrealidade

Sequências unidas

Por personagens símbolos

A cor

Cheia de sugestões temporais

A gaiola, dilacerada a grade

modifica ção racional

Da irracionalidade do tempo

Que ocupa o espaço

Àele dedicado pelo avalanche dos eventos

Medindo a realidade

Dos acontecimentos irreversíveis

Repetir o jogo antigo

De fronteiras habilmente assinaladas

Por místicos personagens religioso

Encontrar o gosto perdido

Dos pequenos e grandes homens

Armados somente de unhas e pensamentos

Que desenham sobre a terra

Sinais imperceptíveis porém importantes

Nas suas sombras
Que fazem seu jogo e assinalam o futuro.

A sala preta, escura, com iluminação lançada sobre a estrutura de tiras de papel, quadriculado como uma grande cerca. Vestida com o *collant* vermelho em todo corpo, começa o texto em italiano, que se segue para a repetição do mesmo em francês, depois português, inglês, e alemão. A artista aparece movimentando-se por trás da gigante estrutura quadrada de papel, como um animal enjaulado estudando uma saída, e passa a romper as fitas brancas devagar, começando pelas horizontais.

Uma certa coreografia de interação com as fitas de papel se estabelece, em que a artista se movimenta a abaixar e a levantar apalpando a estrutura, como quem estuda a estrutura-gaiola na qual está inserida. A princípio, rasga o papel com as mãos de maneira lenta. Ao chegar mais ou menos na metade da estrutura, faz gestos de expansão, com os braços e pernas abertos, ajoelha-se e faz o mesmo gesto de braços erguidos e abertos, como quem mede o espaço, como quem sente-se aprisionada.

Passa as mãos pelo comprimento da tira de papel antes de rasgá-la, rasga-a e observa os dois pedaços separados voarem ao chão, não mais barrando-lhe a passagem, ainda presos ao outro lado da estrutura da gaiola de papel. A última fileira de tiras horizontais e verticais é rompida de maneira brusca, a artista encara a câmera de frente, em pé e com os braços erguidos e abertos. Vira-se de costas e caminha para dentro da estrutura de onde saiu, olha de volta para a câmera/público sobre o ombro, e volta a caminhar para dentro da gaiola. Atravessa por completo a estrutura até chegar ao outro lado, rompendo outras fitas que permaneceram no caminho. Agacha-se, abraça os joelhos e abaixa a cabeça, os cabelos pendem.

A ênfase na ideia de autonomia, de libertar-se de prisões materiais e invisíveis, de romper fronteiras, de constituir-se sem amarras, denotam a discussão que o casal engendra acerca da existência no mundo contemporâneo

e a necessidade de transformá-la, de agir sobre esta realidade de maneira a conquistar a própria autonomia.

A artista reforça, em entrevista concedida à Pinacoteca (2011), que a parceria artística e amorosa era boa para ambos, pois “ele não tinha tanto contato com a arte de vanguarda, sua escultura era muito tradicional, e esse trabalho abrem espaço para ele”. Ele se muda para São Paulo, moram durante cinco anos juntos, sendo que Gretta ia para Milão passar três meses por ano.

Sobre parcerias artísticas, Chadwick investigou sobre a possibilidade de haver uma parceria realmente colaborativa entre artista homem e artista mulher, em condição de casal amoroso ou não, tendo em vista as assimetrias e hierarquias sociais que pautam as relação entre homens e mulheres.

os elos entre produtividade e criatividade são limitados pelo sexo em um nível profundo. As metáforas reprodutoras aparecem em larga escala nas obras de homens e mulheres, mas são qualificadas pela tendência da cultura ocidental a associar a produtividade das mulheres com o parto (...). (CHADWICK, 1995, p. 12)

Gretta salienta, ainda na mesma entrevista mencionada à Pinacoteca, o que a atrai na performance “É uma coisa natural e espontânea como a vida... ela acontece, eu vivo o momento... eu viro objeto de arte”. Sobre a performance em questão, afirma que tem um poder de subversão do olhar, visto que “tem um aspecto voyeurístico, você através da grade, mas eu quebro a grade.”

Como explica Glusberg, a performance tem o poder de oferecer uma nova verdade, de construir símbolos (2016, p. 94) a partir do deslocamento do corpo, não pautado em qualquer “corpocentrismo”, mas testando fronteiras, observando, protagonizando e produzindo discurso.

Outro elemento importante das performances citadas é o componente fotográfico. Se antes falávamos da atitude performática em frente às câmeras ao autoretratar-se, a fotografia de performance adquire aqui ponto central

de documentação e registro, implicando uma nova poética: “a fotografia do evento de body art ou de performance poderia, aliás, ser considerada exposição do corpo em si tanto como suplementar como a ‘prova’ visível do self e seu prolongamento sem fim.” (JONES, 2013, p. 9)

Figura 30 — Registros da performance “Modificação e apropriação de uma identidade autônoma” de Gretta Sarfaty e Becheroni, 1980. Acervo CeDoc da Pinacoteca.

3.3 Aproximações

Esta parte da pesquisa se constituiu como um desafio bastante audacioso, quase um risco. Desde que entendi que meu objeto de pesquisa era a obra de Gretta, passei a observar, em leituras, visitas ao arquivo, congressos, idas a museus e galerias, semelhanças entre o meu objeto de estudo e outras obras de outras artistas. A primeira vista soa como obsessão, dado mergulho diário tão profundo que fazemos na pesquisa, parece que precisava arejar o olhar. Contudo, a ideia de “aproximações” com outras artistas e poéticas me pareceu, ao final — e se cautelosa — possível.

A princípio, entusiasmada em encontrar conexões entre diferentes artistas, tive a ambição de traçar paralelos entre Gretta e Laurence Demaison (França, 1965), através de deformação assustadora, esfumaçada, transfiguradora de si e de outros. Assim como com Hildegard Rosenthal (Suiço-alemã radicada no Brasil, 1913-1990), a partir de seus instigantes autorretratos. O mesmo com Francesca Woodman (EUA, 1958-1981), por ter produzido potentes autorretratos que sugerem o absurdo, na mistura de seu corpo com o ambiente, no desconforto gerado por conjunções de objetos inesperados e enquadramentos específicos. Ainda, também, com Nicola Costantino (Argentina, 1964), especialmente no explorar de seu corpo a partir da sátira dos modelos canônicos da história da arte. Entretanto, percebi que a pesquisa pedia mais lastro, mais fundo e justificativa que a mera aproximação formal, estética ou temática. O que está por trás desta vontade de realizar aproximações?

Foi então que, correndo o risco de soar demasiadamente ensaística, parti para o caminho de aproximar Gretta do próprio acervo, encontrando artistas polonesas de arte conceitual do MAC-USP que me pareciam dialogar entre si.

Figura 31 — Anna Kutura (Polónia), Morfologia da nova realidade, 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.

Figura 32 — Maria Michalowska (Polónia, 1929), Aproximações, 1973. Acervo Conceitual MAC-USP.

Assim como Gretta em *Auto-photos*, Anna Kuter trabalha a reprodução de sua imagem em tamanho pequeno e sequencial. Assim como Gretta, também, Maria Michalowska parece abordar a fusão de muitos “eus” subjetivos, a partir de uma poética de sombras e luz. Mas, ainda assim e, principalmente, pela dificuldade em encontrar mais informações sobre as artistas conceituais polonesas, me pareceu um salto um tanto ousado, ou melhor, com falta de embasamento, realizar tal aproximação.

Em seguida, me deparei com o trabalho de Trizoli (2018), em que as fotos de Gretta são comparadas com trabalhos de Regina Vater (1943, RJ) e Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985). Com relação à primeira, o trabalho *Tina América* (1975) expressa a vontade da artista em tratar tipos femininos, no formato de:

um livro de fotografias de apenas três edições, feito por Vater e sua amiga Maria da Graça Lopes Rodrigues. A peça-performance foi realizada em uma única sessão de fotos no ano de 1975, período em que a artista se autodenominava uma feminista suave, devido a seu ainda apreço por ideais românticos e modelos vigentes de feminilidade. (TRIZOLI, 2018, p. 65)

A série *Auto-photos*, de Gretta, e *Tina América*, de Regina Vater, dispõem da mesma estratégia formal, mas também poética. A partir da paródia, do disfarçar-se para produzir muitos “eus”, do ridicularizar-se para criticar um sistema que impõe certa teatralidade superficial ao feminino-objeto. Trizoli ainda explica que ambas colocam o “Eterno Feminino em xequê — mas enquanto Vater segue pela paródia do gênero, fundamentando seu trabalho a partir de uma catalogação dos tipos femininos em voga, Gretta opera a deturpação da própria imagem” (TRIZOLI, 2018, p. 96).

Figura 33 — Regina Vatter, *Tina América*, 1975.

Em seguida, aproxima Gretta da cubana radicada nos Estados Unidos, Ana Mendieta. Aqui a experiência de vida e trajetória artística das artistas destoam, tendo em vista que a origem de Mendieta e as experiências que a conformaram como mulher e artista em um contexto tão diferente como os Estados Unidos tornam a aproximação um pouco mais delicada. Em seus trabalhos com vidro, a artista pressiona seu próprio rosto e corpo contra placas de vidro e o fotografa, “evidenciando com isso tanto uma deformidade identificatória que beira o grotesco, quanto a materialização de violências de gênero (seja ela doméstica, sexual ou simbólica)” (TRIZOLI, 2018, p. 97).

Diferentemente do uso de adornos a fim de realizar paródia dos tipos femininos, esta obra de Mendieta se aproximaria mais com *Transformações* pelo aspecto fortemente deformador da imagem do rosto. Contudo, a estratégia se coloca díspar: enquanto uma deforma a imagem na câmara escura, em processo químico, experimental, indolor, a outra aperta com força uma placa de vidro

contra o próprio corpo, gerando deformações instantâneas, que geram o mal-estar do contato e pressão do objeto sobre o corpo e áreas sensíveis do rosto. Trizoli ainda identifica que há em comum, no movimento dessas artistas, o ato de dobrar-se sobre si, ou seja, de subjetivar-se (TRIZOLI, 2018, p. 162).

Figura 34 — Ana Mendieta, Glass on Body, 1972.

Depois de pensar sobre essas possibilidades de aproximação, as que me vieram à cabeça de início e desisti junto com as que Trizoli sugeriu, ficou claro que só seria possível estabelecer tal conexão para além do aspecto formal se pensarmos uma **aproximação pela diferença**, e não necessariamente pela semelhança. Em busca de compreender que cada artista intentou — em seu próprio contexto e em diálogo com sua própria realidade — discutir temas que podem se assemelhar — mas que também podem ganhar contornos específicos se atentarmos para cada trajetória — a ideia de aproximação pela diferença me pareceu mais pertinente, a fim de evitar qualquer leitura que reduza para aproximar, bem como para complexificar as estratégias adotadas por mulheres artistas na contemporaneidade.

Isto posto, retomei minha conversa com a artista, que aconteceu em fevereiro de 2017. Indaguei-a sobre quais eram suas inspirações, suas referências nos idos da década de 1970, e recebi de volta um longo silêncio. Um pouco preocupada, quebrei o silêncio e reformulei: quais outras artistas você gosta? Sem pensar muito afirmou: Cindy Sherman. E uns segundos depois lembrou-se de Hannah Wilke, de quem falou com carinho, disse ter sido próxima dela e ter acompanhado sua luta nos últimos momentos de vida. Busquei compreender essas informações orais como o lastro necessário para estabelecer relações de aproximação um pouco mais profundas que as de antes, baseadas na declaração da artista de que há uma influência aqui, tentarei traçar paralelos para além daqueles que se referem aos aspectos formais.

Cindy Sherman (1954, EUA), realizou uma série fotográfica entre 1977-1980 denominada *Untitled Film Stills*, em que interpreta cenas genéricas da indústria cinematográfica dos anos 1950, sem referência específica a qualquer filme, mas que encena lugares do gênero feminino bastante familiares a qualquer espectador.

A fim de representar estereótipos femininos, coloca-se como modelo e fotógrafa de sua própria produção na reprodução de tipos recorrentes do cinema de massa norte americano. Utiliza-se de diferentes personagens, entre

dona de casa, secretária, mulher solitária, etc., o que as une é um certo ar de vulnerabilidade e disponibilidade (SENNA, 2007, p. 174).

Figura 35 — Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978.

As autorrepresentações sugeridas por Sherman e Sarfaty referem-se àquilo que é da ordem das aparências, daquele feminino supérfluo, efêmero e vaidoso de que falavam os gregos: “Delas emerge uma visão da mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural, como máscara social, como “glossário de poses, gestos e expressões faciais”, de acordo com a análise de Laura Mulvey” (FABRIS, 2003, p. 63).

Esses autorretratos de Sherman que são, na verdade, cenas falseadas e encenadas, representam um estereótipo cultural de uma categoria mulher que se pretende homogênea e estável. Na impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre sujeito e objeto, Sherman afirma o domínio da linguagem, fazendo da fotografia “uma forma de reinventar o real, extrair o invisível do espelho e revelá-lo” (Idem, p. 64).

Em trabalho anterior, em 1975, percebemos já contém em germe os futuros desdobramentos de sua poética em *Stills*. Usando chapéus, maquilagem e diferentes tipos de penteados, Cindy Sherman problematiza a noção de autorretrato na medida em que encarna diferentes personagens graças a tais artifícios (Idem, p. 62), nos remetendo aos artifícios de Greta em *Auto-photos*, na exploração de adereços e problematização da autorrepresentação. Nos parece, aqui, que tanto Sherman, quanto Sarfaty respondem a uma grande mídia que pauta a aparência feminina de maneira cerceadora da subjetividade, que questionam os padrões de beleza mesmo quando os reforçam em alguma imagem de si mesmas.

Figura 36 — Cindy Sherman, Sem título A-E, 1975.

Chadwick descreve o trabalho de Cindy Sherman através do abalo do paradigma da identidade feminina ocidental “*as a representation of the masculine desire to fix the woman in a stable and stabilizing identity*” (CHADWICK, 1990, p. 383). É evidente que o trabalho da artista nega qualquer estabilidade. A pesquisadora continua, ressaltando que, apesar de se tratarem de autorretratos, as fotografias não nos deixam saber nada sobre a pessoa Cindy Sherman (Idem, p. 382). De súbito esta afirmação me levou a distanciá-la da prática artística de Gretta, uma vez que esta sempre se colocou como autobiográfica. Mas a escolha em retratar os estereótipos culturais do feminino não nos diz sobre a artista? O aspecto da narrativa de si não seria aqui presente, mesmo que de maneiras diferentes, em ambas artistas?

Por fim, aproveito para ressaltar o trabalho que Cindy Sherman vem fazendo atualmente em sua conta do Instagram⁷³. A artista vem manipulando “*selfies*” de maneira a torná-las grotescas ou até mesmo monstruosas e, em alguns casos, cômicas. A partir da manipulação digital da imagem, a artista, assim como Gretta, persiste na ideia de deslocar os sentidos das imagem do feminino nas mídias de massa.

Figura 37 — Detalhe Instagram da artista Cindy Sherman.

73. Instagram da artista: <www.instagram.com/cindysherman>. Ver ainda: “How Cindy Sherman’s Instagram selfies are changing the face of photography”. *The Guardian*, 9 de agosto de 2017. Disponível em: <www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>.

Passando para Hannah Wilke (EUA, 1940-1993), Lippard a usa como exemplo de artista mulher que sofre preconceitos por explorar o próprio corpo em suas obras, especialmente pelo fato de que seu corpo tido como mais dentro dos padrões gera uma tensão com a reiteração do lugar de objeto:

Hans Peter Feldmann can use a series of ridiculous porno-pinups as his art, but Hannah Wilke, a glamour girl in her own right who sees art as 'seduction', is considered a little too good to be true when she flaunts her body in parody of the role she actually plays in real life. She has been making erotic art with vaginal imagery for over a decade, and since the women's movement, has begun to do performances in conjunction with her sculpture, but her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist, has resulted at times in politically ambiguous manifestations that have exposed her to criticism on a personal as well as on a artistic level. (LIPPARD, 1976, p. 126)

É de nosso interesse a perspectiva de Lippard ao comparar a diferença de recepção e crítica no tocante à *body art* feita por artistas homens e mulheres. E, mais que isso, em se tratando de mulheres consideradas belas pelo padrão vigente, como é o caso de Gretta⁷⁴, a autora considera que essas artistas acabam por ser ainda mais punidas a longo prazo⁷⁵.

74. Lembramos aqui que Gretta (entrevista em fevereiro de 2017) afirmou o quanto sua beleza à época lhe foi problemática, uma vez que ninguém esperava mais nada dela além da sua aparência, tendo em vista o clichê social de que ou uma mulher é bonita, ou é inteligente, nunca os dois ao mesmo tempo. Disse, também, que este fato trouxe dificuldade em ter sua arte levada à sério. Destacamos aqui que o padrão de beleza instituído, assim como explicitado por Naomi Wolf anteriormente, é um sistema de controle dos corpos e existência das mulheres que afeta a todas, mais ou menos dentro destes padrões inalcançáveis. Contudo, não partimos da premissa ingênua de que todas as mulheres são afetadas da mesma forma, uma vez que mulheres negras, gordas, dentre outras características socialmente preteridas vivem experiências diferentes no tocante aos padrões de beleza e representatividade.

75. "(...) although those women who do happen to be physically well-endowed probably come in for more punishment in the long run." (Idem, p.132)

Em *S.O.S. Starification Object Series* (1974-82), Wilke interage de maneira sedutora com a audiência, com os peitos desnudos, convida a todos a mastigarem chicletes que serão moldados em formato vaginal por ela, e colados em seu torso nu, como se fossem cicatrizes (Idem p. 134). Chadwick (1990, p. 367) destaca que o pavor que as pessoas tem pelo órgão feminino, unido a sua “*good looking*” nudez, o que levou a leituras controversas de suas obras por parte da crítica feminista, principalmente no que diz respeito ao poder de subversão desta imagem.

Gretta não se utiliza da iconografia vaginal, mas busca alterar o estado do belo de seu rosto a partir de artifícios externos, como perucas, óculos, maquiagem, buscando atrelar a si aquilo que a identifica com o constructo socialmente determinado do feminino. O corpo como centro da experiência se coloca como dado para as artistas, que performam este espaço vivo marcado pelas expectativas sociais, desafiando o olhar do espectador. Se voltam para a câmera de maneiras distintas, Wilke como escultura viva, Sarfaty como objeto que se faz sujeito, mas a partir da mesma crítica.

Figura 38 — Hannah Wilke, *s.o.s. Starification Object Series*, 1974-82.

Wilke registrou seu corpo definhando durante o tratamento contra um linfoma, que tirou sua vida em 1993. Como um último ato de crítica, documentou as mudanças que seu corpo sofreu, como a perda de cabelo, os curativos, as marcas físicas, o inchaço, a fraqueza. O lugar do feminino como jovem, belo e saudável foi posto em xeque de maneira visceral, em uma denúncia latente da finitude do corpo.

Figura 39 — Hannah Wilke, Intra Venus Series 4, 1992.

Buscou-se, nestas aproximações, traçar paralelos entre as obras de Gretta aqui estudadas e aquelas de Cindy Sherman e Hannah Wilke, apontadas pela nossa artista como suas referências. Não se trata de forçar semelhanças, mas de apontar zonas de contato entre estratégias poéticas que visam denunciar temas parecidos e correlatos, ou ainda, de apontar aproximações pelas diferenças. Ou seja, as diferenças de estratégias adotadas pelas artistas é que saltam aos olhos quando atentamos para este período (1970-80) em diferentes contextos (Brasil e Estados Unidos).

4. Considerações finais

“Be impatient, don’t wait for a stamp of approval from the system. Don’t wait around to be asked to dance. Claim your place.”

Guerrilla Girls

Neste trabalho buscou-se compreender a conformação dos contextos políticos, sociais e culturais que afetaram a constituição de cenários artísticos, museológicos e historiográficos mais ou menos aliados às ideias feministas em ebulição durante a década de 1970. Os exemplos estadunidense e inglês foram explorados, a fim de traçar paralelos – principalmente de distanciamento — com a realidade brasileira, imersa em uma ditadura militar que ensaiava sua abertura. Nesta teia, tratar da condição feminina, seja na conformação de sua subjetividade, ou na crítica aos padrões estéticos, configura-se como desafio diante do cenário conservador, todavia marcado por pequenas brechas de rupturas.

As obras realizadas por Gretta Sarfaty entre 1975 e 1980, fotografias e performances, emergem como ponto de tensão e questionamento acerca da representação do feminino na arte, do corpo como potência e transformação, ou mesmo sobre o incipiente feminismo brasileiro. As estratégias das quais a artista dispõe — autorretrato, deformação, deslocamento do olhar do espectador, protagonismo do corpo marcado pela experiência do feminino — são perpassadas por críticas ao lugar social da beleza e da mulher, como também por uma espécie de vontade de desorganizar e reinventar a arte.

Estas verificações que a pesquisa trouxe se colocam como um convite a pensar o contemporâneo, os desdobramentos dessas estratégias, desorganizações e reinvenções nos dias atuais, posto que a grande questão das mulheres na arte ainda não está apaziguada, e mais, está longe de ser resolvida. Gretta continua a produzir e, como pude ver na abertura de sua exposição individual na Galeria Pilar em São Paulo (SP) no dia 6 de novembro de 2018, o corpo continua central para a sua prática artística.

Intitulada Reconciliação, a exposição traz obras recentes que, nas palavras do curador Fábio Magalhães em texto para a exposição, tem no corpo a necessidade do outro, já não se expressa sozinho:

“O corpo fecundou toda sua linguagem. Não se trata de tema recorrente, e sim de território onde pulsa vida sem repouso — energia em incessante

movimento. Nos desdobramentos do corpo, como expressão plástica, Gretta construiu uma obra vigorosa, ardente, impulsionada sempre em ritmo intenso, vivace.”

Não poderia ser diferente em se tratando de reconciliar, tema em que a reconexão, coparticipação e compartilhamento se entrelaçam. A retomada da relação com a família depois de três décadas e meia fora do Brasil (entre Nova York e Londres), revela a intimidade do convívio marcado por encontros e turbulências, principalmente na relação com a mãe.

Nas imagens a seguir podemos notar que a manipulação, distorção e deformação das imagens fotográficas persistem. Gretta interfere nas fotografias com giz de cera, caneta, ampliando os pixels, fazendo colagens. A ressignificação da memória que as fotos apresentam, em contexto de privacidade familiar, se dá pelas interferências que operam como ruídos visuais. A figura da mãe, a reunião de gerações em volta de uma mesa, topoi cotidiano com o qual nos relacionamos, transbordam para a ideia de impersonificação, ou seja, daquilo que deixa de ter características de pessoa.

Figura 40 — Gretta Sarfaty, Mãe Impersonificação 1, Galeria Pilar, 2018.

Figura 41 — Gretta Sarfaty, Mãe Impersonificação II, Galeria Pilar, 2018.

Obras da década de 1970 também foram apresentadas, e pode-se perceber um diálogo existente entre o corpo que buscava emancipação das amarras sexistas impregnadas na época — e que ainda tardam em dissolver-se —, envolto na busca por um embaralhamento dos sentidos e da percepção da figura feminina, em relação com o corpo que busca a retomada dos afetos e das conexões familiares. A mãe, figura antes conservadora e representacional destas amarras em alguma medida, transforma-se no desejo de reparar, reconciliar, em paralelo com a relação da artista com seus filhos e netos também.

O corpo era, antes, palco de construção de uma subjetividade atrelada ao individual e, agora, revela-se espaço de reconstrução de laços, de impersonificações transformando-se em reconciliações, de rostos borrados e ilegíveis ganhando contornos nítidos, como que em um processo gradativo de reencontro e reconhecimento do outro familiar.

*Figura 42 —
Gretta Sarfaty, Antes da
reconciliação I-A, Galeria
Pilar, 2018.*

*Figura 43 —
Gretta Sarfaty, Antes da
reconciliação I-B, Galeria
Pilar, 2018.*

Figura 44 — Gretta Sarfaty, Transformações XVIII, Galeria Pilar, 1977.

Figura 45 — Gretta Sarfaty, Transformations I, Galeria Pilar, 1977.

Com reverberação na mídia⁷⁶, a exposição marca a retorno da artista ao circuito brasileiro, diante de um cenário em que seus temas, que a acompanham desde a década de 1970, ainda sofrem resistência, tendo em vista a atual onda conservadora pela qual muitos países⁷⁷ enfrentam em âmbitos institucionais, políticos e comportamentais.

Ao mesmo tempo em que o contexto contemporâneo está marcado por um recente crescimento e força dos movimentos sociais envolvidos em lutas por direitos humanos, a reação a essas conquistas tem sido demasiadamente intensa. No Brasil, a bancada evangélica no Congresso tem, cada vez mais, elaborado um discurso ultraconservador fantasiado de defesa da família, em que a intitulada “ideologia de gênero” se coloca como vilã, dificultando ou mesmo impedindo a discussão sobre sexualidades e identidades de gênero na escola e outros espaços, atacando, assim, os direitos desta população. A proposta de lei “Escola Sem Partido”, que vem ganhando espaço nas esferas municipais, estaduais e federal, torna o professor um ser execrável, passível de perseguição e censura. Novamente, com verniz de defesa da família e dos bons costumes, um discurso vago, superficial e desconectado com a realidade, e que ainda se diz contra a “doutrinação comunista”, releva ataques diretos contra os direitos de minorias, bem como contra a liberdade de expressão e produção de conhecimento.

Esta onda de retrocesso esteve bastante visível com a vinda da filósofa americana Judith Butler ao Brasil em novembro de 2017. Com falas marcadas para a Unifesp e o sesc (dentro da programação do colóquio Os fins da

76. Refiro-me à crítica positiva de Yael Steiner, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 8 de novembro de 2018: <cultura.estadao.com.br/fotos/direto-da-fonte,yael-steiner,941566>. Acesso em 9 nov. 2018. Além de notas menores como no site da Arte!Brasileiros: <artebrasileiros.com.br/agenda-arte/reconciliacao/>. Acesso em 9 nov. 2018.

77. Refiro-me à eleição de governos de extrema direita na América Latina, Estados Unidos e Europa, aos inúmeros casos de xenofobia direcionados a refugiados, à ascensão de novos grupos ultra nacionalistas e, no caso brasileiro ainda, dos ataques ao Estado laico.

democracia organizado pela Universidade de Berkeley e pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo), foi recebida com hostilidade e mesmo violência, com protestos que rechaçavam sua presença no país, com cartazes chamando-a de bruxa, mandando-a para o inferno, ocorreu ainda a queima de um boneco que a representava. Os protestantes alegavam defender a família e combater a filosofia, e que as teorias queer e de gênero seriam uma ameaça a isso. A ignorância aliada ao ódio chegou ao ponto de a filósofa, que na verdade vinha para falar sobre Estado e autoritarismo, ser agredida fisicamente no aeroporto quando se preparava para partir⁷⁸.

Diante do crescente obscurantismo dos costumes, a resistência não cessa. A vinda da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985* para a Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018, sob a direção de Jochen Volz, fincou um marco na relação do público e do sistema artístico nacionais com o tema mulheres na arte e feminismo-feminino na arte. Com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, e fruto de uma longa pesquisa de quase uma década, a exposição teve início no Hammer Museum (CA-EUA) e seguiu para o Brooklyn Museum (NY-EUA), sendo que a única parada realizada na América Latina será esta em São Paulo.

Na introdução presente no catálogo da mostra, as curadoras enfatizam que o objetivo é dar conta de um vazio/silêncio da história da arte, pois “exposição apresenta a primeira genealogia de práticas artísticas radicais e feministas na América Latina e de artistas latinas, focando, portanto, em uma lacuna da história da arte do século xx” (2018, p. 17). As curadoras ainda reforçam a crítica ao caráter excludente e patriarcal do cânone:

78. Mais informações sobre o ocorrido, incluindo um relato da própria filósofa, podem ser encontrados em texto do jornal *O Globo* de 6 de novembro de 2017: <oglobo.globo.com/cultura/livros/polemicas-cercam-segunda-vinda-de-judith-butler-ao-brasil-22032441>, acesso em 9 nov. 2018; e no jornal *Folha de S. Paulo*, de 19 de novembro de 2017: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>, acesso em 9 nov. 2018.

“Entendíamos que, apesar da ênfase recente nas histórias do conceitualismo e outros movimentos da América Latina, iniciados a partir dos anos 1960, o reconhecimento da participação e das contribuições de artistas mulheres era inexistente, com exceção de um punhado de figuras. Após dois anos de pesquisa, tínhamos uma lista de mais de trezentas artistas.” (Idem)

Giunta e Fajardo-Hill sublinham também o potente papel do corpo empenhado pelas artistas escolhidas para integrar a mostra, pois compartilham da comum experiência – na maioria dos casos – da vida sob regimes autoritários. Refletem, ainda, sobre a questão latente pela qual se deparou esta pesquisa, referente à condição das artistas latino-americanas de não afirmarem-se feministas, e que

Independente disso, a emancipação das mulheres e de seus corpos estava presente nos discursos sociais da época, portanto os trabalhos de várias artistas que não se consideravam feministas estavam, todavia, ligados a preocupações feministas. (Idem, p. 19)

Ou seja, assim como podemos pensar para a Gretta e tantas outras nas décadas de 1960, 1970 e 1980, levantar uma bandeira publicamente era algo perigoso em muitos sentidos, o que não significa que as preocupações das artistas não estivessem permeadas — conscientemente ou não — de pautas feministas, ou mesmo que não possamos ler suas poéticas a partir da lente de gênero.

A partir de uma organização temática, e não geográfica ou cronológica, a curadoria visou discutir o autorretrato, a relação entre corpo e paisagem, o mapeamento do corpo e suas inscrições sociais, as referências ao erotismo, o poder das palavras, o medo da repressão e a resistência à dominação, os feminismos e lugares sociais. Trazem, ainda, a hipótese de que essas artistas, a

partir de suas estratégias e usos do corpo, engendraram novas sensibilidades e sexualidades, apartadas do biológico e de normas fixas de gênero.

Com ampla cobertura da mídia⁷⁹ e alta visitação, a mostra se coloca, a princípio, como uma vontade de virada do sistema artístico tradicional e, na prática, como um abalo provocativo às velhas tradições pautadas nas relações de poder.

Iniciativas como essa revelam a latência e permanência da temática de gênero através das décadas, bem como indicam fissuras no contemporâneo no que se refere a direitos e representações das mulheres⁸⁰ e outras minorias políticas. O corpo e seus comportamentos, protagonista das práticas de Gretta Sarfaty, nunca esteve tão em foco, evidenciando ameaças a conquistas que pareciam consolidadas, mas sugerindo também brechas e linguagens, ações e resistências que continuam necessárias.

-
79. O jornal *Folha de S. Paulo* ressaltou a importância da performance como linguagem, recorrente na exposição, em artigo publicado em 4 de setembro de 2018: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/exposicao-mulheres-radicaais-transforma-corpo-feminino-em-sujeito.shtml>. Acesso em 9 nov. 2018. O jornal *O Estado de S. Paulo* salientou o resgate de nomes femininos da arte latino-americana em artigo publicado no dia 18 de agosto de 2018: <cultura.estadao.com.br/noticias/artes,mostra-mulheres-radicaais-na-pinacoteca-resgata-producao-latina-feminina,70002458924>. Acesso em 9 nov. 2018.
80. Destaco, também, a vinda da exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, das curadoras Cécile Debray e Emma Lavigne, para o Centro Cultural Banco do Brasil em 2013, que na época também teve reverberação importante no que diz respeito às desconstruções dos padrões canônicos e acesso do público a este debate. O jornal *O Globo* publicou em 23 de maio de 2013 artigo sobre a mostra: <oglobo.globo.com/cultura/elles-mostra-arte-do-ponto-de-vista-feminino-8470005>. Acesso em 9 nov. 2018.

CONNECTIONS PROJECT
CONEXUS

DOCUMENTATION
DOCUMENTAÇÃO

NEW

5. Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. “Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(1): 280, jan-abr/2007.
- _____. “Trocando em miúdos. Gênero e sexualidade na tv a partir de *Malu Mulher*”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, jun. 2012.
- AMARAL, Aracy. “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?” In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. “Críticos de América Latina votam contra una bienal de Arte Latinoamericano”. *Revista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy* (Medellín, Colombia), vol. 2, n. 6 (1981): pp. 36-41.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio — Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. “Mulheres, artesanos e design”. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, pp. 233-248, jan-abr/2016.
- BARROS, Roberta, *Elogio ao toque — ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, 2 vv. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- _____. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação fe-

- minista de Foucault”. In: *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- BORGES, Maria de Lourdes. “O corpo: o lugar contraditório do feminino”. In: TIBURI, Márcia; BORGES, Maria de Lourdes (orgs.). *Filosofia: machismos e feminismo*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado em Multimeios — Instituto de Artes da Unicamp, Campinas (SP), 2005.
- _____. “Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher.” *CADERNOS pagu* (21), São Paulo, 2003: pp. 103-131.
- BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 150-172.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAMNITZER, Luiz. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Madrid: Cendeac, 2008.
- CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. “Mulheres e ação: revoluções, protagonismo e práxis dos séculos XIX e XX”. *Proj. História*, PUC-SP, São Paulo, (30), pp. 243-264, jun. 2005.
- CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. Nova York: Thames and Hudson, 1990.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (orgs.). *Amor e arte. Duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. “Sobre a exposição Mulheres Artistas: As Pioneiras (1880-1930)”. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. *Catálogo Mulheres Artistas: As Pioneiras (1880-1930)*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

- CHICAGO, Judy. *Through the flower. My struggle as a woman artist*. Nova York: Garden City, Anchor Books, 1982.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLEN, José. “Menexeno ou a oração fúnebre de Platão”. *Gaudium Sciendi*, n. 7, Universidade do Minho (Portugal), jan. 2015.
- COSTA, Helouise. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: v. 16, n. 2, jul-dez/2008.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CRIPPA, Giulia. “O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina”. In: *Revista Estudos Feministas*, 11(1). Florianópolis: UFSC, jan-jun/2003, pp. 113-135.
- DE MARCO, Edina; SCHMIDT, Simone Pereira. “Além de uma tela só para si”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. “A escrita feminista de Carmen da Silva”. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 01, jan-jul/2007, pp. 197-217.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no Ocidente*. São Paulo: Afrontamento, 1993.
- DUMONT, Fabienne; SOFIO, Severine. “Esquisse d’une espistemologie de la theorization en art”. In: *Cahiers Du genre*, 47/2007, p. 30. Disponível em: <www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0017>. Acesso em 30 jun. 2017.
- FABRIS, Annateresa. “Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003.
- _____. *O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. “O ‘olho do objeto’”. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 23 jul. 1978.

- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FAZZOLARI, Claudia. *Da estratégia ficcional/da poética visual para o gênero feminino na contemporaneidade*; Carmen Calvo, Rosângela Rennó, Rosana Paulino e Ana Prada. Relatório final de Pós-Doutorado, ECA-USP, 2009.
- FERRAZ, Tatiana Sampaio. “Quanto vale a arte contemporânea?” *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, ed. 101, mar. 2015.
- FETTER, Bruna; SIMIONI, Ana Paula. “Brazilian female artists and the market”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, ed. 105, mar. 2016.
- FIALHO, Ana Letícia. “Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios”. In: COUTO, Ronaldo Graça (org.) *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, v. I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. “Museus e arte contemporânea: entre bancos de dados e narrativas”. *Arterias*, UFPA, n. 1, fev. 2015.
- _____. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. (org.) *Walter Zanini. Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FUCHS, Adriana. *Obras Brasileiras no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, USP, 2012.
- GARB, Tamar. “Gênero e representação”. In: FRASCINA, Francis *et al. Modernidade e modernismo: A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- GARCIA, Marco Aurélio. “O gênero da militância. Notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política”. *Cadernos pagu* (8/9), 1997, pp. 319-342.
- GIUNTA, Andrea. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano*. Apresentado en el International Seminar Art Studies

- from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, fev. 1-5, 1996.
- _____. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Manobras Radicais*. São Paulo: Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 2004.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. “Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, n. 56, pp. 529-548, 2008.
- JONES, Amelia. *Body Art. Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender*. Indiana: IU Press, 1987.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petropolis: Vozes, 2006.
- LIPPARD, Lucy. *From the center. Feminist essays on women's art*. Nova York: Dutton, 1976.
- _____. “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s”. *Art Journal* 40, n. 1/2, Nova York, 1970.
- _____. *The Pink Glass Swan*. Nova York: The New Press, 1995.
- MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo, contra el mito*. Madrid: Catedra, 2008.
- _____. *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Catedra, 2003.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. “As ‘mocinhas heroínas’ das fotonovelas da revista *Capricho*”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 24(1): 406, jan-abr/2016.
- MOSQUERA, Gerardo. *Contra el arte Latinoamericano*. Disponível em: <ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf>. Acesso em 30 jun. 2017.
- NOCHLIN, Linda. *Why have there been no greatest women artists?*, 1971. Disponível em: <www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm>. Acesso em 2 abr. 2015.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza. “Museologia — substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil”. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, São Paulo, set. 2017.
- ORTNER, Sherry. “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?” In: ROSALDO, Lamphere: *A mulher e, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEDROSA, Mario. “O ponto de vista do crítico”. *Jornal do Brasil*, 17 jan. 1957.
- PEQUENO, Fernanda. “Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape”. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 33, Rio de Janeiro, jul. 2017, pp. 152-165.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da História*. Florianópolis: Edusc, 2005.
- _____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- POLLOCK, Griselda. “A modernidade e os espaços de feminilidade”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance. Antologia Crítica*. 1. ed. Braga: CEHUM; Húmus, 2011, pp. 53-67.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”*. Disponível em: <www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=3825&Itemid=170>. Acesso em 30 jun. 2017.

- QUEMIN, Alain. “A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo”. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *Arte e vida social, pesquisas recentes no Brasil e na França*. Open Edition Press, 2016. Disponível em: <books.openedition.org/oep/482> Acesso em 30 jun. 2017.
- RAGO, Margareth. “Descobrimos historicamente o gênero”. *Cadernos pagu* (11), São Paulo, 1998, pp. 89-98.
- _____. “Os Mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do ‘amor venéreo’”. *Projeto História* (25), PUC-SP, dez. 2002, pp. 181-195.
- RAGO, Margareth; TVARDOVSKAS, Luana. “O corpo sensual em Márcia X”. In: STEVENS, Cristina (org.). *A construção dos corpos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- RAMA, Angel. *A cidade letrada*. Montevideu: Arca, 1998.
- RAMIREZ, Mari Carmen. “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art”. *Art Journal*, v. 51, n. 4, Latin American Art (Winter, 1992), 60-68.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. “As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”. *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, São Paulo, 2(2): 113-128, 2. sem. 1990.
- RONSEN, Randy. *Making their mark. Women artists move into the mainstream, 1970-85*. Nova York: Abbeville, 1989.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SARTI, Cynthia Andersen. “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 35-50, maio-ago/2004.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Porto Alegre: Educação e Realidade, 16 (2), jul-dez/1990, pp. 5-22.

- SEHN, Magali Melleu. *Entre resíduos e dominós. Preservação de instalações de arte no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.
- SENN, Nádia da Cruz. *Donas da beleza: A imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura, ECA-USP, 2007.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- SOIHET, Rachel. “Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, set-dez/2005.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Alameda, 2017.
- THOMPSON, Paul. *A voz do Passado: História Oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- TIBURI, Marcia. *As mulheres e a filosofia como ciência do esquecimento*. Disponível em: <www.marciatiburi.com.br/textos/asmulheres.htm>. Acesso em 22 jul. 2018.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. Madrid: Taurus, 1973.
- TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2018.
- _____. “Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70”. *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia-GO, UFG, FAV, 2012, pp. 410-423.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- _____. *Figurações feministas na arte contemporânea — Marcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Dissertação de Mestrado. IFCH, Unicamp, 2008.

- VAQUINHAS, Irene. *Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história*. Midas [Online], 3|2014, 8 jul. 2014. Disponível em: <midas.revues.org/603>. Acesso em 30 jun. 2017.
- WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. Estudos Feministas, v. 9, n. 2, p. 460, Florianópolis, jan. 2001.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza. Como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- WOLFF, Janet. *Women at the Whitney, 1910-30: Feminism/Sociology/Aesthetics*. Johns Hopkins University Press, v. 6, n. 3, Nova York, set. 1999. Disponível em: <muse.jhu.edu/journals/modernism-modernity/voo6/6.3wolff.html>. Acesso em 20 jul. 2018.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

USP MAC