

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

BRUNA FERNANDA VIEIRA SILVA

**Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982)**

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982)**

Versão corrigida

BRUNA FERNANDA VIEIRA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: **Estudos Brasileiros**

Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade

Orientadora: **Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni**

São Paulo

2023

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.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Serviço de Biblioteca do

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S586

Silva, Bruna Fernanda Vieira

Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982) / Bruna Fernanda Vieira Silva ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora – São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Women, the feminine and feminism under debate in the Brazilian art system (1960-1982) – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Artes plásticas – Brasil 2. Crítica de arte 3. Exposições 4. Feminismo 5. Gênero I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Ana Paula Cavalcanti Simioni, orient. III. Título.

IEB/SBD129/2023  
709.81

CDD 22.ed.

SILVA, Bruna Fernanda Vieira. **Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982)**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em 6 de novembro de 2023

### **Banca Examinadora**

Orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni (presidente da banca)  
IEB USP

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristiana Tejo (titular)  
Universidade de Lisboa

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luana Tvardovskas Saturnino (titular)  
UNICAMP

Dr<sup>a</sup> Roberta Barros (titular)  
Pesquisadora independente

*À minha família: aos presentes, aos distantes e aos que já se encantaram*

## **Agradecimentos**

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que me concederam uma bolsa de pesquisa na modalidade Demanda Social (DS), fundamental para minha dedicação ao trabalho acadêmico.

À minha orientadora, Ana Paula Cavalcanti Simioni, que desde a Iniciação Científica me acompanha nesse mundo da pesquisa sobre as mulheres e as relações de gênero na arte. Aprendi e aprendo constantemente com seu trabalho como professora e pesquisadora, com sua generosidade e seu empenho. Nossas trocas ao longo de todos esses anos foram sempre fortuitas, intelectual, profissional e pessoalmente.

À pesquisadora e curadora Cristiana Tejo e à professora e pesquisadora Luana Tvardovskas, cujos trabalhos li avidamente e que tive a honra de ter presentes em minha banca de qualificação. Suas contribuições foram fundamentais para a pesquisa e expandiram minhas referências e abordagens. Também à pesquisadora e artista Roberta Barros, outra contribuição teórica fundamental e que brilhantemente compôs a banca de defesa, colocando questões que abriram ainda mais portas e possibilidades de leitura do recorte proposto.

À Regina Silveira, que generosamente me recebeu para uma conversa e abriu as portas de seu arquivo, do qual a documentação foi fundamental para um dos itens desta dissertação. Ao Gabriel Gonzaga e ao Anderson Oliveira, colegas e pesquisadores que muito admiro, e que também indicaram documentações importantíssimas para meu trabalho.

Agradeço também a outros colegas e companheiros, cujas contribuições para esta pesquisa são imensuráveis: Lúcia Lima e Sophia Faustino, companheiras de vida acadêmica e dos estudos feministas de longa data; Luana Fortes e Fernando Souza, colegas discentes parceiros nesse desafio de começar uma pós-graduação no período pandêmico; Caio Bonifácio e Lucas Goulart, com quem tive tantas trocas intelectuais e com quem aprendi muito sobre arte.

À professora Maria Cristina L. Pereira agradeço especialmente por ter me colocado em contato com o tema da arte e gênero por meio de uma disciplina da graduação em História e por tudo que aprendi ao longo dos anos que precederam o mestrado. À professora e curadora Galciani Neves, profissional que admiro e que em pouco tempo contribuiu imensamente para minhas reflexões sobre a arte de outrora e de agora. A toda equipe do Ateliê397 e minhas parceiras no coletivo feminista Vozes Agudas, com quem pude trabalhar para ver o pensamento e a pesquisa que estruturam essa dissertação tomarem forma e se espalharem pelo sistema artístico.

Às equipes de todos os acervos que consultei para este trabalho. Especialmente, ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC); à Silvana, do arquivo do Museu de Arte Contemporânea da USP; ao pessoal do Acervo Estadão; de todo o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA USP) e do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU USP).

Ao Rafaél Cruz, amigo e parceiro fundamental do início ao fim deste trabalho. O agradeço por ler tantos textos e corrigi-los da forma ao conteúdo, mesmo que não seja de sua área de estudo. Sem a amizade e companheirismo de algumas pessoas queridas nada disso teria sido possível: desde a graduação, passando pela pandemia e agora enfrentando os percalços do resto de nossas vidas, meu carinho imenso para Victória Ribeiro; Letícia Alcântara; Fernanda Ferreira; Luana Spósito, Samaerika Santos e Bruno Japyassú.

Finalmente, agradeço aos meus companheiros de quatro patas que me acompanharam em toda essa jornada do mestrado: Billy; Bruce; Bali; Bebel; Boop; Baby; Bento; Britney; Belinha, Brigitte e Basquiat. À Maria Luzinete, minha mãe; Bianca Karoline e Bruno Fernando, meus irmãos, e Maria Leonor, minha tia, cujo apoio, cuidado e amor são fundamentais para tudo que faço. Àqueles que não estão mais aqui, mas cuja memória é uma das razões de minha escrita: Severino Vieira da Silva, meu pai; Iraci Maria Gomes, minha avó, e Francisco das Chagas Vieira da Silva, meu avô.

*Tem uma coisa que às vezes eu afirmo e é muito enquadrado nesse caso: mulher a gente não nasce, a gente se torna. Tornar-se mulher é uma conquista muito dolorosa, muito sofrida, mas é muito compensadora numa série de aspectos.*

Lélia Gonzalez, 1986

*O feminismo não indaga apenas sobre a posição das mulheres na sociedade; parece-me que ele também leva a um questionamento ideológico básico de muitos outros pressupostos que aceitamos como normais numa determinada cultura ou sociedade [...]. Essa é uma das formas que o feminismo afeta as instituições culturais: ele aciona uma reação em cadeia. A partir de nossos sentimentos quanto à injustiça ou de nossa vontade de questionar muitas outras grandes suposições que regem a disciplina como um todo e indagar por que a história da arte se concentra tão exclusivamente em alguns indivíduos e não em outros, por que em indivíduos e não em grupos, por que as obras de arte no primeiro plano e as ditas condições sociais no plano de fundo, em vez de enxergá-las em sua mútua interação.*

Linda Nochlin, 1974



## **Resumo**

A presente dissertação propõe analisar a circulação dos conceitos mulher, feminino e feminismo no sistema artístico brasileiro entre os anos de 1960 e 1982, período anterior à disseminação da categoria de gênero no Brasil, fundamental para se pensar a arte hoje. Para isso, investigaremos a produção discursiva realizada em textos de crítica de arte e em catálogos de exposições em museus e galerias de arte, consideradas áreas responsáveis pela legitimação e reconhecimento no sistema artístico neste período. Partimos da exposição *A Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, realizada em 1960 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como parte de um processo de institucionalização de um discurso sobre o modernismo que colocava centralidade na presença das mulheres na história da arte brasileira do século XX, e concluímos com o *I Festival Nacional de Mulheres na Arte*, em 1982, evento nomeadamente feminista que, em sua programação, compreendeu exposições em importantes museus de São Paulo. Entre esses dois eventos, serão abordadas outras exposições e textos críticos publicados em jornais, catálogos e revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nosso objetivo é analisar as relações e proveniências discursivas que configuram tais textos, dimensionar sua circulação e verificar a existência de um debate sobre os temas da mulher, do feminino e do feminismo nos segmentos responsáveis pela legitimação e reconhecimento no sistema artístico brasileiro daquele período.

**Palavras-chave:** Artes Plásticas – Brasil; Crítica de Arte; Exposições; Feminismo; Gênero.

## **Abstract**

This dissertation aims to analyze the circulation of the concepts woman, feminine and feminism in the Brazilian art system between 1960 and 1982, a period before the dissemination of the category of gender in Brazil, which is fundamental for thinking about art today. To do this, we will investigate the discursive production carried out in texts by art critics and in exhibition catalogs in museums and art galleries, considered to be the areas responsible for legitimization and recognition in the art system during this period. We'll start with the exhibition *A Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, held in 1960 at the Museum of Modern Art in São Paulo, as part of a process of institutionalizing a discourse on modernism that centralized the presence of women in the history of 20th century Brazilian art, and we concluded with the *I Festival Nacional de Mulheres na Arte*, in 1982, a feminist event that included exhibitions in important museums in São Paulo. Between these two events, we will look at other exhibitions and critical texts published in newspapers, catalogs and magazines in São Paulo and Rio de Janeiro. Our aim is to analyze the discursive relationships and origins that shape these texts, measure their circulation and verify the existence of a debate on the themes of women, the feminine and feminism in the segments responsible for legitimization and recognition in the Brazilian art system of that period.

**Keywords:** Fine Arts – Brazil; Art Criticism; Exhibitions; Feminism; Gender.

## Lista de imagens

<b>Figura 1</b> – Lygia Clark na revista <i>Querida</i> , 1959 .....	38
<b>Figura 2</b> – Convite <i>Contribuição da mulher às artes plásticas no país</i> , 1960 .....	45
<b>Figura 3</b> – Mário Pedrosa assume diretoria do MAM, <i>Jornal do Brasil</i> , 1960 .....	48
<b>Figura 4</b> – Catálogo <i>Contribuição da mulher às artes plásticas no país</i> , 1960 .....	50
<b>Figura 5</b> – Catálogo <i>Contribuição da mulher às artes plásticas no país</i> , lista de artistas, 1960 .....	57
<b>Figura 6</b> – Catálogo <i>Contribuição da mulher às artes plásticas no país</i> , lista de artistas, 1960 .....	57
<b>Figura 7</b> – <i>Jornal Diário da Noite</i> , 1960 .....	63
<b>Figura 8</b> – <i>Jornal O Estado de S. Paulo</i> , 1960 .....	63
<b>Figura 9</b> – <i>Jornal Diário de Notícias</i> , 1960 .....	64
<b>Figura 10</b> – <i>Jornal O Estado de S. Paulo</i> , 1960 .....	64
<b>Figura 11</b> – Niobe Xandó, Ernestina Karman, Alzira Pecorari e Maria Antonieta de Sousa Barros, <i>Folha de S. Paulo</i> , 1960 .....	65
<b>Figura 12</b> – Clelia Cotrim Alvez, <i>Folha de S. Paulo</i> , 1960 .....	66
<b>Figura 13</b> – Félix Labisse, Lygia Clark, Zélia Salgado, Anita Malfatti e Jayme Maurício, 1954 .....	82
<b>Figura 14</b> – Jayme Maurício, “Uma nova e talentosa pintora”, <i>Correio da Manhã</i> , 1952 .....	84
<b>Figura 15</b> – Lygia Clark, <i>A casa é o corpo</i> , 1968 .....	85
<b>Figura 16</b> – Catálogo <i>Proposta 65</i> , 1965 .....	91
<b>Figura 17</b> – Mona Gorovitz, revista <i>O Cruzeiro</i> , 1966 .....	94
<b>Figura 18</b> – Mona Gorovitz, <i>Mouri pour</i> , 1965 .....	94
<b>Figura 19</b> – Mona Gorovitz, <i>Folha de S. Paulo</i> , 1988 .....	96
<b>Figura 20</b> – Mona Gorovitz fotografada por Lenita Perroy, 1989 .....	96
<b>Figura 21</b> – Dalila Puzzovio, <i>Escape de gas (Gas leak)</i> , 1963 .....	97
<b>Figura 22</b> – Marisol Escobar, <i>The wedding</i> , 1962-1963 .....	97
<b>Figura 23</b> – Marta Minujin, <i>La Menesunda</i> , 1965 .....	97
<b>Figura 24</b> – Niki de Saint Phalle, <i>Autel des Femmes</i> , 1964 .....	98
<b>Figura 25</b> – Exposição <i>Beleza de Pedra</i> , 1969 .....	100
<b>Figura 26</b> – “Lenita mostra sua beleza de pedra”, <i>Folha da Tarde</i> , 1969 .....	104
<b>Figura 27</b> – Membros da A.I.R. Gallery, 1972 .....	112

<b>Figura 28</b> – Iole de Freitas, <b>Glass Pieces, Life Slices</b> , 1975 .....	119
<b>Figura 29</b> – Maria do Carmo Secco, <b>Cenas de um casamento</b> , 1967 .....	123
<b>Figura 30</b> – Lygia Pape, <b>Eat me: a gula ou a luxúria?</b> , 1975 .....	124
<b>Figura 31</b> – Lygia Pape, <b>Objetos de sedução</b> , 1976 .....	126
<b>Figura 32</b> – Sheila Leirner, “Duas vernissages, cinco mulheres”, <i>Última Hora</i> , 1974 .....	142
<b>Figura 33</b> – Annette Messager, <b>Les Tortures Volontaires (Album-Collection N°18)</b> , 1973/1982 .....	148
<b>Figura 34</b> – Audrey Flack, <b>Wheel of Fortune (Vanitas)</b> , 1977 .....	148
<b>Figura 35</b> – Wilma Martins, <b>A mãe</b> , 1967 .....	148
<b>Figura 36</b> – Lygia Clark, <b>Máscara abismo</b> , 1967 .....	148
<b>Figura 37</b> – Iole de Freitas, <b>Duelo</b> , 1973 .....	149
<b>Figura 38</b> – Vera de Figueiredo, <b>O Estado de S. Paulo</b> , 1972 .....	149
<b>Figura 39</b> – Mary Dritschel, revista <i>Veja</i> , 1979 .....	162
<b>Figura 40</b> – Mary Dritschel, <b>Boxed parts</b> , s/d .....	162
<b>Figura 41</b> – Mary Dritschel, <b>Interior reliefs</b> , 1981 .....	164
<b>Figura 42</b> – “Nem homens, nem mulheres. Artistas”, revista <i>Arte Hoje</i> , 1979 .....	171
<b>Figura 43</b> – Marie Laurencin, <b>Le baiser</b> , 1927 .....	173
<b>Figura 44</b> – Maria Auxiliadora da Silva, <b>Refeição</b> , 1970 .....	173
<b>Figura 45</b> – Wilma Martins, <b>O retorno</b> , 1968 .....	188
<b>Figura 46</b> – Vilma Pasqualini, <b>Pintura Dois</b> , 1976 .....	188
<b>Figura 47</b> – Emi Mori, <b>Protuberâncias</b> , 1975 .....	188
<b>Figura 48</b> – Sônia Grassmann, <b>Figura feminina</b> , 1975 .....	188
<b>Figura 49</b> – Mary Dritschel, <b>Hot house blues</b> , s/d .....	199
<b>Figura 50</b> – Mary Dritschel, <b>Deadly frame</b> , s/d .....	199
<b>Figura 51</b> – “O cotidiano feminino transformado em arte”, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1979 .....	200
<b>Figura 52</b> – Catálogo <i>American Women Artists</i> , 1980 .....	205
<b>Figura 53</b> – Hannah Wilke, <b>So-Help me Hannah</b> , 1969/78 .....	215
<b>Figura 54</b> – Susan Walton, <b>Scrapbook 1-12</b> , s/d .....	215
<b>Figura 55</b> – Glenna Park, <b>A Feminine Codex</b> , s/d .....	215
<b>Figura 56</b> – Susan Kraut, <b>Studio</b> , s/d .....	216
<b>Figura 57</b> – Ann Chernow, <b>Always True</b> , s/d .....	216
<b>Figura 58</b> – Becky Cohen, <b>Potato</b> , 1979 .....	217
<b>Figura 59</b> – Ann Lee Stautberg, <b>Untitled</b> , s/d .....	217

<b>Figura 60</b> – Claudia De Monte, <b>Claudia Dolls</b> , 1976/80 .....	217
<b>Figura 61</b> – Joyce Cutler Shaw, <b>The Father Died</b> , 1979 .....	218
<b>Figura 62</b> – Lucy Sallick, <b>Paper, Brushes Towel</b> , s/d .....	218
<b>Figura 63</b> – Mary Dritschel, <b>The Bridle Path</b> , s/d .....	219
<b>Figura 64</b> – Virgínia Maksymowicz, <b>Skeleton and Artifacts: A Meditation on the Transcience of Possession</b> , 1980 .....	219
<b>Figura 65</b> – Mary Francês Judge, <b>Art, Money, Mr. Mental, and New York, New York</b> , 1980 .....	219
<b>Figura 66</b> – Mary Beth Edelson, <b>Great Mother Sea Us</b> , 1978 .....	221
<b>Figura 67</b> – Folha de S. Paulo, 1980 .....	225
<b>Figura 68</b> – Folha de S. Paulo, 1980 .....	225
<b>Figura 69</b> – O Estado de S. Paulo, 1980 .....	225
<b>Figura 70</b> – Jornal do Brasil, 1980 .....	226
<b>Figura 71</b> – “A arte segundo as norte-americanas”, O Estado de S. Paulo, 1980 .....	227
<b>Figura 72</b> – Timbre <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982.....	236
<b>Figura 73</b> – Catálogo <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982 .....	237
<b>Figura 74</b> – Cartaz <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982.....	237
<b>Figura 75</b> – Catálogo <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982 .....	242
<b>Figura 76</b> – Catálogo <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982 .....	248
<b>Figura 77</b> – <i>I Festival Nacional de Mulheres nas Artes</i> , 1982 .....	252
<b>Figura 78</b> – Convite <i>Arte &amp; Mulher</i> , 1982 .....	253
<b>Figura 79</b> – Revista Nova, 1982 .....	255
<b>Figura 80</b> – Convite <i>Espaço-Mulher</i> , 1982 .....	257
<b>Figura 81</b> – Folha de S. Paulo, 1982 .....	260
<b>Figura 82</b> – Folha de S. Paulo, 1982 .....	260
<b>Figura 83</b> – Revista Nova, 1982 .....	261
<b>Figura 84</b> – Jornal da Tarde, 1982 .....	263
<b>Figura 85</b> – Barbara Kruger, <b>Outdoor (Billboard)</b> , 1992 .....	270

## Sumário

Introdução.....	15
Crítica feminista na arte e o feminismo de segunda onda .....	21
A relação entre o sistema das artes plásticas e as dinâmicas culturais no Brasil.....	31
Delineando um recorte possível.....	39
1. A mulher na arte brasileira ou <i>porque o feminino</i> : exposições e crítica de arte na década de 1960.....	43
1.1. <i>Contribuição da mulher às artes plásticas no país, 1960</i> .....	44
1.1. Recepção crítica.....	59
1.2. Jayme Maurício e as “senhoras” na arte .....	73
1.3. As exposições <i>Propostas 65, 1965, e Beleza de pedra, 1969</i> .....	88
2. Do feminino ao feminismo: debates na crítica de arte na década de 1970.....	106
2.1. Roberto Pontual e Frederico Moraes: as vias de entrada do feminismo no debate crítico .....	107
2.1.1. O pioneirismo de Roberto Pontual.....	109
2.1.2. Frederico Moraes e a ênfase nas mulheres artistas .....	121
2.2. Sheila Leirner e a discussão sobre o feminino e o feminismo na arte brasileira ...	136
2.2.1. “Nem homens, nem mulheres, artistas” .....	166
2.3. Uma relação “quase simbiótica”: a crítica e teoria de Aracy Amaral .....	177
3. Exposições <i>feministas</i> no Brasil, década de 1980: mostras e suas recepções .....	204
3.1. <i>American Women Artists, 1980</i> .....	205
3.1.1. Recepção crítica .....	222
3.2. <i>I Festival Nacional das Mulheres nas Artes, 1982, e o que veio depois</i> .....	234
3.2.1. Recepção crítica .....	259
3.2.2. Depois de 1982: mulheres, feminismo e gênero em debate.....	266
Considerações finais .....	272
Cronologia de textos .....	276
Referências bibliográficas .....	278
Fontes .....	293

## Introdução

Nos últimos anos, a dimensão de gênero das relações de poder que estruturam o sistema das artes brasileiras e internacionais ganhou destaque. Produções artísticas; teóricas e acadêmicas; exposições, discussões na internet e até mesmo o mercado passaram a refletir (nos sentidos de pensar; repercutir/mudar a direção; incidir) sobre as desigualdades que governam a atuação dos agentes que compõem o campo, com especial atenção para aqueles que não fazem parte da hegemonia de gênero, sexualidade, raça e classe (geralmente atribuída ao homem cisgênero, heterossexual, branco e de classe média/alta). Como resultado, o emprego da palavra gênero no campo artístico foi ampliado consideravelmente, evocando um universo de sentido amplo e conflitivo, mas, ainda assim, agrupado em um conceito/palavra comum.

Existem diversas conceituações em torno da palavra gênero, construídas e difundidas, em sua maioria, a partir do campo acadêmico multidisciplinar<sup>1</sup>, mas, atualmente, todas elas parecem concordar com a ideia fundamental de que é na experiência sociocultural e individual e não na biologia que o gênero se constitui. Neste trabalho, entendemos o gênero como uma categoria relacional e socialmente inscrita, uma prática discursiva que se condensa na estilização repetida do corpo e em um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida que se cristaliza no tempo, produzindo a aparência de uma classe natural do ser.<sup>2</sup> A autora Teresa de Lauretis, partindo do aparato conceitual de Michel Foucault, aponta que o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas e práticas da vida cotidiana.<sup>3</sup> Deste modo, tomamos como necessidade olhar para os discursos produzidos no sistema artístico brasileiro de sorte a compreendê-los de modo histórico; entende-se que o sistema das artes faz parte de uma conjuntura social estruturada e estruturante de hierarquias de poder; isto é, não apenas “reflete”, mas participa da própria criação e disseminação das representações de gênero e, por conseguinte, da instituição das relações de poder.<sup>4</sup>

- 
- 1 ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Gênero. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 6, n. 3, 2020, p. 33-43. <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/genero/>. Acesso em 20-08-2023.
  - 2 BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 59.
  - 3 LAURETIS, Teresa De. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.
  - 4 GARCIA, Maria Amélia B. **Artes plásticas: participação e distinção**. Brasil anos 60/70. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

A palavra gênero passou a ser empregada no Brasil de modo mais ampliado a partir da década de 1980, muito atrelada aos movimentos de mulheres e ao movimento feminista<sup>5</sup> nos campos políticos e acadêmicos.<sup>6</sup> No sistema artístico, no entanto, o termo só começou a circular com maior vigor no século XXI por meio de discussões sobre as identidades masculinas; femininas; *queer*; travestis; não-binárias; entre outras, em diversas linguagens. Foi na década de 2010 que as questões de gênero ganharam efetivo destaque no sistema artístico em concomitância com o surgimento de uma nova “onda” feminista de viés interseccional e o retorno de outros movimentos identitários para a arena política, em especial os de pessoas LGBTQIA+.<sup>7</sup>

Ao organizar tais acontecimentos, relativamente recentes em uma perspectiva histórica e geograficamente centrada em São Paulo, podemos perceber o emprego do conceito de gênero, na grande maioria das vezes, em ações ancoradas na categoria mulher – cis ou transgênero – fundindo, de certa maneira, os discursos sobre gênero aos discursos sobre mulheres. Tal correlação discursiva é recorrente nas práticas culturais feministas em diferentes partes do mundo e está associada a uma ideia de gênero como diferença sexual, mas as limitações dessa associação também são postas e revistas, sobretudo no campo teórico.<sup>8</sup> Portanto, propomos olhar para os dados dispostos a seguir como um cenário disparador para uma investigação genealógica que busca compreender as continuidades e descontinuidades dessa elaboração discursiva, já que podemos localizar cronologicamente a emergência do gênero como uma categoria em nosso vocabulário, bem como a efervescência dessa discussão no sistema artístico, mas não podemos esquecer que falar sobre mulheres artistas é uma prática muito anterior, assim

- 
- 5 “Quando a maioria esmagadora dos participantes são mulheres, o movimento social é chamado de ‘movimento de mulheres’. O feminismo é um tipo específico de movimento de mulheres”. PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 257.
- 6 MOSCHKOVICH, Marília B. F. G. **Feminist Gender Wars: The reception of the concept of gender in Brazil (1980s-1990s) and the global dynamics of production and circulation of knowledge**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- 7 Cf. BARRANCOS, Dora. **História dos feminismos na América Latina**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022. Sobre a nomenclatura de “onda”, ver: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>. Acesso em 16-05-2023
- 8 Sobre o tema, partimos das referências já apresentadas e que estruturam este trabalho: BUTLER, 2003; LAURETIS, 2019. Outras referências poderiam ser elencadas, mas destacamos a historicização e a crítica de Paul Preciado sobre a limitação da categoria de gênero como pertencente a um discurso biotecnológico: PRECIADO, Paul. B. **Tecnogênero**. In: **Texto Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 109-140. Ver também: SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: **Pensamento feminista. Conceitos Fundamentais**. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80. DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista**. São Paulo: Ubu, 2021.



como a história do feminismo – e do feminismo na arte – e não é iminentemente igual à história do gênero.<sup>9</sup>

Atualmente, a curadoria de exposições é reconhecida como um importante dispositivo de legitimação sobre os discursos artísticos<sup>10</sup>, e, por esta razão, a exposição *Manobras Radicais* é incontornável para se falar sobre o tema, pois é considerada pela historiografia como pioneira nas exposições de arte sob uma perspectiva de gênero, mais especificamente, por intermédio da problemática feminista.<sup>11</sup> *Manobras Radicais* aconteceu em 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo, e teve curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff.<sup>12</sup> A exposição propunha apresentar linguagens, estratégias e manobras utilizadas por mulheres brasileiras artistas entre 1886 e 2005. De acordo com a curadoria, a historiografia tradicional da arte, pautada em uma periodização específica, não seria eficaz para a compreensão da trajetória das mulheres artistas, pois elas escapavam, não cabiam, deslizavam em nexos, associações e articulações próprias.<sup>13</sup> Portanto, o pensamento curatorial estruturado em relações conceituais entre as obras e artistas inovou ao se filiar com práticas e políticas feministas que rompiam com uma lógica de criação de uma história das mulheres na arte brasileira como uma narrativa paralela. Os debates levantados por Hollanda e Herkenhoff, reunidos em um catálogo elaborado com transcrição de conversas e glosas, não com textos teóricos, retomaram discursos sobre como as relações de gênero estruturaram a história da arte nacional ao longo do século XX, fosse por meio dos trabalhos artísticos, da historiografia ou de pensamentos críticos.

Já na década de 2010<sup>14</sup>, as exposições de maior porte realizadas em instituições museológicas da cidade de São Paulo ganharam destaque em razão do lugar central que esses

- 
- 9 Sobre a historicidade da categoria gênero, ver: SCOTT, Joan. Op. Cit. PRECIADO, Paul, Op. Cit.
- 10 COSTA, H. MAGALHÃES, A. G. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, 29, 2021, p. 25-26. CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol.1, nº2, jul/dez de 2012.
- 11 TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 30-31. VISINI, Débora Machado. Entre *Manobras Radicais* (2006) e *Mulheres Radicais* (2018): um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo nas artes visuais através de duas exposições no contexto brasileiro. In: **Anais do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção**. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH USP, 2021, p. 134.
- 12 HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- 13 Idem, p. 101.
- 14 Destacamos as exposições que aconteceram na década de 2010 para dar corpo ao argumento de ampliação do uso do conceito de gênero a partir das relações com os movimentos políticos identitários nesse período, mas é fundamental citar outras exposições que ocorreram na primeira década do século XXI em São Paulo: em 2001, o Espaço Cultural Leonardo da Vinci e a Caixa Cultural realizaram a exposição itinerante *Cotidiano & Imaginário. A arte da mulher brasileira no século XX*, com curadoria de Eline Martiniano de Carvalho; em 2004, a SOCIARTE

espaços ocupam no sistema artístico brasileiro contemporâneo.<sup>15</sup> Em 2015, a Pinacoteca de São Paulo realizou a exposição *Mulheres artistas: as pioneiras (1880 – 1930)*<sup>16</sup>, colocando em questão discursos sobre o amadorismo das mulheres artistas no período anterior à “rotinização” do modernismo no Brasil; em 2018, a mesma instituição trouxe ao país a exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*<sup>17</sup>, com obras produzidas durante o período de repressão política e social em vários países da América Latina e de embates contra mulheres latinas no EUA.<sup>18</sup> O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) realizou em 2017 a exposição temática *Histórias da Sexualidade* e, em 2019, *Histórias das Mulheres* e *Histórias Feministas*, ambas acompanhadas de outras exposições individuais e seminários relacionados à problemática do gênero<sup>19</sup> – partido curatorial que se manteve, a exemplo da programação de 2021, inteiramente dedicada às exposições individuais de mulheres artistas brasileiras.<sup>20</sup> Podemos citar ainda o Instituto Tomie Ohtake, que em 2017 realizou a exposição *Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, e tomou para si a premissa de abrir novas investigações acerca da representatividade e da importância de artistas mulheres<sup>21</sup>, realizando mostras como as

---

(Associação dos Amigos da Arte de São Paulo) realizou na Pinacoteca de São Paulo a coletiva *Mulheres pintoras – a casa e o mundo*; o projeto “Mulheres Artistas e Contemporaneidade”, de iniciativa de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Cláudia Fazzolari, realizou no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) as exposições: *Mulheres artistas, olhares contemporâneos*, em 2007; *Mulheres artistas, relatos culturais*, em 2008; e *Corpos estranhos*, em 2009; em 2007 ocorreu a mostra *Mulher, Mulheres. Um olhar sobre o feminino na arte contemporânea* no SESC-SP com curadoria de Adelina von Fürstenberg (TVARDOVSKAS, LUANA. Op. Cit., p. 68). Devemos lembrar, ainda, que em 2013, as sedes no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte do Centro Cultural Banco do Brasil receberam a itinerância da exposição *Elles: Mulheres Artistas da Coleção do Centre Pompidou*, um recorte da exposição homônima que havia ocorrido em Paris entre 2009 e 2011. Neste sentido, sabemos que existiram outras exposições que abordaram a questão da mulher na arte em museus e instituições culturais de outras partes do país desde os anos 2000, mas a listagem dessas iniciativas escapa ao recorte desta dissertação.

- 15 Sobre os processos de legitimação dentro do sistema das artes no contexto contemporâneo, Bruna Fetter parte do tripé produção-distribuição-consumo para evidenciar as dinâmicas atuais, onde a posição dos atores (sejam eles indivíduos ou instituições) dentro dos sistemas (ou, como a autora propõe, ecossistemas da arte) são condicionadas por fatores internos e externos à localização geopolítica de cada sistema, como o capital simbólico contextual de cada ator e o mercado. No Brasil, a formulação conceitual de Fetter pode ser aplicada às instituições museológicas referidas (Pinacoteca de São Paulo, MASP e Instituto Tomie Ohtake), pois elas acumulam os aspectos mercadológicos (patrocínio de grandes instituições privadas e patronos, grandes cifras de público, etc.), comunicacionais (números em redes sociais, alcance na imprensa especializada, etc.) e epistêmicas (publicações, cursos, encontros de formação, etc.) que reiteram essa posição hegemônica dos museus de São Paulo no (vasto) sistema artístico brasileiro. Cf. FETTER, B. W. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018.
- 16 Cf. <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-artistas-as-pioneiras/>. Acesso em 20-05-2022.
- 17 Cf. <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em 20-05-2022.
- 18 FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- 19 Cf. <https://masp.org.br/exposicoes#anteriores>. Acesso em 20-05-2022.
- 20 Cf. <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/em-2021-todas-as-mostras-do-masp-serao-de-artistas-mulheres/>. Acesso em 20-05-2022.
- 21 Cf. <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/vania-mignone>. Acesso em 18-04-2023.

individuais *Anna Maria Maiolino – pssiiiiuuu...* (2022), *Vânia Mignone – De tudo se faz canção* (2023), e as coletivas *Somos aquelas que permeiam o abismo em busca das frestas* (2021), *Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre* (2022) e *8º Prêmio Artes Tomie Ohtake – Edição Mulheres* (2022/2023).

Se o conceito de gênero estruturou tais acontecimentos artísticos, como se discutia sobre as mulheres e suas derivações semânticas nas exposições e outras práticas artísticas antes do gênero emergir como categoria discursiva? Escolhemos ancorar nossa investigação sobre textos de exposições e de críticas de arte porque essas produções discursivas estão profundamente relacionadas com os processos de legitimação dentro do sistema artístico brasileiro<sup>22</sup>, sobretudo no período que antecede a emergência desse conceito em nosso vocabulário. Em consonância com Helouise Costa, compreendemos por legitimação o resultado das diversas estratégias levadas a cabo pelos agentes que compõem o sistema artístico para o reconhecimento de seus pares de certas modalidades de obras, práticas e discursos artísticos, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados.<sup>23</sup> Uma série de trabalhos acadêmicos produzidos nos últimos dez anos que se dedicaram a reavaliar a produção artística de mulheres, principalmente aquelas que atuaram ao longo do século XX no país, partiram do aparato teórico da crítica feminista nas artes e utilizaram o conceito de gênero em sua formulação, e deram as bases para uma reflexão sobre a elaboração discursiva produzida por meio de exposições e da crítica de arte que relacionaram historicamente o conceito de gênero aos discursos sobre as mulheres, o feminino e o feminismo no campo artístico.

Podemos citar a dissertação de mestrado *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó*, de 2008, e a tese de doutorado *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*, de 2013, defendidas por Luana Tvardovskas na Universidade Estadual de Campinas; a dissertação *Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*, de 2011, e a tese *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, de

---

22 Neste trabalho, mobilizamos o conceito de sistema das artes plásticas utilizado por Maria Amélia Bulhões Garcia, entendido por ela como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período”. A autora discorre sobre a importância dos museus, galerias e da crítica de arte no sistema da arte brasileira durante as décadas de 1960 e 1970, e entendemos essas instâncias como lugares de legitimação e reconhecimento de artistas e discursos em tal contexto. Cf. GARCIA, Maria Amélia B., Op. Cit.

23 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*, vol. 16, núm. 2, julho-dezembro, 2008, p. 132. Também concordamos com Maria Amélia Bulhões Garcia, que enfatiza os indivíduos inseridos nessa estrutura de sistema como os responsáveis pelos processos de legitimação, como os críticos. GARCIA, Op. Cit., p. 35.

2018, de autoria de Talita Trizoli; a dissertação de mestrado *Imagens de Gretta Safarty: fotografia, performance e gênero*, defendida em 2018 por Nadieda Capuchinho no Programa Interunidades de Estética e História da Arte da USP (PGHEA); e o livro *Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira*, de Roberta Barros, publicado em 2014.

Esse levantamento não pretende dar conta de toda a produção de conhecimento que busca refletir sobre as relações entre gênero e o sistema artístico brasileiro, nem mesmo aquelas que tiveram papel central no processo de legitimação desses discursos dentro deste sistema, mas sim fazer um recorte que indicia a multiplicidade de narrativas em torno de questões comuns e as relações de poder que as estruturam, ou seja, as condições políticas que permitem a emergência de uma discussão tão relevante no circuito artístico contemporâneo. Sublinhar a multiplicidade é importante também para dar conta de uma limitação que já aparece no título deste trabalho: *mulher*, enquanto categoria que informa o conceito de gênero utilizado na elaboração desta dissertação, é utilizada no singular, como nos textos produzidos entre os anos de 1960 e 1982, recorte cronológico da pesquisa e que são o corpo da investigação; entretanto, devemos lembrar que, hoje, falamos em mulheres, no plural, justamente por reconhecer a impossibilidade de delimitar uma categoria única de sujeito identificado sob essa denominação, ou uma ontologia baseada na diferença sexual que busca a homogeneização subjetiva.<sup>24</sup>

Do mesmo modo o termo *feminismo*, tal como está presente no título desta dissertação, também revela uma compreensão conceitual historicamente determinada que se ancora na singularidade do movimento político, social e epistemológico feminista, mas que, atualmente, dá conta de uma multiplicidade de movimentos e discursos; por isso é melhor falar em feminismos, também no plural. Por sua vez, o termo *feminino*, enquanto um adjetivo relativo à mulher, traz em si mesmo uma elaboração discursiva e de linguagem que parte de uma compreensão ontológica baseado na diferença sexual ou de gênero, o que aponta para um estranhamento da categoria à luz dos aparatos conceituais que temos hoje, mas que aqui também é usado como grafado na documentação sobre a qual nos dedicaremos. Como se verá, esse termo foi muito utilizado no período em questão para abordar a produção artística feita por mulheres.

Reconhecer a atualização desses termos implica a busca por compreender as contingências históricas, políticas e sociais que conformaram os discursos contidos neles, em opor-se a um compromisso de continuidade histórica evolutiva e cumulativa, e em assumir a

---

24 BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, S. et al. **Debates feministas: um intercâmbio filosófico**. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

descontinuidade das práticas discursivas.<sup>25</sup> Nesse sentido, o que se analisa aqui é a elaboração e a circulação dos conceitos de mulher, feminino e feminismo a partir dos discursos produzidos por alguns agentes e instituições responsáveis pelo reconhecimento e legitimação dentro do sistema artístico entre os anos de 1960 e 1982 – a saber, a crítica de arte e as exposições realizadas em galerias e museus.

As proveniências discursivas que nos ocuparão ao longo deste trabalho escapam a um recorte geográfico preciso, ainda que a documentação abordada tenha sido produzida prioritariamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, justamente porque os debates aos quais se referem os textos dialogam diretamente com um cenário internacional e um contexto político brasileiro amplo que também definem o recorte cronológico adotado. Para explicar tais escolhas, contextualizaremos as discussões sobre as relações de gênero, com ênfase nas mulheres como categoria política, nos campos sociais e artísticos num plano internacional e nacional a partir da década de 1960, período em que os pensamentos e movimentos feministas de segunda onda interferiram, de forma irreversível, nas formas coletivas e individuais de compreensão do mundo.

### **Crítica feminista na arte e o feminismo de segunda onda**

Entre as décadas de 1960 e 1970, o feminismo emergiu como uma força política com importante impacto social. O discurso hegemônico localiza os acontecimentos sócio-políticos relacionados às mulheres que se deram ao longo dessa década nos EUA como deflagradores do “renascimento” feminista em outras regiões, como na Europa e em países sob a influência cultural e econômica estadunidense. As efervescências sociais de 1968 foram outro marco na retomada do movimento feminista, que passou a ser chamado de feminismo de segunda onda a partir da metáfora utilizada pela escritora Martha Weinman Lear<sup>26</sup> no artigo *The second feminist wave*, publicado em abril de 1968 no jornal *The New York Times*.<sup>27</sup>

Particularmente no sistema artístico, o movimento fomentou produções teóricas e plásticas que deram centralidade às questões relativas à presença das mulheres nesse meio – uma tendência internacionalizada<sup>28</sup> que ficou conhecido como crítica feminista nas artes. Nos

---

25 FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: MACHADO, Roberto (organização, tradução e revisão técnica). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017, p. 55-86.

26 Martha Weinman Lear (1932) é uma escritora estadunidense.

27 <https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>. Acesso em 12-06-2023.

28 No início da década de 1990, Heloisa Buarque de Hollanda analisou o ressurgimento das epistemologias e movimentos feministas no campo literário entre as décadas de 1960 e 1970 e identificou dois polos conceituais que caracterizavam as produções teóricas feministas nesse período em uma perspectiva internacional: a corrente anglo-saxônica, comprometida com a denúncia da ideologia patriarcal que permeava a crítica tradicional e constituía os cânones, e com o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgatava trabalhos de mulheres

EUA, o movimento político e teórico feminista da década de 1960 teve grande impacto no campo artístico, e já no início da década seguinte foi fundado o primeiro programa acadêmico de artes feministas, o *Fresno Feminist Art Program*, no California Institute of Art, estabelecendo a partir de então uma relação intrínseca entre a produção artística e teórica em artes a partir das práticas políticas do feminismo.<sup>29</sup> No ano seguinte foi lançado o ensaio *Why have there been no great women artists?*<sup>30</sup>, da historiadora da arte estadunidense Linda Nochlin, considerado inaugural na problemática das mulheres na arte, ou como explica Roberta Barros, o “progenitor da chamada primeira fase da teoria e crítica feminista da arte, ao jogar luz sobre os filtros sexistas do circuito institucional artístico e sobre os interesses políticos dominantes na construção da história da arte”.<sup>31</sup> Além de Nochlin, outras historiadoras da arte, críticas de arte e artistas estadunidenses se propuseram a produzir reflexões teóricas sobre as questões da mulher e do feminismo ao longo da década de 1970, como a crítica Lucy Lippard, a historiadora Cindy Nemser, as artistas Adrian Piper, Martha Rosler, Judy Chicago, Miriam Schapiro, entre inúmeras outras.

A crítica de arte foi uma das áreas em que essas discussões tiveram maior adesão e aprofundamento e, entre alguns exemplos que poderiam ser citados, destacamos a influência de Lucy Lippard, que em 1976 publicou a coletânea de textos *From the center: feminist essays on women's art*. O livro reunia ensaios produzidos desde 1971, momento em que a autora passou a se dedicar com ênfase a uma análise feminista e à produção de mulheres artistas. Lippard é reconhecida internacionalmente por suas elaborações em torno da ideia de desmaterialização da arte, relacionada à arte conceitual produzida na década de 1960, mas seu pioneirismo e influência na elaboração de crítica feminista nas artes também é muito evidenciado. Ainda que nem essa primeira coletânea de textos ou a compilação posterior publicada em 1995, intitulada *The pink glass swan. Selected essays on feminist art*, tenham sido traduzidas para o português ou circulado amplamente no Brasil, a crítica de arte nacional estabeleceu diálogos com a

---

excluídos da história; a segunda corrente seria a francesa, mais vinculada à psicanálise, que se dedicava à identificação de uma possível “subjetividade feminina” a partir do pensamento teórico de Jacques Derrida e Jacques Lacan. Ainda que Hollanda estivesse falando do campo literário, elencando autores fundamentais para esses polos de pensamento, mas também pontuando as posteriores revisões e flexibilizações, essa contextualização é condizente para outras áreas do conhecimento, como as ciências humanas e as artes. Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 11-19.

29 TRIZOLI, Op.Cit, p. 474.

30 Publicado em janeiro de 1971 em uma edição dedicada à relação entre arte e feminismo da revista *ARTnews*, uma das publicações de arte mais antigas e de maior circulação no mundo. Disponível em: <https://www.artnews.com/about-us/>. Acesso em 20-05-2022.

31 BARROS, Roberta. **Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2014, p. 45.

produção de Lippard, como abordaremos adiante. Essa circulação do pensamento pela crítica, que nesse período aparecia tanto em revistas e jornais<sup>32</sup>, quanto em catálogos e textos de exposições, é um fator determinante na disseminação das discussões sobre as mulheres e o feminismo no sistema artístico. Nota-se, no entanto, que tal circulação se deu de maneira desigual em países fora do contexto anglo-saxão no qual esses discursos estavam sendo produzidos.<sup>33</sup>

Em 1972 foi realizada a mostra *Old Mistresses: Women artists of the past*, na Walters Art Gallery, em Baltimore, Maryland, que serviu como ponto de partida para a reflexão de outra importante teórica, a sul-africana Griselda Pollock. A partir de uma parceria dessa autora com a historiadora da arte inglesa Roszika Parker, foi lançada em 1981 a obra *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*<sup>34</sup>, na qual empreendem um estudo sobre o apagamento das mulheres artistas da narrativa histórica simultaneamente ao estabelecimento da disciplina de história da arte no século XX e, ao destacarem a falta de vocabulário específico para designar as mulheres artistas, também apontam para uma relação profunda entre linguagem e poder.<sup>35</sup> Pollock é um dos principais nomes do segundo momento da crítica feminista nas artes a partir da década de 1980 – geração que, ao mesmo tempo em que foi responsável por tornar o feminismo respeitável dentro da cena artístico-cultural dominante e no cenário discursivo acadêmico<sup>36</sup>, também teceu uma importante crítica à produção artística realizada nos EUA na década anterior, vista como essencialista e universalizante.

Essa perspectiva teórica se relaciona com a crítica pós-moderna e pós-estruturalista nas ciências humanas, e, como explica Luana Tvardovskas, se aproxima das

[...] teorias discursivas de Michel Foucault e Jacques Derrida, mas também em diálogo com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, às análises de Marx e Louis Althusser, assim como aos estudos linguísticos estruturalistas, que tem como premissa os escritos de Ferdinand Saussure e Emile Benveniste.<sup>37</sup>

Assim, abriu-se espaço para novas reflexões que objetivavam a desnaturalização da mulher como conceito produzido por e nas relações sociais, culturais e políticas da linguagem,

---

32 No contexto internacional, é notável a influência das revistas especializadas em arte como meios de circulação de ideias e produções artísticas. Destacamos a estadunidense Artforum, a britânica ArtReview, a colombiana ArtNexus e a francesa Opus.

33 A discussão é posta no dossiê “Femininos em campos expandidos”, no volume 7 da revista Modos, publicada em 2023.

34 POLLOCK, Griselda. PARKER, Roszika. **Old mistresses. Women, art and ideology**. Londres/New York: I.B. Tauris, 2013.

35 TVARDOVSKAS, Luana S. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: Julho de 2011, p. 3.

36 BARROS, Op. Cit., 2014, p. 73.

37 TVARDOVSKAS, Op. Cit., 2011, p. 9.

e das forças políticas e sexistas que formavam as bases da história da arte. A partir desse momento, a discussão também passou a assimilar as reflexões de teóricas e teóricos do Sul global, que ao longo dos anos seguintes introduziram novas problemáticas, como raça, classe e colonialidade, ao mesmo tempo que apontaram para as limitações das teorias produzidas em um contexto histórico e geopoliticamente localizado.<sup>38</sup>

Nesse sentido, é importante destacar que, apesar de grande parte do pensamento teórico e da produção artística feminista da década de 1970 ter sido realizada nos Estados Unidos e em países europeus, como a França e a Inglaterra, outros países em posições não-dominantes na geopolítica global também assimilaram as discussões sobre o feminismo de segunda onda e incorporaram esses discursos em seus sistemas artísticos. Pesquisas recentes apresentam cada vez mais dados sobre a circulação do feminismo na arte nessas regiões fora do contexto anglo-saxão<sup>39</sup>, mas é exemplar o caso do México, onde o feminismo exerceu grande influência sobre artistas, agentes e instituições que compunham o sistema artístico na década de 1970, quando o país viu surgir uma importante produção intelectual e artística acerca das especificidades de ser mulher por meio de um léxico feminista.<sup>40</sup>

Teresa de Lauretis, no célebre ensaio *A tecnologia de gênero*, afirma que a construção do gênero, enquanto relação social e de linguagem, continua se efetuando nos dias atuais como em outros momentos históricos, pois ela se faz também na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda e até mesmo no interior do movimento feminista.<sup>41</sup> Deste modo, a interligação entre saberes produzidos nos sistemas acadêmicos e artísticos em

---

38 Dentre os discursos, destacamos a teoria pós-colonial de teóricas e teóricos indianos, como Gayatri Chakravorty Spivak, que em 1985 publicou o artigo *Pode o subalterno falar?*, um marco que intersecciona essa teoria com os estudos de gênero. A crítica interseccional e decolonial elaborada por intelectuais não brancas também merece destaque, como as noções de consciência mestiça e de feminismo da diferença discutida pela chicana Gloria Anzaldúa no livro *Borderlands/La frontera*, de 1987, ou os escritos das estadunidenses Angela Davis e bell hooks, articuladoras de um pensamento feminista negro. No Brasil, como será discutido adiante, essas reflexões teóricas também eram elaboradas desde a década de 1970, e nas décadas seguintes ganharam espaço por meio de pensadoras como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento. No campo da arte, esses estudos tiveram reverberações em muitas produções de artistas, como as estadunidenses Adrian Piper; Betye Saar; Senga Nengudi; Faith Ringgold; a palestina Mona Hatoum; a cubana Ana Mendieta, entre muitas outras.

39 Para uma abordagem que relaciona diferentes países da América Latina, ver: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Op. Cit., 2018. GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericana. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018. Sobre as experiências feministas na Argentina, Brasil e Chile, ver: ROSA, Maria Laura; DONOSO, Soledad Novoa. **Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte**. Santiago: Metales Pesados, 2017. Sobre a Argentina, ver: TVARDOVSKAS, Op. Cit., 2015, p. 254-426. Ver também: ROSA, Maria Laura. **Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola em Buenos Aires**. Tese (Licenciatura em Geografia e História, especialidade em História da Arte), Universidad Complutense de Madrid, 2012. Sobre a Polônia, Espanha, Chile, China, Itália, Tunísia, Argentina e Brasil, ver: **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, mai. 2023.

40 Sobre o feminismo na arte mexicana na década de 1970, cf. GIUNTA, Andrea. **Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987**. *Artelogie*, n° 5, 2013. MCCAUGHAN, Edward J. **Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México**. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, v. 11, n. 1, p. 89-112, 2003.

41 LAURETIS, Op. Cit., p. 124.



diferentes países entre as décadas de 1970 e 1980, que podem ser compreendidos com “vanguardistas” por inovarem e romperem com as estruturas vigentes até então, convergem nessa construção complexa das discussões que aparecem até a contemporaneidade. Colocando os contextos brasileiros e internacionais em diálogo, Heloisa Buarque de Hollanda estabelece uma linha que interliga a emergência da noção de gênero com as práticas e saberes elaborados a partir das discussões sobre mulheres e feminismos:

Ao contrário da experiência brasileira, no panorama internacional, tanto os temas da sexualidade quanto a área de *Women's Studies* na filosofia, na literatura e nas artes, foram numerosos e tiveram grande impacto. Esses temas ganharam visibilidade através de um longo processo teórico de construção (e atualmente de desconstrução) da noção de gênero e das interpelações heteronormativas e interseccionais, trazendo notória complexidade e protagonismo para o pensamento feminista norte-americano e europeu nos anos 1970-1980.<sup>42</sup>

Nas experiências brasileiras, como referenciado por Hollanda, o entrelaçamento do conceito de gênero às questões relativas às mulheres no sistema artístico nacional se deve, em grande parte, à emergência, em fins da década de 1980, dos estudos de gênero de modo articulado com a área de estudos de mulheres e o movimento feminista dos anos 1970.<sup>43</sup> Essa área de conhecimento cresce no Brasil justamente quando o feminismo começa a se disseminar e o número de mulheres nas universidades aumenta em todo território nacional.<sup>44</sup> O período, marcado pelo governo militar que se instaurou no Brasil após o golpe de 1964 e perdurou até o ano de 1985, combinava a repressão política e cultural à assimilação do país ao mercado de consumo internacionalizado, o que resultou em uma conjuntura ao mesmo tempo permeável e refratária a questões que escapavam às preocupações de feições nacionalistas, sobretudo nos movimentos de esquerda.<sup>45</sup> O feminismo de segunda onda enquanto epistemologia e movimento político, conforme se formava em países do Norte global, nomeadamente nos Estados Unidos, era visto com muitas ressalvas, ao mesmo tempo em que as mulheres, os sujeitos do feminismo, e, conseqüentemente, suas questões, eram cada vez mais assimiladas ao campo social, ganhando peso no mercado de trabalho, tornando-se público específico de

---

42 HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Introdução. In: **Pensamento feminista brasileiro**. Formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 16.

43 A relação entre o uso do conceito de gênero e a área dos estudos de mulheres e do movimento feminista é a mais lembrada pelos estudos que se dedicam ao tema. No entanto, existem abordagens que evidenciam outras filiações discursivas do conceito de gênero no Brasil, como, por exemplo, o papel dos movimentos gays, sobretudo de homens, nesse processo. Ver mais em: CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 16, 2016, p. 22-23.

44 MOSCHKOVICH, Idem, p. 50.

45 Cf. RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Revista Estudos Feministas**, n. 3, jan./jul. 2013. SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

consumo, adentrando nas universidades, etc. Nesse momento, a influência do capital estrangeiro pelo patrocínio de multinacionais em ações voltadas para as mulheres teve grande peso para essa assimilação específica dos discursos feministas e sobre as mulheres, a partir do modelo estadunidense, no contexto brasileiro.<sup>46</sup>

A esquerda marxista, majoritária no campo da política e na intelectualidade acadêmica<sup>47</sup>, bem como a Igreja católica, que ganhou força junto às camadas populares nesse momento<sup>48</sup>, condicionaram a assimilação e disseminação do movimento feminista entre nós, de modo que algumas das questões trazidas por ele que se voltavam para a subjetividade, a sexualidade ou o corpo feminino, como, por exemplo, o aborto e o próprio estranhamento da categoria mulher<sup>49</sup>, foram postas de lado em detrimento de pautas mais coletivas e normativas, como o trabalho e a maternidade.<sup>50</sup> Deste modo, os discursos formulados em torno da ideia de mulher e de feminino ganharam espaço, enquanto aqueles voltados às pautas políticas assumidamente feministas eram vistos com maus olhos. Consequentemente, o conceito de

---

46 Sobre essa atuação do capital estrangeiro sobre os campos culturais e acadêmicos no Brasil, ver: CORRÊA, Op. Cit, nota 8, p. 17. MICELI, Sérgio. (Org.). **A Fundação Ford no Brasil**. São Paulo: Sumaré, 1993. MIRANDA, Karolliny J. das N.; CORDÃO, Michelli P. de S. Filantropia corporativa a serviço do capital: uma visão histórico-crítica do fomento da Fundação Ford à produção feminista acadêmica brasileira (1978-1998). **Revista Angelus Novus**, [S. l.], v. 12, n. 17, 2021.

47 SOUZA-LOBO, Elisabeth. Os usos do gênero. **ANPOCS: Anais, GT21: Mulher e Política**. XII Encontro Anual da ANPOCS. Rio de Janeiro, 1998, p. 193. Maria Lygia Quartim de Moraes mapeia e analisa as correntes teóricas que inspiraram as feministas marxistas em sua tese de livre-docência. Cf. MORAES, Maria Lygia Q. de. **Vinte anos de feminismo**. Campinas, 1996. Tese de Livre-docência, Departamento de Sociologia, IFCH/UNICAMP.

48 Cynthia Sarti afirma que a Igreja Católica foi um importante foco de oposição diante do vazio político deixado pelo regime militar, e discorre: “As organizações femininas de bairro ganham força como parte do trabalho pastoral inspirado na Teologia da Libertação. Isto colocou os grupos feministas politizados em permanente enfrentamento com a Igreja na busca de hegemonia dentro dos grupos populares. O tom predominante, entretanto, foi o de uma política de alianças entre o feminismo, que buscava explicitar as questões de gênero, os grupos de esquerda e a Igreja Católica, todos navegando contra a corrente do regime autoritário. [...] A atuação da Igreja, no que se refere à perspectiva feminista, sempre teve limites claros, prevalecendo a rigidez de princípios morais, ainda que a atuação cotidiana nas comunidades de base pudesse comportar alguma flexibilidade. As análises de Álvarez (1990) e de Moraes (1985 e 1990) coincidem no argumento de que a hegemonia da Igreja nos grupos populares circunscreveu o conteúdo ideológico da luta das mulheres pobres, promovendo a participação das mulheres na vida comunitária, mas reforçando seus papéis familiares tradicionais”. SARTI, Cynthia A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. **XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association)**. Chicago, Illinois, setembro de 1998, p. 5-6.

49 A exemplo do que era posto por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo*, traduzido para o português do Brasil em 1960.

50 É preciso associar esse processo ao cenário que já se configurava ainda antes do golpe civil-militar de 1964: os movimentos de mulheres, que desde a promulgação do direito ao voto feminino, em 1932, e a redemocratização, em 1945, se organizavam principalmente em torno de questões trabalhistas e contra a carestia, sofreram um golpe justamente no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que suspendeu o funcionamento das organizações femininas. Ainda assim, as mulheres continuaram se organizando, de um lado em prol de pautas sociais e econômicas relacionadas aos contextos urbanos, mas apartadas de questões pertinentes à libertação das mulheres, como autonomia, controle de fertilidade, abortos ou sexualidade, e, de outro lado, em entidades organizadas sob discursos cívicos, religiosos e conservadores – grupos que reuniam mulheres de diferentes classes sociais e que também serviram de sustentação política e via de “legitimação” do golpe civil-militar que se sucedeu em abril daquele ano. Cf. TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 50-53.

gênero, usado pela primeira vez no contexto das ciências humanas e sociais<sup>51</sup>, se vinculava aos estudos de mulheres por meio de uma perspectiva positivada, já que, pelo menos no plano discursivo, se afastava das discussões nomeadamente feministas. Heloisa Buarque de Hollanda lembra que muitas analistas denominam esse primeiro momento dos estudos sobre mulheres no Brasil como de um “feminismo bem-comportado”.<sup>52</sup>

Sublinhamos a ambiguidade da frase “pelo menos no plano discursivo” porque é muito difícil separar a introdução e o uso do conceito de gênero no Brasil das práticas e discursos feministas. No entanto, a análise histórica mostra que a adoção do conceito de gênero permitiu a ampliação da discussão para grupos que antes viam negativamente os debates feministas, bem como expandiu as problematizações do campo de conhecimento para além das questões levantadas pelo próprio feminismo.<sup>53</sup> A negação e o afastamento de discursos assumidamente feministas não permitem que possamos, hoje, afirmar que as discussões realizadas à época não tivessem feições feministas, justamente porque as escolhas discursivas se relacionam com as dinâmicas de saber e poder que conformam os sujeitos e são circunscritas pelo contexto sócio-histórico em que as ideias e práticas circulavam.<sup>54</sup> Narrar-se por meio de um vocabulário que hoje nos é comum esbarrava em uma impossibilidade temporal, dado o meio majoritariamente refratário ao feminismo que marcava o Brasil naquelas décadas.

Nesse sentido, é importante destacar a produção intelectual e editorial que introduziu as reflexões feministas nos setores sociais que consumiam esses bens culturais. No início da década de 1960, o crítico de arte Sérgio Millet traduziu a obra *O segundo sexo* da feminista francesa Simone de Beauvoir<sup>55</sup>, conforme discutiremos adiante. Impactadas direta ou indiretamente pela obra de Beauvoir, uma série de autoras brasileiras também publicaram sobre o tema da mulher na sociedade. Citamos Heleieth Saffioti<sup>56</sup>, socióloga brasileira cujo

---

51 Foi no encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS) de 1989 que o conceito de gênero foi, pela primeira vez no Brasil, discutido formal e teoricamente de maneira sistemática. Cf. MOSCHKOVICH, Op. Cit., p. 74.

52 HOLLANDA, Op. Cit., 2019, p. 11.

53 RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, n. 11, 1998, p. 89-98.

54 Heloisa Buarque de Hollanda, na introdução da coletânea de textos *Pensamento feminista brasileiro*, faz um balanço sobre o contexto das décadas de 1960 e 1970 e lembra da importância dos “grupos de reflexão”, ou grupos de conscientização, associados ao ativismo feminista e onde liam-se obras de Friedrich Engels, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millet. A auto nomeação enquanto feminista em público, no entanto, era uma subversão à regra (p. 13). Em um ambiente social complexo, “nossas pesquisadoras feministas privilegiaram uma pauta afinada com o discurso das esquerdas do que aqueles referentes ao aborto, à sexualidade, ao planejamento familiar, questões que não foram silenciadas, mas que permaneceram no âmbito das discussões privadas dos ‘grupos de reflexão’”. HOLLANDA, Op. Cit., 2019, p. 11.

55 Simone de Beauvoir (1908-1986) foi uma filósofa e militante política francesa.

56 Heleieth Saffioti (1934-2010) foi uma socióloga e professora brasileira. Sobre as relações entre a obra de Saffioti e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, ver: SAFFIOTTI, Heleieth. Conferência: O Segundo Sexo à luz das

pensamento foi orientado pelo marxismo e que em 1967 defendeu a tese *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade* na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, publicada em livro pela primeira vez em 1969 pela Editora Quatro Artes e, depois, em 1976, pela Editora Vozes. Saffioti dedicou seus estudos às mulheres no mundo do trabalho, e por suas pesquisas precursoras no contexto acadêmico brasileiro, foi uma das referências fundamentais na área dos estudos de gênero, que veio a se desenvolver a partir da década de 1990 no Brasil. Destacamos também Rose Marie Muraro<sup>57</sup>, a editora-chefe desta mesma Editora Vozes, responsável pela publicação de uma série de livros que abordaram a questão das mulheres na sociedade, especialmente a tradução brasileira de *A mística feminina*<sup>58</sup>, da estadunidense Betty Friedan<sup>59</sup>, um título considerado paradigmático para a produção intelectual feminista no Brasil.<sup>60</sup> Em 1966, Muraro publicou o livro *A mulher na construção do mundo futuro*, diretamente influenciado pela obra de Beauvoir e que teve grande número de exemplares vendidos.<sup>61</sup> A militância feminista de Muraro esteve muito atrelada à Igreja Católica, instituição com um importante papel para os movimentos de mulheres durante a ditadura militar e da qual fez parte por muitos anos. Mas, a partir da década de 1970, Muraro enfrentou grandes embates com a Igreja ao abordar questões relacionadas à sexualidade feminina e ao erotismo.<sup>62</sup>

Na década de 1980, sobretudo após a Lei da Anistia, sancionada em 1979, e a primeira eleição de um civil à presidência da república, em 1985, o movimento feminista passou a ser visto com menos resistência no Brasil. A razão principal, de acordo com estudiosas do período, é o retorno dos exilados políticos de países europeus e norte-americanos, especialmente das mulheres que tiveram contato e vivenciaram a experiência política do feminismo nesses

---

teorias feministas contemporâneas. In: MOTTA, Alda Britto da. SARDENBERG, Cecília. GOMES, Márcia (orgs.). **Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas**. Salvador: NEIM/UFBA, 2000, p. 15-38.

57 Rose Marie Muraro (1930-2014) foi escritora, editora e ativista feminista e da Igreja Católica brasileira.

58 *A Mística Feminina (The Feminine Mystique)*, foi originalmente publicado em 1963 nos Estados Unidos e lançado em português no Brasil em 1971. Tornou-se um *best-seller* nos EUA e é considerado um dos desencadeadores do feminismo de segunda onda. O livro de Friedan foi traduzido e publicado no Brasil apenas em 1971 pela Editora Vozes, dirigida por Rose Marie Muraro, uma importante feminista brasileira. Cf. DUARTE, Ana Rita F. Betty Friedan: Morre a feminista que estremeceu a América. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 287-293, abr. 2006.

59 Betty Friedan (1921-2006) foi uma ativista e escritora estadunidense.

60 Sobre a circulação de *A mística feminina* e *O segundo sexo*, considerados “clássicos” para uma história intelectual feminista brasileira, ver: BORGES, Joana Vieira. Simone de Beauvoir: leituras no Brasil (1960-1980). **Anais do XXIII Simpósio Nacional De História**, Londrina: ANPUH, 2005.

61 MÉNDEZ, Natalia Pietra. **Com a palavra o segundo sexo: Percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, p. 13.

62 Natália Méndez conta: “Rose Marie lançou *A libertação sexual da mulher*, obra que lhe valeu debates polêmicos com a Igreja. [...] Em 1983, Rose Marie publicou *A sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. E, dois anos depois, veio a público o livro *Sexualidade, Libertação e Fé. Por uma erótica cristã: primeiras indagações*. Esta publicação, ao que tudo indica, acirrou ainda mais a sua já conturbada relação com segmentos mais conservadores da Igreja Católica. O resultado foi sua demissão da editora Vozes”. Idem, p. 13-14.

países.<sup>63</sup> No plano social geral do Brasil, surgiram diversas manifestações culturais e políticas assumidamente feministas<sup>64</sup>, bem como normalizou-se a compreensão das mulheres como um sujeito social particular, fazendo com que o movimento de mulheres no país fosse uma força consolidada<sup>65</sup> e o feminismo um discurso validado socialmente, ainda que não hegemônico. Não por acaso, a área de estudos de mulheres no sistema acadêmico que primeiro mobilizou o conceito de gênero, como posto anteriormente, e o aumento na afinidade de artistas mulheres com os discursos feministas, datam dessa mesma década.<sup>66</sup>

Os discursos sobre mulheres têm ainda uma inflexão importante no contexto histórico que antecede a emergência do conceito de gênero e no qual o feminismo tornava-se objeto de debate: a relação entre as mulheres e as questões raciais. Os movimentos sociais e o ativismo político renovaram suas forças com a chamada política de distensão posta em prática pelo governo militar a partir de 1974, e, como o feminismo, o movimento negro ganhou paulatinamente espaço, propiciando diálogos frutíferos e inéditos até então. Podemos citar a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, que entre seus instauradores tinha a intelectual Lélia Gonzalez, importante pensadora do feminismo interseccional. Com formação em filosofia, entre as décadas de 1950 e 1960, Gonzalez organizava grupos de estudos para discutir, dentre outros livros, *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que foi referência fundamental para seu pensamento teórico.<sup>67</sup> Outras intelectuais, como Beatriz Nascimento e

---

63 Cf. RAGO, Margareth. Op. Cit. SARTI, Cynthia. Op. Cit. TRIZOLI, Talita. Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FGV, FAV, 2012.

64 “Os grupos feministas alastraram-se pelo país. Houve significativa penetração do movimento feminista em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular [...] esvaziaram-se os grupos formados em torno da bandeira da opressão feminina e ganhou força uma atuação mais especializada, com uma perspectiva mais técnica e profissional. Muitos grupos adquiriram a forma de organizações não-governamentais (ONGs) e buscaram influenciar as políticas públicas em áreas específicas, utilizando-se dos canais institucionais. A institucionalização do movimento implicou, assim, o seu direcionamento para as questões que respondiam às prioridades das agências financiadoras. Foi o caso daquelas relacionadas à saúde da mulher, que causaram impacto na área médica, entre as quais emergiu o campo dos ‘direitos reprodutivos’, que questionou, de um ponto de vista feminista, a concepção e os usos sociais do corpo feminino, particularmente pela medicina dirigida à mulher (ginecologia e obstetrícia), em torno das tecnologias reprodutivas. Dentro da tendência à especialização, desenvolveu-se também a pesquisa acadêmica sobre mulher, além da explosão do tema no mercado editorial. No plano governamental, criaram-se conselhos da condição feminina, em todos os níveis, federal, estadual e municipal. A questão da violência contra a mulher começou a ser tratada em delegacias próprias e, no âmbito da saúde, emerge como problema de saúde pública, que requer atenção especializada. No fim da década de 1980, como saldo positivo de todo esse processo social, político e cultural, deu-se uma significativa alteração da condição da mulher na Constituição Federal de 1988, que extinguiu a tutela masculina na sociedade conjugal”. SARTI, idem, p. 42.

65 Ibidem.

66 Cf. TVARDOVSKAS, **Dramatização dos corpos**. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

67 RIOS, Flávia. Lélia Gonzalez. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, 2021, p. 32-41. <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/lelia-gonzalez/>. Acesso em: 28-04-2023.

Sueli Carneiro, também elaboraram discursos sobre as relações entre gênero e raça no Brasil dentro e fora do campo acadêmico, sendo impactadas pela emergência do conceito e as outras mudanças sociais que caracterizaram o período de redemocratização, a partir de meados da década de 1980.

Por sua vez, o sistema artístico construía ligações intrínsecas com o campo acadêmico nas décadas de 1960 e 1970, haja vista o papel formativo dos cursos universitários de arte e a circulação de pessoas entre os dois espaços.<sup>68</sup> Esse trânsito também ocorria entre esse sistema e os movimentos políticos, como o já referido movimento negro<sup>69</sup> e, é claro, o movimento feminista. Configurava-se, então, uma conjuntura complexa no contato da arte com esses grupos e discursos políticos reivindicatórios: alguns agentes e práticas artísticas que são lidos hoje por meio das categorias de gênero e/ou de raça, rechaçavam tais associações com esses movimentos sociais identitários justamente porque eram desvalorizados e deslegitimados, sobretudo pela crítica de arte, por serem associados a discussões ditas particulares, “minoritárias”, individualistas ou mesmo mercadológicas, um “ismo”, em termos da época, que reduziria as expressões artísticas e os critérios de avaliação em termos de qualidade. Nesse período, a influência desses movimentos políticos na sociedade e no sistema artístico estadunidense eram, provavelmente, o fator que mais pesava negativamente para tal abordagem da crítica, comprometida com os discursos da esquerda marxista e as questões nacionalistas, como a resistência ao regime militar e a luta contra o imperialismo.<sup>70</sup>

Essa aproximação fugidia entre práticas, poéticas e discursos produzidos no interior do sistema artístico com o feminismo, assim como acontecia nos campos intelectuais e acadêmicos, tem a ver com o “problema sem nome” que estava posto para as mulheres na sociedade brasileira daquele contexto. Utilizando a expressão de Betty Friedan no livro *A mística feminina*, citamos a autora:

Caso eu esteja certa, o problema sem nome, que ferve hoje no íntimo de tantas mulheres, não é uma questão de perda de feminilidade, excesso de cultura, ou exigências domésticas. É muito mais importante do que parece à primeira vista. É a solução daqueles novos e velhos problemas que vêm há anos torturando esposas, maridos e filhos, intrigando médicos e educadores. Pode muito bem ser a chave de nosso futuro como nação e como cultura. Não podemos continuar a ignorar essa voz

68 DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 167-187.

69 Alguns artistas do período estavam imersos nessa discussão. É famoso o caso de Rubem Valentim (1922-1991), mas também de Maria Lídia Magliani (1946-2012). Sobre ela, ver: AVELAR, Cristiane Alves. **Por teu olho, minha mão: clivagens de gênero e raça na produção de Maria Lídia Magliani**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

70 Ver mais em: COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. AVANCINI, José Augusto. *A crítica de arte nos anos 70: uma visão*. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6. n. 10, p. 27-34, 1995.

íntima da mulher, que diz: “Quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa”.<sup>71</sup>

Esse problema, ou os problemas, que nas décadas de 1960 e 1970 condicionavam as mulheres, as levavam a reflexões sobre suas experiências de gênero, ainda que essas, na grande maioria das vezes, não mobilizassem em seus discursos conceitos que os nomeassem.<sup>72</sup> Olhar para a produção artística do período corrobora essa análise<sup>73</sup>, mas é necessário abordar a produção discursiva de outros agentes que faziam parte do sistema artístico, pois estes também debatiam os desdobramentos do “problema sem nome” naquele circuito e influenciavam nos processos de reconhecimento e legitimação da crítica feminista nas artes, como feito no Norte global, no sistema artístico nacional.

Para compreender os discursos elaborados pela crítica de arte periodística e aqueles presentes em textos de exposições e catálogos de mostras produzidos entre as décadas de 1960 e o início da década de 1980 no Brasil, em uma conjuntura de comunicação de massas, adiante contextualizarmos o cenário sócio-histórico que conformava o sistema artístico nacional a partir de São Paulo e do Rio de Janeiro. Faz-se necessário enquadrar as dinâmicas de reconhecimento e legitimação dos discursos no interior desse sistema para dar corpo à análise genealógica que estamos elaborando, assim como compreender a dimensão de poder que estrutura essas dinâmicas e ajudam a esclarecer a obliteração histórica das temáticas mulher, feminino e feminismo, ainda que essas estivessem presentes em ações e discussões de agentes do campo e em práticas artísticas desse período.

### **A relação entre o sistema das artes plásticas e as dinâmicas culturais no Brasil**

Maria Amélia Bulhões Garcia analisa que, entre as décadas de 1960 e 1970, o sistema das artes plásticas no Brasil era articulada por uma rede formada por instituições, como os museus, as escolas de arte e as galerias, e indivíduos que, muitas vezes, executavam diferentes

71 FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p. 31.

72 Como posto, o movimento feminista não tinha ampla adesão na sociedade brasileira, e, como demonstraremos ao longo desta dissertação, era negado e criticado por artistas e críticos/as de arte. Margareth Rago, ao analisar as narrativas sobre si de mulheres que atuaram politicamente durante o a ditadura militar no Brasil, também lembra: “entre desejos, sonhos e pesadelos, a década de 1970 foi vivida por uma geração de mulheres como um momento de experimentação de novas possibilidades de existir, antes mesmo que o movimento feminista se afirmasse no Brasil e muito antes que tivessem acesso a conceitos e filosofias como os de Foucault, Deleuze e Guattari, entre outros, que permitiriam interpretar com maior clareza o que estava em jogo”. Daí a afirmação de que as mulheres não tinham acesso ou não mobilizavam os conceitos e discursos que hoje nomeiam o problema referido por Betty Friedan. Cf. RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 47.

73 TRIZOLI, Talita. 2011, Op. Cit. TRIZOLI, Talita. Arte y feminismo en la ditadura militar de Brasil. In: PALACIOS, Paula; POLO, Cecilia. **II seminario internacional historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición**. Chile: DIBAM, MNBACL, Andros Impresores, 2014.

funções nessa mesma estrutura, configurando uma rede de relações complexas e restritas, responsável pela produção, circulação e consumo de objetos e eventos plásticos, garantido sua legitimidade e fortalecendo-se com o sucesso dessas relações. O sistema das artes plásticas funciona a partir de uma lógica de distinção social e de dominação, como a autora argumenta:

A ordem resultante da interação daqueles que têm acesso ao sistema das artes passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginalizava-se, assim, a elaboração simbólica dos extratos sociais não integrados do sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante. Esta distinção passou a funcionar, desde então, como estratégia de poder político dentro da sociedade: uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima.<sup>74</sup>

Por outro lado, o mesmo período também pode ser definido pela consolidação de um mercado de bens culturais.<sup>75</sup> A expansão de produção, distribuição e consumo da cultura era palpável<sup>76</sup>; emergiram setores industriais de televisão; cinema; música; editorial; publicidade, etc. O sistema artístico brasileiro se alterou profundamente na esteira desses novos momentos, fosse através de um processo de especialização e profissionalização acentuado, na consolidação de um sistema de galerias comerciais e de mercado, ou nas intersecções entre as artes visuais e as novas técnicas e linguagens, como as experimentações em vídeo e o relacionamento frutífero com o movimento tropicalista. De um ponto de vista mais geral, as mudanças culturais se devem ao advento do governo militar com o golpe de 1964 que, de um lado ampliou as intervenções políticas estatais sobre a sociedade civil por meio da censura e da repressão, e, de outro, reorganizou a economia brasileira por meio de sua inserção em uma dinâmica capitalista internacionalizada.

Houve uma convergência dos interesses globais de empresários do emergente setor cultural e do Estado. A aparente contradição entre a repressão ideológica e política estatal sobre a cultura e a configuração de um momento inédito na história brasileira no qual mais foram produzidos e difundidos bens culturais se dissolve quando são analisados alguns aspectos dessa relação convergente do capital e do Estado. Um deles é a dupla face da censura: repressão e disciplinamento. Renato Ortiz explica:

Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial.<sup>77</sup>

74 GARCIA, Op. Cit., p. 20.

75 ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. GARCIA, Op. Cit., p. 20.

76 Para dados que comprovam essa afirmação, ver: ORTIZ, Op. Cit., e DURAND, José Carlos. Op. Cit.

77 Idem, p. 114.



Outro aspecto é a já referida inserção do Brasil na dinâmica do capitalismo internacional, quando as mudanças econômicas e sociais iniciadas com a “modernização” empreendida pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) foram aprofundadas e a ideologia de consumo e valores capitalistas ganhou respaldo pelo setor econômico, sobretudo industrial. Alguns temas foram escolhidos como estratégicos para as ações em convergência desses dois polos de interesse, e, talvez, o mais importante tenha sido o da integração nacional: “ambos os setores veem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado”.<sup>78</sup> Neste sentido, destacam-se as propagandas do governo brasileiro em prol dessa integração veiculadas em jornais; revistas, televisão e até no cinema.<sup>79</sup> Este é, na verdade, mais um aspecto que merece destaque, e recorreremos novamente à análise de Ortiz:

Se tivermos em mente que a constituição de um sistema de comunicação economicamente forte, dependente da publicidade, passa no caso brasileiro necessariamente pelo Estado, podemos avançar no terreno de nossa discussão. A evolução do mercado de propaganda no Brasil está intimamente associada ao Estado, que é um dos principais anunciantes. O governo, através de suas agências, detém um poder de “censura econômica”, pois ele é uma das forças que compõem o mercado.<sup>80</sup>

Por fim, a constatação é a de que essa junção de fatores confluentes entre os interesses do governo militar e de empresários, especialmente os industriais, levou à consolidação dos grandes conglomerados que controlariam os meios de comunicação e de cultura popular de massa entre as décadas de 1960 e 1970.

A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. Com isso entendemos que a análise da problemática cultural deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social.<sup>81</sup>

Este é o aspecto que nos interessa com mais particularidade. Em primeiro lugar, porque o processo de hegemonia cultural do grupo detentor do capital econômico e social sobre os demais é uma característica estruturante do sistema artístico brasileiro, elaborada discursivamente através de elementos simbólicos e materiais que legitimam a distinção social.<sup>82</sup> Em segundo lugar, porque esses conglomerados empresariais controladores dos meios de

---

78 Idem, p. 118.

79 É memorável a campanha midiática do governo militar brasileiro durante a construção da rodovia Transamazônica e sua pretensão de interiorização e integração nacional. Existem inúmeros trabalhos acadêmicos que analisam o fato, bem como a influência do Estado na indústria cultural por meio do Ministério de Comunicações.

80 Idem, p. 121.

81 Idem, p. 147.

82 Cf. GARCIA, Op. Cit.

comunicação também interferiram sensivelmente neste sistema, impactando, sobretudo, o campo da crítica de arte, objeto de nossa análise.

O jornalismo empresarial que ganhou espaço em São Paulo e no Rio de Janeiro na década de 1940 já tinha forte influência sobre o setor das artes plásticas. As relações foram múltiplas: de investimentos diretos desse capital nas instituições museológicas de feições modernas, como aconteceu no Museu de Arte de São Paulo por Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado de imprensa Diários Associados, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por Niomar Moniz Sodr e e Paulo Bittencourt, proprietários do jornal Correio da Manhã, ao emprego de artistas na área de design de jornais, revistas, marketing e publicidade, ambas atreladas ao setor da comunica o.<sup>83</sup> Esse movimento foi avaliado por alguns autores como a via de consagra o social desses grupos detentores do capital econômico pela arte moderna.<sup>84</sup> Ademais, foram os jornais que empregaram grande parte dos críticos e críticas de arte a partir desse decênio, profissionais que empreenderam a chamada crítica periodística nas colunas de artes plásticas, mas por vezes em outras se oes, como as páginas femininas e colunas sociais. O jornalismo cultural de modo mais amplo marcou a atua o de muitos desses agentes, sobretudo daqueles que tiveram forma o universitária a partir da década de 1950.

A partir da década de 1960 o capitalismo avançado modificou o perfil dos empresários do setor jornalístico, pois as diversas áreas envolvidas na existência de um conglomerado demandavam uma atua o multifacetada desses agentes, bem como um processo de especializa o administrativa e empresarial que fragmentou o antigo perfil “empreendedor-aventureiro” desses *homens* de negócios.<sup>85</sup> As multinacionais e o mercado publicitário também passaram a somar nesse jogo de interesses que conformavam o sistema artístico. Um dos resultados que mais impactou o sistema artístico foi o crescimento do mercado editorial, com ênfase nos setores livreiro e de revistas. Empresas editoriais de grande porte, como a Editora Abril, começaram a lançar uma série de títulos voltados para faixas de público de escolaridade secundária e superior, bem como para o público feminino, um dos principais nichos de mercado para a imprensa e o setor publicitário a partir de então.<sup>86</sup> A segmenta o dos produtos editoriais também deu conta de uma populariza o da cultura erudita por meio de produtos culturais

---

83 TEJO, Cristiana S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 52-53.

84 Idem, p. 54.

85 Idem, p. 103-104.

86 DURAND, Op. Cit., p. 178. Ver também: BUITONI, Dulcília Schroeder. **Imprensa feminina**. Série Princípios. São Paulo:  tica, 1990.

específicos, como os fascículos e as coleções de publicações sobre História da Arte.<sup>87</sup> Ações econômicas do governo militar para estimular a produção de papel e reduzir seu custo, bem como para favorecer a importação de maquinários para a indústria gráfica<sup>88</sup>, beneficiaram as áreas da imprensa, mas também o setor livreiro, fomentado pelo aumento do público universitário e as demandas decorrentes deste, tanto por publicações especializadas, quanto para a extroversão de pesquisas acadêmicas.

Para a crítica de arte, esse favorecimento do setor editorial e o aumento do volume das publicações e livros sobre arte ampliaram sensivelmente seu campo de trabalho. De modo geral, os profissionais que atuavam na crítica entre as décadas de 1960 e 1970<sup>89</sup>, além de trabalharem nesses setores em plena expansão, também o faziam em concomitância com a posição mais tradicional nas colunas de artes plásticas dos jornais. Nota-se que muitos críticos, além de escreverem artigos temáticos, também atuavam como editores das colunas e cadernos voltados às artes. Esse trabalho envolvia a atuação conjunto com jornalistas culturais e a produção de notas mais curtas sobre os eventos que ocorriam, como as exposições, salões e participações em eventos internacionais. Grande parte desses textos era editada a partir de boletins e notas enviados pelas próprias instituições que realizam esses acontecimentos. Ademais, esses críticos também costumavam convidar outros colegas de profissão para publicar em suas colunas. Maria Amélia Bulhões Garcia conceitua essa relação entre a crítica de arte e a imprensa:

O sistema das artes plásticas é apresentado para a população em geral através dos meios de comunicação de massa. Um espaço específico de divulgação das artes plásticas dentre destes meios oportuniza também ao seu responsável uma posição de poder dentro do sistema das artes. Assim, por exemplo, vários periodistas, jornalistas que se especializavam no tema, como Olívio Tavares, Olney Cruse, ou Harry Laus,

87 Durand explica: “A Abril Cultural lançou em 1967 a coleção *Gênios da Pintura*, com material importado de Fratelli Fabri, focalizando pintores célebres de todos os tempos, entre os quais alguns brasileiros. Conseguiu vender 144 mil exemplares em seu primeiro número. Um segundo lançamento, também com farta cobertura publicitária, em 1972, levou à venda de 69 mil exemplares do primeiro número. Em março de 1980 a editora soltou uma terceira edição, vendida mais ou menos ao nível da anterior. As pesquisas da editora indicaram ter havido entre as várias edições um aumento progressivo da participação de leitoras mulheres e de classes de consumo mais modestas. Por ocasião da segunda edição dos *Gênios da Pintura*, três casas concorrentes lançaram coleções similares. A Editora Três lançou *Biblioteca de Arte*, entre 1973 e 1975, cujo primeiro número vendeu 32.000 exemplares. A Editora Codex colocou no mercado *O Mundo dos Museus*, em 1978, no mesmo ano em que a casa Salvat lançou *História da Arte*, com seu número inicial vendendo 50 mil exemplares”. Idem, p. 179.

88 Idem, p. 104.

89 José Carlos Durand analisa comparativamente essa emergente geração de críticos e críticas de arte que, por vezes, se desenvolviavam entre “o pessoal interno da redação”, daquelas da chamada “geração heróica”: “Geração que celebrou inicialmente um Portinari, um Di Cavalcanti, um Segall ou uma Anita Malfatti, era geralmente um intelectual de destaque no conjunto do campo cultural paulista e/ou brasileiro, como foi o caso de Mário de Andrade, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, José Geraldo Vieira, entre outros. Ademais, começaram a interessar-se por pintura quando já tinham renome como escritores, e o fizeram via de regra aí pelos quarenta anos e não raro após estadias prolongadas na Europa e/ou Estados Unidos. Além de mais idade, prestígio intelectual, experiência internacional e de construtores de instituições, eram eles em geral de famílias melhor situadas nas ‘elites’ culturais e econômicas do que seus sucessores dos setenta”. DURAND, Op. Cit., p. 241.

passaram a dispor de um poder de rotulação que foi proporcional ao nível de penetração dos periódicos que atuavam. Os meios de comunicação, como um todo, não fazem parte do sistema das artes, mas os espaços específicos dedicados às artes plásticas dentro dos mesmos tornaram-se assim, segmentos do sistema das artes. A importância dos meios de comunicação de massa deve-se ao fato de que eles divulgam a imagem das artes plásticas ao grande público, reforçando seu elitismo como signo de distinção social. As matérias de artes plásticas no período em estudo, ocupavam um lugar próprio dentro das páginas de cultura. Em geral [...] referenciam a presença de personalidades nos eventos e as cifras astronômicas que certas obras alcançavam em sua comercialização. O texto das matérias estabelecia na maioria das vezes uma relação das artes plásticas com erudição, sofisticação e bom gosto.<sup>90</sup>

Outro setor em expansão no contexto socioeconômico referido foi o mercado de arte, sobretudo através das galerias comerciais. No que toca a atuação dos críticos de arte e a intersecção com a área da imprensa, a proliferação dessas instituições e o grande número de exposições, individuais e coletivas, realizadas pelas galerias, dinamizava o campo cultural e fornecia mais conteúdo para as colunas de artes plásticas dos jornais e as matérias de revistas, assim como absorvia agentes da crítica na elaboração de textos para os catálogos das mostras. Atualmente, essa produção textual que acompanha as exposições em galerias comerciais é assinada por curadores, e tal conexão entre as áreas da crítica e da curadoria, que nas décadas de 1960 e 1970 misturavam-se em um contexto de crise da primeira e de ascensão da segunda, é outra característica do sistema artístico deste período. Entretanto, esse é um tema que ultrapassa as possibilidades da presente pesquisa.

Ademais, mais um elemento fundamental desse período para nosso recorte é a chamada imprensa feminina, que nasceu atrelada à literatura e está presente no Brasil desde o século XIX. Sobre ela, Dulcília Buitoni explica:

A imprensa feminina é um conceito definitivamente sexuado: o sexo do seu público faz parte da sua natureza. [...] Na imprensa em geral, tal distinção de público não aconteceu no passado [até o século XVII]. Embora lidos predominantemente por homens – os únicos letrados que lhes tinham acesso – os jornais eram destinados a pessoas de ambos os sexos. Não existia uma imprensa masculina. Aliás, não havia ainda a ideia de público da forma como hoje se entende. Não nos esqueçamos que público é uma conceituação deste século [XX], e ligada quase sempre a várias camadas sociais. Enquanto a imprensa feminina teve em vista desde logo a mulher, a imprensa masculina, dirigida ao homem, só veio a constituir-se bem depois, em função da segmentação de mercado.

A mulher, então, faz parte da caracterização da imprensa feminina, seja como receptora e, às vezes, como produtora também. Todavia, a circunstância de alguns veículos serem redigidos por mulheres não é uma condição necessária para que os qualifiquemos de femininos. O grande elemento definidor ainda é o sexo de suas consumidoras.<sup>91</sup>

90 GARCIA, Maria Amélia B. Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 3, n. 6, 2012, p. 35-36.

91 BUITONI, Op. Cit., p. 7-8.

Como posto, o movimento feminista voltou a ganhar destaque a partir da década de 1960, mas sua abordagem pela imprensa, geral ou no nicho feminino, era complexa, tendendo, na maioria das vezes, para a negação e o ataque.<sup>92</sup> Não podemos esquecer que esse discurso foi elaborado desde o feminismo de primeira onda, do início do século XX, e acompanhou a cobertura de outros movimentos de mulheres ao longo da primeira metade daquele século. Apesar do rechaço da imprensa brasileira ao feminismo, essa não deixou de discutir e produzir gênero e suas páginas de jornais, revistas e outras publicações dedicadas ao público feminino.

Os modelos de feminilidade veiculados em jornais e revistas nacionais de ampla circulação só viriam a se afastar do famoso *american way of life* (que tanto afligiram Betty Friedan) no decorrer dos anos de 1960.<sup>93</sup> Portanto, no início daquela década, os discursos que circulavam nos jornais ainda estavam atrelados a imagens cosmopolitas de mulheres que se dedicavam ao lar, ao matrimônio e à criação dos filhos, por vezes dividindo seu tempo para também exercerem atividades culturais, como artes plásticas, literatura e música, e outros eventos pertinentes às classes sociais às quais elas pertenciam: os grupos sociais para os quais as páginas de jornais e revistas femininas se dedicavam eram, em grande parte, de classes médias e altas, majoritariamente composta por mulheres brancas.

Tais modelos de feminilidade se reproduziam no meio artístico, no qual as mulheres que participavam do sistema partilhavam de contextos sociais comuns e apareciam em páginas de revistas como propagadoras dessa determinada imagem “feminina”: é exemplar o caso da artista Lygia Clark, que em 1959 foi tema de reportagem da Revista Querida<sup>94</sup> como paradigma da mulher na arte moderna. O *lead* destaca o “trabalho e a personalidade” da artista premiada na última edição da Bienal de São Paulo (1957), e o conteúdo da reportagem aborda sua rotina entre a produção em seu ateliê e o cotidiano de dona de casa, a maternidade e até mesmo os animais domésticos.

---

92 Ver mais em: PEDRO, 2012, Op. Cit. TRIZOLI, 2012, Op. Cit. p. 413.

93 BUITONI, Op.Cit.

94 Querida foi uma revista feminina brasileira publicada pelo Grupo Globo que circulou entre 1954 e 1968.



[Figura 1] Revista Querida, abril de 1959

“A mulher na arte moderna – O trabalho e a personalidade de Lygia Clark, artista premiada na última Bienal de São Paulo, em entrevista exclusiva para ‘Querida’”

Acervo Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1637/a-mulher-na-arte-moderna>. Acesso em: 12-06-2023

Já na década de 1960, o mercado brasileiro de revistas dobrou sua a tiragem global<sup>95</sup>, muito em decorrência dessa segmentação do público e do marketing editorial. Neste sentido, em 1961 foi lançada pela Editora Abril a revista *Cláudia*, filiada a uma tendência editorial popular na Europa, e que veio na esteira de uma busca pela identidade da mulher média urbana e casada, num contexto de estímulo ao consumo emergente nesse grupo social. A publicação da Editora Abril foi uma ação da empresa para satisfazer novas faixas de leitores<sup>96</sup>, sobretudo a mulher casada. *Cláudia* foi identificada, por vezes, como uma publicação feminista e isso se deve muito aos conteúdos elaborados pela jornalista Carmem da Silva<sup>97</sup>, que escreveu na revista de 1963 a 1985 também influenciada pelo pensamento de Simone de Beauvoir:

A coluna de Carmen [...] era uma opção ao discurso marxista-feminista, já que a jornalista preocupava-se com o teor subjetivo de sua fala e temas abordados, focando-se nos conflitos de valores que essas mudanças sociais implicavam no cotidiano de suas leitoras e seu próprio. Do uso dos anticoncepcionais, até a inserção da mulher no mercado de trabalho, passando pelo fantasma da traição e do divórcio, Carmen conseguira introduzir um discurso emancipador feminino em uma época e em um espaço conhecido pelo conservadorismo e temor da palavra Feminismo – sinônimo na época de mulher feia, frustrada, ou lésbica.

A linguagem fluída, coloquial e intimista de Carmen permitia a identificação e simpatia de suas leitoras, geralmente de classe-média e/ou alta, para com suas temáticas e argumentos. Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, sua coluna,

95 DURAND, Op. Cit., p. 178.

96 Idem, p. 49.

97 Carmem da Silva (1919-1985) foi uma jornalista, psicanalista e escritora brasileira.

pelo menos as inquietavam a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que se desdobrava nas temáticas artísticas apreendidas na época. É justamente dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sônia Andrade, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época.<sup>98</sup>

Os discursos marxistas-feminista referenciados por Talita Trizoli dizem respeito às tendências marxistas e materialistas que imperavam nos movimentos de esquerda e na produção intelectual e acadêmica do período. Heleieth Saffioti e Rose Marie Muraro são exemplos dessa produção discursiva que alinhou uma matriz de pensamento marxista com a abordagem de questões relativas à mulher através do feminismo. Ainda que tenha predominado até a década de 1980 uma cisão dentro da intelectualidade de esquerda entre uma abordagem marxista, construída em torno da luta de classes, da história do trabalho e de uma perspectiva de revolução social, e aquela nomeadamente feminista, dedicada à história das mulheres<sup>99</sup>, percebe-se como essa produção intelectual, acadêmica e jornalística da década de 1960 tentou aliar as duas perspectivas, e, ao mesmo tempo, também abriu espaço para um feminismo desatrelado de tais querelas, muito menos revolucionário, mais próximos daqueles produzidos em países do Norte global e “amenizado” para se adaptar ao ambiente de repressão política e cultural que incidia sobre o Brasil naquele período, como fazia Carmem da Silva.

### **Delineando um recorte possível**

É bem verdade que o debate sobre mulheres e arte no Brasil não começou na década de 1960, atrelado à ascensão da crítica feminista. Antes disso, exposições organizadas por mulheres e salões que reuniam apenas artistas desse gênero já haviam sido realizadas<sup>100</sup> e

98 TRIZOLI, Op. Cit., 2012, p. 415-16.

99 COSTA, Emília Viotti da. Estruturas versus experiência. Novas tendências da história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha. Rio de Janeiro: **BIB**, n. 29, 1º semestre de 1990.

100 Em 1931, foi realizado o I Salão Feminino de Arte na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), organizado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes em colaboração com a Associação de Artistas Brasileiros e a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização fundada pela feminista Bertha Lutz; em 1939 aconteceu a segunda edição do evento. Cf. DA SILVA, Thais Canfil. Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931. **Encontro de História da Arte**, n. 13, p. 836-843, 2018. Consta, ainda, que na década de 1950 o Clube Militar organizava anualmente o Salão Feminino de Belas Artes. Cf. CERCHIARO, Mariana M; SIMIONI, Ana Paula C; TRIZOLI, Talita. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. **Artl@s Bulletin**, v.8, n.1, 2019, p. 210, n. 2. Quanto às exposições, em 1944 foi realizada no Rio de Janeiro a *Exposição de Artes Plásticas*, organizada pela União Universitária Feminina com o apoio do Ministério da Educação e Saúde; a comissão organizadora foi composta por mulheres, entre elas a pintora Georgina de Albuquerque, que participou da exposição com outros nomes da pintura, escultura, gravura, desenho e decoração, como Anita Malfatti; Djanira; Maria Leontina; Moussia Pinto Alves; Regina Veiga; Sophia Tassinari; Fayga Ostrower, e a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Em 1948, aconteceu no saguão do Teatro Municipal de São Paulo a *Exposição de Pintoras e Escultoras de S. Paulo*, na ocasião da realização do II Congresso Brasileiro

também constam textos de crítica de arte dedicados à presença das mulheres na história da arte brasileira.<sup>101</sup> Ainda assim, desde o século XIX percebe-se uma tendência da crítica em empregar termos como *feminino* negativamente, assim como de avaliar a produção de mulheres dentro de uma chave de amadorismo e depreciação.<sup>102</sup>

Entretanto, nesse momento, tal debate tem uma nova inflexão, associada a uma particularidade do contexto brasileiro: de um lado, há o movimento feminista internacional que, ainda que aqui não se desse do mesmo modo (por razões sócio-políticas e internas ao sistema artístico nacional), estabeleceu diálogos com agentes brasileiros em atuação e se desdobrou na produção teórica que circulava nacionalmente; por outro lado, é coincidente com a institucionalização de uma narrativa do modernismo que coloca centralidade na presença das mulheres na história da arte nacional<sup>103</sup>, atestada pela exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada em 1960 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa coletiva é a baliza inicial de nosso recorte cronológico, pois a discussão estruturada em torno de figuras femininas eleitas como centrais para os processos artísticos que se iniciavam no modernismo paulista e culminavam nas tendências contemporâneas foi inédita em uma instituição museológica central no sistema artístico daquele período.

Como em toda pesquisa, cortes foram realizados em meio à documentação levantada, pois nosso objetivo não é apresentar tudo o que foi escrito sobre mulheres, feminino e/ou feminismo nos lugares que promoviam o reconhecimento e, por vezes, a legitimação desses temas de discussão entre os anos de 1960 e 1982, mas ampliar as compreensões sobre a circulação desse debate no suporte textual em outros lugares do sistema artístico que não os discursos e trajetórias de artistas, conforme costuma ser feito na produção acadêmica de viés feminista. Como pano de fundo, há também um interesse pela história da crítica de arte no Brasil e sua intersecção com a história das exposições entre nós. Se o texto é o corpo de produção que une as duas práticas, é ele que será colocado em evidência em nossa pesquisa.

---

de Ginecologia e Obstetrícia; a comissão organizadora foi composta pelas artistas Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Moussia Pinto Alves e Sophia Tassinari.

101 Entre setembro e outubro de 1959, a crítica de arte paulista Radhá Abramo publicou uma série de três artigos intitulados “A mulher brasileira nas artes plásticas” no jornal O Estado de S. Paulo. Sua análise começava com casos esparsos no século XVIII e dava ênfase nas modernistas de São Paulo, finalizando o último artigo com suas contemporâneas – Marina Caram, Renina Katz, Wega Nery, Fayga Ostrower, Dorothy Bastos e Maria Bonomi – e a presença feminina em algumas linguagens, como nas charges, ilustrações e na gravura.

102 SIMIONI, Ana Paula C. *Amadora: Condição feminina. A crítica de arte e as representações sobre mulheres artistas brasileiras*. In: **Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008, p. 35-84. O tema é retomado, com ênfase no período do modernismo, em: SIMIONI, Ana Paula C. **Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Edusp, 2022.

103 SIMIONI, Ana Paula C. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. **Perspective. Actualité en histoire de l'art**, n. 2, 2013.



No capítulo 1, a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* e sua repercussão na crítica periodística serão abordadas à luz do processo de institucionalização do modernismo na história da arte brasileira e a localização das artistas mulheres nessa narrativa. Nesse sentido, a década de 1960 é marcada pelo aumento paulatino da discussão sobre essa presença das mulheres na arte brasileira contemporânea e o início dos contatos com uma discussão internacional informada pelos movimentos feministas. Por isso, também apresentaremos a discussão na crítica de arte através do jornalista Jayme Maurício, atuante no Rio de Janeiro e que em mais de uma ocasião atestou a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro, mas o fez através de um discurso avesso às tendências feministas — sublinhando uma posição hegemônica na crítica do período, formada em sua maioria por homens e conformada por critérios de avaliação formalistas. Em outro sentido, a discussão em favor da qualificação do adjetivo feminino na arte era empreendida por artistas em exposições dedicadas às novas tendências da produção artística na década de 1960, como a figuração, a objetividade e a fotografia. Serão analisados os discursos trazidos à tona pela exposição coletiva *Opinião 65*, realizada no MAB FAAP e que através da artista Mona Gorovitz defendeu o feminino na arte em diálogo com artistas mulheres em atuação no exterior; e a exposição individual da fotógrafa Lenita Perroy, intitulada *Beleza de Pedra*, realizada em 1969 no MAC USP, a primeira mostra dedicada à fotografia no museu e que colocou a mulher como tema central.

No capítulo 2, a década de 1970 será abordada como período central para o debate sobre o feminismo e o feminino na arte. Dada a elaboração discursiva que reiterava a presença das mulheres na produção artística brasileira contemporânea desde o decênio anterior, a crítica de arte começava a dar mais atenção às discussões decorrentes dessa presença e da popularização do feminismo no plano social e em contextos artísticos internacionais. O crítico carioca Roberto Pontual é pioneiro na discussão sobre o feminismo nas páginas do *Jornal do Brasil* em 1974, e em 1976 na tradução de escritos da crítica de arte feminista Lucy Lippard, figura central na crítica feminista estadunidense. Também no Rio de Janeiro, o crítico Frederico Moraes vai se dedicar ao tema, inserindo na discussão o contexto latino-americano e articulando com a análise de exposições das artistas brasileiras, como Maria do Carmo Secco; Lygia Pape; Gretta Sarfaty e Iole de Freitas.

Entretanto, na década de 1970 as mulheres também aumentavam numericamente sua presença na crítica de arte e em todo o sistema artístico. Deste modo, outras figuras começam a participar do debate, e é paradigmática a discussão realizada pela crítica Sheila Leirner nas

páginas do jornal O Estado de S. Paulo: em 1977, Leirner realizou um questionário acerca da pertinência do feminismo e do feminino na arte brasileira com agentes atuantes no sistema artístico, de críticos a artistas. Além disso, também se dedicou à discussão do tema em críticas sobre exposições coletivas e individuais, com ênfase nas duas mostras realizadas pela estadunidense Mary Dritschel na Galeria Luisa Strina, em 1979 e 1981, artista identificada com a produção feminista de seu país de origem e que, durante sua passagem pelo Brasil, foi uma articuladora na inserção do tema entre nós.

No ensejo da elaboração discursiva de Sheila Leirner, também será apresentada a reportagem “Nem homens, nem mulheres. Artistas”, texto produzido pelas jornalistas Sheila Dunaevits e Martha San Juan França na revista Arte Hoje. Leirner foi entrevistada junto com outras sete mulheres, entre artistas, críticas e escritoras, sobre temas como a arte feminina, o machismo e o feminismo. As respostas contidas na reportagem são singulares e fundamentais para a compreensão do debate naquele momento. Ademais, também analisaremos a produção textual de Aracy Amaral, que atuou como crítica e curadora e que, por ocupar um lugar central no sistema artístico daquele período, teve um papel importante na elaboração dessa narrativa que institucionalizou as mulheres como presença constante e valorosa na história da arte brasileira, mas longe de uma articulação discursiva relacionada com o feminismo como compromisso epistemológico, estético ou político e avessa à filiação estadunidense desse discurso.

No capítulo 3, serão apresentadas a mostra coletiva *American Women Artists*, realizada em 1980 no MAC USP, e as exposições realizadas no MASP, MAC USP, CCSP e outros espaços culturais como parte da programação do *I Festival Nacional de Mulheres na Arte*, que aconteceu em setembro de 1982 em São Paulo, assim como suas recepções na imprensa e na crítica periodística. No início da década de 1980, as discussões nomeadamente feministas tiveram entrada em instituições museológicas que deflagram discussões na crítica e entre agentes atuantes no sistema artístico, conforme abordaremos neste capítulo. A nova configuração política e social do Brasil, que passava por um processo de redemocratização, colocou o feminismo como uma nova possibilidade no discurso e nas práticas culturais. Entretanto, esse conjunto de exposições foi pouco abordado pela produção acadêmica até o momento, e nos deixa o questionamento sobre o porquê do silenciamento das questões feministas nas narrativas historiográficas sobre a arte brasileira por um tempo tão longo.

## **1. A mulher na arte brasileira ou *porque o feminino*: exposições e crítica de arte na década de 1960.**

*A arte feminina não é necessariamente feminista. O problema que interessa é definir a arte feminista e estabelecer suas distinções. Parte da resistência de certas mulheres a se identificar com outras colegas deriva de anos de rebelião contra as conotações depreciativas da palavra feminino, aplicada à arte ou a qualquer outro aspecto da vida. [...] A eclosão do movimento feminino permitiu de repente a mulher deixar de ter vergonha de ser mulher: mas o inferior não se transmuta em superior da noite para o dia e se pode compreender as numerosas artistas que se recusam ainda a serem identificadas com as demais mulheres. Argumenta-se que enfatizando a condição de mulher, as mulheres artistas jogam o jogo dos homens que a estereotiparam e amesquinham durante anos. “Minha arte não tem gênero” – eis uma frase que se ouve com frequência. Decerto, a arte não tem gênero, mas os artistas o têm. Apenas agora toma-se consciência de que esses estereótipos, essa ênfase da experiência feminina, são características positivas e não negativas.*

Lucy Lippard para o catálogo da IX Bienal de Paris, 1975.

### 1.1. *Contribuição da mulher às artes plásticas no país, 1960*

A exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* aconteceu entre os meses de dezembro de 1960 e janeiro de 1961 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), na ocasião sediado no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. A mostra reuniu 260 obras de 65 artistas mulheres brasileiras ou residentes no país.<sup>104</sup> As obras eram, em sua maioria, pinturas, mas a exposição incluía também esculturas, desenhos, gravuras, fotografia e artes aplicadas. Sua execução foi uma iniciativa de Paulo Mendes de Almeida, diretor artístico do MAM entre 1959 e 1960, mas foi levada a cabo na gestão seguinte, de Mário Pedrosa, que ficou à frente da instituição entre 1961 e 1963. O catálogo da mostra apresentou textos de Pedrosa e da escritora Maria de Lourdes Teixeira.

*Contribuição da mulher às artes plásticas no país* foi considerada a primeira exposição exclusivamente feminina de grande escala a acontecer no Brasil<sup>105</sup>, sendo citada por alguns textos que se defrontaram com a questão das mulheres na arte brasileira como paradigmática para a discussão.<sup>106</sup> Antes dela, já aconteciam alguns salões femininos e outras exposições que

---

104 Amelia Amorim Toledo (SP) com 5 pinturas; Anesia Chaves Silva Teles (SP) com 5 desenhos; Anita Malfatti (SP) com 4 pinturas; Alzira Pecorari (SP) com 5 desenhos; Cidinha Pereira (RJ) com 5 pinturas; Clara Heteny (SP) com 3 pinturas; Clelia Cotrim Alves (SP) com 5 esculturas; Dorothy Bastos (SP) com 5 gravuras; Edelweiss Dias (RJ) com 5 pinturas; Elisa Martins Silveira (RJ) com 3 pinturas; Emilie Chamie (SP) com 5 fotografias; Ernestina Karman (SP) com 5 pinturas; Euridyce Bressane (SP) com 5 desenhos; Fayga Ostrower (RJ) com 3 gravuras; France Dupaty (RJ) com 5 pinturas; Felícia Leirner (SP) com 5 esculturas; Georgina de Albuquerque (RJ) com 1 pintura e 2 desenhos; Gisela Eichbaum (SP) com 5 pinturas; Hedwing Ziegler (SP) com 3 gravuras; Helou Motta (SP) com 3 esculturas; Hilde Weber (RJ) com 5 desenhos; H. Michelson Bagley (SP) com 5 desenhos; Ione Saldanha (RJ) com 3 pinturas; Isa Leal Ferreira (SP) com 5 gravuras; Isabel Pons (RJ) com 5 desenhos; Ismenia Coaracy (SP) com 5 pinturas; Izar do Amaral Berlinck (SP) com 4 gravuras; Judith Lauand (SP) com 3 pinturas e 2 desenhos; Lisa Ficker (Florianópolis) com 4 pinturas; Lisette Emma Troula (RJ) com 5 pinturas; Liuba (SP) com 4 esculturas; Lygia Clark (RJ) com 1 pintura; Lygia Pape (RJ) com 1 gravura; Maria Antonieta Amaral Souza Barros (SP) com 5 pinturas; Maria Bonomi (SP) com 3 gravuras; Marina Caram (SP) com 5 gravuras; Maria Célia (SP) com 4 pinturas; Maria Helena Andrés Ribeiro (BH) com 4 pinturas; Maria Leontina (SP) com 5 pinturas; Maria Polo (SP) com 5 pinturas; Mariane Overbeck (SP) com 3 pinturas; Marianne Peretti (SP) com 2 pinturas; Miriam Chiaverini (SP) com 4 gravuras; Mona Gorowitz (SP) com 5 pinturas; Nióbe Xandó (SP) com 5 pinturas; Odila Mestriner (SP) com 3 desenhos; Pola Rezende (SP) com 4 esculturas; Regina Gomide Graz (SP) com 4 peças de arte aplicada (tapeçaria); Renée Lefrève (SP) com 2 pinturas e 2 desenhos; Renée Sasson (SP) com 5 peças de arte aplicada; Renina Katz (SP) com 4 desenhos; Rita Rosenmayer (SP) com 5 desenhos; Rosemarie Babningg (PO) com 10 peças de arte aplicada (marionetes); Rosina Becker do Valle (RJ) com 3 pinturas; Sheila Brannigan (SP) com 3 pinturas; Tarsila do Amaral (SP) com 3 pinturas; Tereza D'Amico (SP) com 2 pinturas e 3 esculturas; Tomie Ohtake (São Paulo) com 4 pinturas; Vera Bocayuva Mindlin (RJ) com 5 gravuras; Wega Nery Gomes Pinto (SP) com 5 desenhos; Yara Tupinambá (BH) com 5 desenhos; Yola Cintra Flosi (SP), com 5 pinturas; Yolanda Mohaly (SP) com 4 pinturas.

105 CERCHIARO, Mariana M. SIMIONI, Ana Paula C. TRIZOLI, Talita. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. *Artl@s Bulletin*, v.8, n.1, 2019, p. 211.

106 Ver: AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e ensaios (1980-2005). V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006, p. 224. SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008, p. 22-23. A exposição *Contribuição das mulheres às artes plásticas no país* foi referenciada, ainda, por Paulo Herkenhoff em seu texto para o catálogo da exposição *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*: HERKENHOFF, Paulo. A Arte Contemporânea do Brasil: Construção Teórica. In: AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. **Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil**. Washington D.C.: The National Museum of Women in Arts, 1993, p. 34-109.

contavam exclusivamente com a participação de artistas mulheres, conforme abordado na introdução. Ainda assim, a iniciativa no MAM de São Paulo, uma prestigiosa instituição museológica naquele período, encabeçada por importantes agentes do sistema artístico de então, embasa as leituras que colocam *Contribuição* em um lugar primário em um âmbito institucional, sobretudo quando localizados os agentes envolvidos tanto na concepção, quanto na lista de artistas e na recepção crítica que a exposição teve, durante e depois de seu período de visitação.



[Figura 2] Convite da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, 13 de dezembro de 1960 – Acervo do MAM/SP

O primeiro aspecto que merece ser destacado é a instituição que realizou a mostra, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fundado em julho de 1948 e inaugurado oficialmente em 1949 com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* – organizada pelo crítico de arte belga Léon Dégand<sup>107</sup>, que se tornou o primeiro diretor artístico da instituição – o museu nasceu como resultado da iniciativa de diferentes agentes, como Francisco Matarazzo Sobrinho; Yolanda Penteadó, Sérgio Milliet e Nelson Rockefeller.<sup>108</sup> As movimentações para a fundação

107 Léon Dégand (1907-1958) foi um crítico de arte belga que veio ao Brasil em 1948 a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho para dirigir o MAM de SP. Em meados de 1949, larga o cargo e volta à Europa.

108 Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) foi um industrial, mecenas e político ítalo-brasileiro, casou-se com Yolanda Penteadó (1903-1983) em 1943, socialite paulista que também era mecenas e colecionadora de arte. Sérgio Milliet (1898-1966) foi escritor, crítico de arte, pintor e sociólogo brasileiro. Nelson Rockefeller (1908-

do MAM de São Paulo envolveram doações e aquisições de obras que partiram de diferentes países, como EUA, Itália e França.<sup>109</sup> Ademais, sua fundação também respondeu a um contexto social e cultural do Brasil que se desenvolveu entre as décadas de 1940 e 1950, sobretudo entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que concentravam interesses e capitais de agentes brasileiros e estrangeiros e uma intensa ideologia de modernização nacional, resultando em ações que caracterizaram o que alguns estudiosos do período chamam de período de autonomização do sistema artístico brasileiro.<sup>110</sup>

Em 1960, o MAM de São Paulo já havia passado por diferentes sedes e, desde o início da década de 1950, organizava a Bienal do Museu de Arte Moderna, futura Bienal Internacional de São Paulo. A estruturação da Bienal ao longo da década de 1950 – outra iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, que presidia o museu desde sua fundação – resultou na criação da Fundação Bienal de São Paulo em 1962 e na dissolução do MAM em 1963, cujo acervo foi doado no mesmo ano para a Universidade de São Paulo (USP) e deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP). Tais acontecimentos colocaram o MAM de SP em uma situação ímpar, pois, ao mesmo tempo em que a instituição se construía como pivotal e prestigiosa nesse processo de autonomização do sistema artístico brasileiro por meio da arte moderna e dos eventos expositivos relacionados a ela, também enfrentava problemas financeiros e era alvo de um conflito de interesses, pois acabava escanteada frente à Bienal.<sup>111</sup>

---

1979) foi um político, empresário e mecenas estadunidense. Sobre a fundação do MAM de São Paulo, ver: BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte "Moderna" de São Paulo 1946-1949**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Sobre a atuação de Nelson Rockefeller no campo cultural brasileiro, ver: TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2014.

109 MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 25, n. 1, p. 7–28, 2017.

110 Cristiana Tejo explica: “Após o fim da II Guerra, a situação transformou-se drasticamente tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Uma sequência de empreendimentos culturais de grande impacto foi criada constituindo um marco divisor do campo das artes plásticas do país. Entre 1947 e 1951, foram concebidos e implantados quatro projetos de larga envergadura para o campo das artes visuais do Sudeste: a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) pelo jornalista Assis Chateaubriand (1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949), por um grupo de empresários liderados por Raymundo Otoni Castro Maia, Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré e a Bienal de Arte de São Paulo (1951), também um empreendimento de Matarazzo. Esta virada foi possível devido a novos fatores sócio-político-econômico-culturais, entre eles a nova entrada de imigrantes italianos e o rápido processo de industrialização que impactou vários setores do país, implementando uma economia capitalista e tornando o estilo de vida gradativamente urbano”. TEJO, Cristina S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 52. Ver também: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

111 SPRICIGO, Vinicius. Notas para uma arqueologia das exposições no Brasil. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, jan./jul. 2014, p. 225.

O final do ano de 1960 também foi marcado pela entrada do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa<sup>112</sup> na direção artística do MAM de São Paulo, cargo que ocupou até a dissolução da instituição. Sobre esse período, Cauê Garcia escreve:

Mário Pedrosa assume a direção artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição que teve em sua gestão a maior crise de sua história. Pedrosa viveu de perto a fragilidade do modelo privado no Brasil, herdado do MoMA de Nova York, e o processo de derretimento do museu. Em ata da Assembleia Geral Extraordinária do MAM, de 23 de janeiro de 1963, ocasião em que foi aprovada a dissolução da entidade e a entrega do acervo à Universidade de São Paulo, Pedrosa reconhece que “lamentavelmente, não conseguiu organizar o grupo que, segundo seu plano, deveria suportar os encargos do Museu com o fito de manter a sua autonomia”. O presidente da instituição, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, havia se pronunciado sobre a impossibilidade de continuar financiando o Museu, já que havia assumido os encargos relativos à Fundação Bienal de São Paulo.<sup>113</sup>

Foi também na gestão de Mário Pedrosa que o MAM firmou contrato com a Universidade de São Paulo para a construção de uma nova sede na Cidade Universitária. Entretanto, ainda que tenha trabalhado em prol da continuidade da instituição e a importância de sua atuação enquanto diretor artístico tenha sido reconhecida, Pedrosa não assumiu a direção da nova instituição, rebatizada de Museu de Arte Contemporânea.<sup>114</sup>

O reconhecimento da atuação de Mário Pedrosa por agentes do sistema artístico daquele período, como aponta a documentação referente aos trâmites de dissolução do MAM e de doação do acervo à USP, bem como a repercussão na imprensa<sup>115</sup>, corroboram com as análises historiográficas que localizam o crítico de arte como figura singular e prestigiada, sobretudo no contexto institucional que se desenvolvia no Brasil desde fins da década de 1940. O outro nome envolvido na concepção de *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, Paulo Mendes de Almeida<sup>116</sup>, além de crítico de arte, era também cronista e poeta, mas se destacava, igualmente, no campo institucional que se estabelecia em São Paulo ao redor do Museu de Arte Moderna: muito próximo à Francisco Matarazzo Sobrinho desde o início da década de 1950<sup>117</sup>, em 1959 tornou-se diretor artístico do MAM e, ao mesmo tempo, secretário da Bienal de São Paulo. Ao final de 1960, deixou o cargo de diretor artístico, mas continuou sócio e atuando

---

112 Mário Pedrosa (1900-1981) foi um escritor, jornalista, ativista político e crítico de arte brasileiro. Começou na crítica de arte na década de 1930 e atuou em jornais como *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*, ambos do Rio de Janeiro. Foi vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em 1957; a partir da edição de 1953, compôs comissões organizadoras da Bienal de São Paulo e em 1961 assumiu o cargo de diretor geral da mostra. De 1961 a 1962, foi secretário do Conselho Federal de Cultura, criado pelo governo de Jânio Quadros.

113 ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. *Aurora*, v. 14, n. 42, 2021, p. 58.

114 Idem, p. 58-62.

115 Ibidem.

116 Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) foi um poeta e crítico de arte brasileiro.

117 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.160/5465>. Acesso em 29-05-2023.

próximo ao Museu, bem como em prol de sua continuidade após a dissolução em 1963. Mendes de Almeida foi ainda um agente importante na segunda fase da instituição, reinaugurada em 1969 no Parque do Ibirapuera.<sup>118</sup>



[Figura 3] Jornal do Brasil (RJ), 15 de novembro de 1960 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Paulo Mendes de Almeida publicou em 1961 o livro *De Anita ao Museu*, uma obra fundamental da sedimentação da narrativa hegemônica do movimento modernista paulista, iniciado em meados da década de 1910, como o lastro que culminou na fundação do MAM e da Bienal de São Paulo. Tal narrativa, ainda que centrada em São Paulo, alcançou um espaço central na História da Arte brasileira, construindo um discurso que alinhava valores culturais e sociais nacionais com um reconhecimento internacional. A localização de Anita Malfatti, uma pintora brasileira com formação na Alemanha e nos Estados Unidos, cujas reações à exposição individual que ela realizou em São Paulo em 1917 impulsionaram a famosa Semana de Arte Moderna de 1922<sup>119</sup>, como figura que aglutinou agentes e deflagrou tal movimento é uma

118 Cf. SIGNORELLI, Paula. **O Panorama de Arte Atual Brasileira MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

119 SIMIONI, Ana Paula C. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Edusp, 2022, p. 75-88. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.



escolha que sublinha a importância da presença das mulheres no cânone do modernismo paulista, nomeadamente através de Malfatti, que “inaugura” tal tendência, e de Tarsila do Amaral, pintora brasileira com formação na França e que atuou junto ao grupo de modernistas de São Paulo, alçada à posição de “musa” do movimento.<sup>120</sup>

No entanto, a pesquisadora Ana Paula Simioni destaca a teleologia presente na obra de Paulo Mendes de Almeida, que frequentemente era lida por seu teor informativo, mas traçava uma narrativa linear dos acontecimentos ancorada em um partido estético previamente definido, elaborado desde o início da década de 1950 por intelectuais relacionados à primeira geração do modernismo paulista<sup>121</sup>. De acordo com Simioni, esse processo, que culminou na consagração histórica do modernismo na história cultural brasileira, se deu sobretudo no campo acadêmico, justamente no momento que em que o campo artístico se voltava para a arte abstrata com a ascensão do abstracionismo geométrico internacionalista, conhecido também como concretismo, como uma nova vanguarda nacional<sup>122</sup> a partir da I Bienal de São Paulo, em 1951.

Devemos destacar que este embate entre dois paradigmas artísticos se desvelava nas duas instituições fundadas por Francisco Matarazzo Sobrinho: de um lado, o Museu de Arte Moderna estava mais alinhado à narrativa do modernismo, ainda que tenha sido inaugurado pela exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*; do outro, a Bienal de São Paulo, também abria espaço para artistas modernistas, mas foi a precursora na inserção da abstração geométrica no Brasil. Esse embate aparecia com frequência nos escritos de artistas, mas, ao mesmo tempo, narrativas como a de Paulo Mendes de Almeida, elaboravam um discurso que conciliava os dois partidos estéticos através de uma continuidade entre a arte moderna e a arte contemporânea: os mesmos atores ligados ao modernismo teriam criado as condições para a emergência da arte contemporânea, em particular aqueles ligados às exposições da Bienal.<sup>123</sup> A exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* se insere neste contexto de extrema aproximação institucional, de disputa de partidos teóricos e estéticos e, ao mesmo tempo, de elaboração de um discurso conciliatório através da continuidade, e é possível perceber a

---

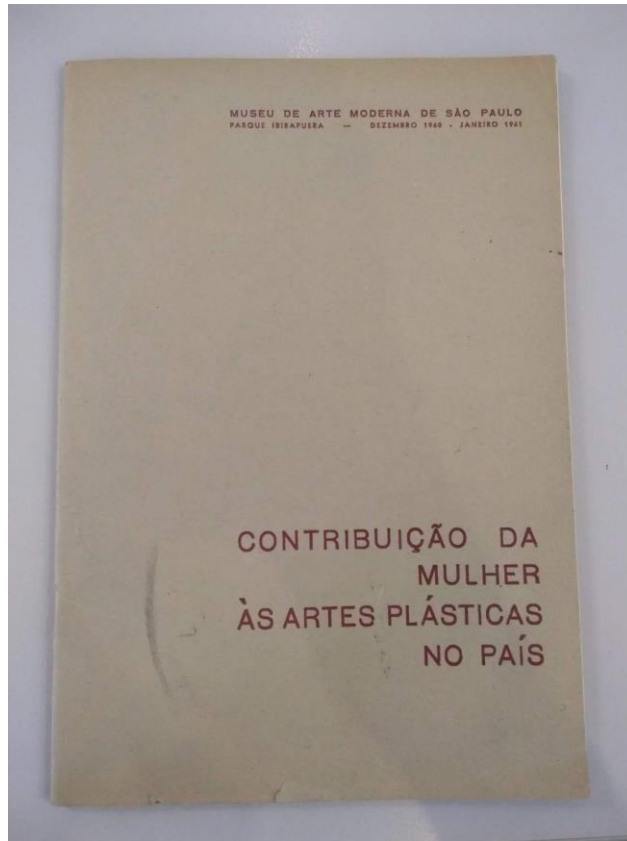
120 Sobre Tarsila do Amaral, ver: SIMIONI, Idem. p. 128-139. Ana Paula Simioni, ao historicizar a consagração de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral nas narrativas sobre o modernismo no Brasil, chama atenção para a associação das duas artistas a modelos tradicionalmente pertencentes à esfera da feminilidade (Malfatti enquanto *mártir* e Amaral como *musa*) justamente entre as décadas de 1960 e 1970, período marcado pelo autoritarismo nos campos políticos e culturais brasileiros. Cf. Idem, p. 300.

121 SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective. Actualité en histoire de l'art**, n. 2, 2013, p. 9.

122 Idem, p. 7.

123 CERCHIARO, Mariana M. SIMIONI, Ana Paula C. TRIZOLI, Talita. Ibidem, p. 212.

aparição desses elementos tanto nos textos do catálogo da mostra quanto na recepção que ela teve na imprensa da época.



[Figura 4] Catálogo da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* – Acervo do MAM/SP

Enquanto uma iniciativa de Paulo Mendes de Almeida, como Mário Pedrosa explica nas primeiras linhas do texto de apresentação do catálogo<sup>124</sup>, é possível perceber como a exposição se alinhava à reflexão histórica que Mendes de Almeida estava tecendo e viria a publicar em livro ainda em 1961. Pedrosa discorre:

Se, à primeira vista, poder-se-ia, em certos meios sofisticados, torcer o nariz à iniciativa, na verdade ela acaba por ser de inapreciável valor documentário e cultural. Com efeito, ela vem demonstrar algo que estava passando despercebido aos nossos melhores observadores: a importância, realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil.

[...]

Desde os primórdios do modernismo, com seus gloriosos veteranos que são Anita Malfatti e Tarsila que essa contribuição não diminui, mas cresce, em não somente em número como, sobretudo, em qualidade. Não somente num gênero, mas em todos, mesmo os menos “femininos” como a escultura.

124 “Esta exposição dedicada às mulheres que se dedicam às atividades artísticas, é de iniciativa do meu caro e ilustre antecessor neste Museu, o dr. Paulo Mendes de Almeida.” PEDROSA, Mário; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960 (Disponível na Biblioteca do MAM de São Paulo).

É de tal relevância esse papel, que já não distinguimos mais entre os criadores de mais força, os que são de um ou outro sexo. Esse fato, extremamente auspicioso, que somente a finura e a perspicácia de Paulo Mendes de Almeida soube perceber, ao imaginar a presente exposição, revela-se agora, aqui, em toda sua eloquência e significação histórica.<sup>125</sup>

A significação histórica da exposição referenciada por Mário Pedrosa vai ao encontro da argumentação de Paulo Mendes de Almeida, mas também pode ser entendida na esteira do “inapreciável valor documentário e cultural” que estava passando despercebido pelos agentes do sistema artístico do período e que foi notada, ineditamente, por Mendes de Almeida. No entanto, como foi abordado na introdução desta dissertação, em 1959 a crítica de arte Radhá Abramo<sup>126</sup> publicou uma série de três textos extensos no jornal O Estado de S. Paulo intitulados *A mulher brasileira nas artes plásticas*, em que já percebia e evidenciava a presença numerosa das artistas mulheres na história da arte nacional desde meados do século XIX. No entanto, Abramo não ocupava os mesmos lugares de poder que Pedrosa e Mendes de Almeida, sobretudo no contexto institucional no qual os dois críticos falavam.

É possível perceber, com isso, que a pretensa igualdade exposta por Mário Pedrosa entre homens e mulheres nas práticas artísticas não é a mesma quando abordados outros agentes e áreas do sistema artístico, como a crítica de arte. Como algumas pesquisas recentes destacam<sup>127</sup>, havia sim mulheres atuando na crítica de arte no mesmo período em que Pedrosa e Mendes de Almeida. Mas, como exposto anteriormente, este era o momento de formação e autonomização de um sistema artístico complexo aos moldes do que conhecemos hoje, portanto, as posições mais ou menos hegemônicas no campo estavam em disputa entre os agentes da época, mas também suscetíveis às políticas de memória e de legitimação que se desenrolaram nos anos subsequentes. O aumento da participação de mulheres e seu reconhecimento em posições de maior prestígio coincide cronologicamente com a segunda metade do século XX, em um movimento que é, ao mesmo tempo, fator e produto do processo de crescimento do número de mulheres em cursos de nível superior e de sua entrada maciça no mercado de trabalho.

Ainda sobre a percepção da presença das mulheres na produção artística nacional elaborada na introdução do catálogo, não podemos esquecer que Paulo Mendes de Almeida foi entrevistado em 1977 por Sheila Leirner no já referido questionário sobre o feminino e o

---

125 Ibidem.

126 Radhá Abramo (1928-2013) foi uma jornalista e crítica de arte brasileira.

127 Sabemos que existem estudos recentes que abordam a questão, mas, por enquanto, citaremos apenas a dissertação: LEITE, Andréa Andira. **A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

feminismo na arte brasileira. Citando a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, Leirner transcreve as opiniões, muitas vezes categóricas, de Mendes de Almeida, que reconhece elementos femininos e masculinos nas produções artísticas, bem como julga relevante o gênero (ou sexo, nos termos utilizados no texto) dos artistas na hora de abordar seus trabalhos, mas se coloca contra a arte feminista: “No Brasil não existe, e por definição eu seria contra a arte feminista. *Não acredito em arte política*”.<sup>128</sup> Analisando a exposição de 1960 à luz das declarações feitas dezessete anos depois pelo idealizador da mostra, podemos perceber como, de fato, Paulo Mendes de Almeida percebia que analisava a produção artística a partir de critérios de gênero, mas sua observação era, sobretudo, quantitativa, diferente das compreensões políticas e epistemológicas das experiências sociais do gênero que viriam a ser discutidas a partir da década de 1970.

Os termos dessa observação também aparecem no texto de Mário Pedrosa quando este fala sobre a indiferença na força da produção de criadores a despeito de seu *sexo*, bem como a produção das mulheres em gêneros artísticos mais ou menos *femininos*. A diferença socialmente lida nos corpos é o que baseia o conceito de sexo abordado pelo autor, e esta era basicamente binária, estruturando-se entre homens e mulheres e, conseqüentemente, seus atributos específicos, masculinos e femininos. Portanto, é possível perceber como *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* é uma iniciativa que se estrutura em torno da ideia de diferença sexual entre as mulheres e os homens artistas, e, ainda que advogue em nome de uma indiferenciação que estava em marcha na produção artística das mulheres, mobiliza concepções que distinguem características, lugares e gêneros artísticos masculinos e femininos. Essa distinção, que não apenas identifica diferenças, mas as hierarquiza, como sabemos, é uma presença histórica na arte brasileira, e provavelmente é a esse fato que Mário Pedrosa faz referência quando escreve “à primeira vista, poder-se-ia, em certos meios sofisticados, torcer o nariz a iniciativa [...]”. Essa passagem do texto é significativa, pois sinaliza para a consciência dos agentes envolvidos a provável recepção negativa do meio artístico (e dos grupos sociais economicamente abastados que a compunham) à proposta da exposição.

Há um último aspecto abordado na apresentação de Mário Pedrosa que merece ser sublinhado, justamente porque volta a aparecer em textos posteriores que analisam a presença das mulheres artistas no sistema brasileiro. O crítico escreve:

Compara-se essa situação [“o crescimento contínuo dessa contribuição feminina para as artes de nossos dias”] com a de outros países, mesmo os de maior contribuição e peso, como a França, a Itália, a Espanha, Inglaterra, Países Baixos para ficar somente

---

128 LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977, grifo nosso.

nos países europeus, e ver-se-á, como, no Brasil, a contribuição do gênero criador feminino é consideravelmente maior.<sup>129</sup>

Júlia Ayerbe chama a atenção para os vieses patrióticos e publicitários dessa passagem<sup>130</sup>, escrita em um contexto de internacionalização da arte e do sistema artístico brasileiro, sobretudo através da Bienal de São Paulo. Há aí uma argumentação que vai ao encontro de uma narrativa construída ao redor das mulheres na arte brasileira, presentes em número e reconhecidas como pioneiras de nossos principais movimentos artísticos – fato que, posteriormente, seria endossado por análises estatísticas comparativas em nível internacional.<sup>131</sup> Entretanto, a autora nos lembra que a questão posta seria menos o feito do Brasil ter um número mais alto de artistas mulheres reconhecidas em comparação com outros contextos (um reconhecimento incomum, devemos salientar), mas os números extremamente baixos existentes nesses outros países. Citando uma passagem de Cecília Fajardo-Hill para o catálogo da exposição *Mulheres Radicais* (2017), que atualizou as questões postas pela presença das mulheres artista nos países latino-americanos entre os anos de 1960 e 1985, a impressão de que no mundo da arte brasileira era muito igualitário na questão de gênero não é tão absoluta, pois um olhar atento mostra que o número de artistas consagradas no circuito internacional e no mercado não passa de dez, fato que se reproduz no contexto latino-americano, no qual as mulheres que aparecem em exposições e textos de caráter histórico sobre a arte no século XX são menos que vinte, representando as centenas de outras que atuaram nesse período.

Essa narrativa que circulou no contexto internacional se deve, entre outros fatores, à argumentação presente no catálogo da exposição *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, realizada em 1993 no The National Museum of Women in Arts, em Washington, nos Estados Unidos.<sup>132</sup> A iniciativa da mostra foi de Susan Fischer Sterling, curadora do museu, e de Marisa Parolari Ricupero<sup>133</sup>, esposa do então embaixador brasileiro nos EUA, Rubens Ricupero.<sup>134</sup> Os curadores da exposição foram Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff, que

---

129 Ibidem.

130 AYERBE, Júlia Souza. **Un problema que no puede tener nombre: lecturas y traducciones del feminismo anglosajón en la crítica de arte brasileña en los años setenta**. Máster en História del Arte Contemporáneo y Cultura Visual – Universidade Autónoma de Madrid, 2020, p. 34.

131 Idem, p. 34-35.

132 A exemplo, a exposição do NMWA foi citada no catálogo da mostra *Entretelas*, realizada em 1996 e que reuniu obras das artistas brasileiras Beatriz Milhazes, Eliane Duarte e Iole de Freitas no Museu Alejandro Otero, na Venezuela.

133 No catálogo da exposição, Marisa Palorali Ricupero é referenciada apenas como “Senhora Rubens Ricupero”. Em pesquisas na internet, só encontrei referência ao seu nome na página <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/5746943>. Acesso em 01-06-2023.

134 Reproduzo uma informação que foi dada pela artista Regina Silveira em entrevista concedida a mim em 31 de maio de 2023.

escreveram textos para o catálogo junto à Ricupero. O artigo de Amaral intitulado *Brazil: Women in the Arts*, empreende uma análise histórica que reafirma a presença numerosa de mulheres na arte brasileira, mas atribui o fato às relações de classe, que permitem que algumas mulheres, de classes mais elevadas, pudessem se dedicar às práticas artísticas porque tinham a seu serviço outras mulheres, empregadas domésticas.<sup>135</sup> Aracy Amaral cita a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* em uma passagem que reforça o mito em torno das mulheres na arte brasileira e essa excepcionalidade do contexto nacional:

O fato é que a mulher brasileira se destaca no meio artístico no século XX, ombreando naturalmente com os homens que fazem arte, e mesmo no contexto da América Latina o número de mulheres artistas brasileiras é notável, seja como iniciadora de movimentos, seja como principais participantes de tendências modernas contemporâneas.

Muito antes da arte moderna e contemporânea brasileira ter repercussão no meio artístico internacional (o que realmente só começa a ocorrer a partir de meados dos anos 80), era tão evidente a presença da mulher-artista no meio das artes visuais que o Museu de Arte Moderna de São Paulo, por iniciativa do crítico Paulo Mendes de Almeida, organiza, em 1960, a exposição retrospectiva sob o título de “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País”. Escrevendo a introdução do catálogo, a escritora Maria de Lourdes Teixeira prova que, até essa data, estatisticamente, era crescente a participação das mulheres nas Bienais Internacionais de São Paulo iniciadas em 1951. O próprio diretor do MAM-SP, Mário Pedrosa, reconhece ser de “tal relevância” a contribuição do papel da mulher neste século no Brasil, que “já não distinguimos mais, entre os criadores de mais força, os que são de um ou de outro sexo”. Essa situação, acrescenta, se comparada com a de outros países como França, Itália, Espanha, Inglaterra e Países Baixos, mostra que “no Brasil, a contribuição do gênio criador feminino é consideravelmente maior”.<sup>136</sup>

Neste mesmo catálogo, Paulo Herkenhoff inicia seu texto de apresentação da exposição com um diálogo indireto com a coletiva do MAM, reafirmando que as mulheres seriam sujeitos da história da arte brasileira e que aqui existiria uma matriz feminina que atravessaria o tempo como uma estrutura: “Não se poderia fazer aí simples referência à ‘*contribuição da mulher*’, o que pressuporia a errônea ideia de adesão de uma porção a um corpus principal. Ou a uma ideia de acompanhamento de uma dinâmica cultural”.<sup>137</sup> De fato, a observação de Herkenhoff sobre a limitação do termo *contribuição* é assertiva, mas o crítico elabora tal análise através de passagens essencialistas e apartadas de qualquer aspecto feminista.<sup>138</sup>

135 AMARAL, Aracy. Brazil: Women in the Arts. In: AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. **Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil**. Washington D.C.: The National Museum of Women in Arts, 1993, p. 17-33.

136 Idem, p. 19.

137 HERKENHOFF, Paulo. The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructions. Idem, p. 34. Grifo nosso.

138 A exemplo, os recorrentes usos da expressão “condição feminina”, mas também nas passagens: “A sua qualidade impôs-se de fato no tempo preciso, antes de qualquer reivindicação feminista ressentida”; “A mulher e o homem fizeram a arte brasileira deste século, num processo de completude como o feminino e o masculino equilibram a vida”. Idem, p. 34.

O diálogo indireto também aparece no uso do termo *matriarcado* para dar conta da atuação das mulheres na arte brasileira desde o início do século XX<sup>139</sup>, coincidindo, cronologicamente, com a emergência do modernismo em nosso contexto. Quem utiliza o termo é Maria de Lourdes Teixeira<sup>140</sup>, que introduz a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* com um texto em que analisa, com mais vagar, a participação das mulheres no sistema artístico brasileiro, mais especificamente através da participação nas Bienais. Teixeira escreve:

Hoje em dia, neste nosso mundo agitado, a companheira do homem ombreia com êle em todos os trabalhos, desde os de ordem material até os de pesquisa e investigação no plano científico, humanístico e estético. Nada estranhável, pois, que nas letras e nas artes, que requerem acima de tudo sensibilidade, onde outrora nunca houve matriarcado mas apenas exceções, a mulher tenha passado - principalmente após a primeira Grande Guerra - a figurar em plano de igualdade com o homem, alcançando por vêzes situação privilegiada.<sup>141</sup>

A elaboração discursiva de Maria de Lourdes Teixeira é a mesma de Mário Pedrosa: partindo de uma presença inegável na contemporaneidade das mulheres na arte brasileira, a autora historiciza a questão a partir de fins da década de 1910 (o final da I Guerra Mundial), citando os nomes das artistas Zina Aita, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, e afirmando que algumas dessas tendências teriam se manifestado antes ainda da Semana de Arte Moderna de 1922<sup>142</sup> – coincidindo com a cronologia de Paulo Mendes de Almeida, que data na exposição de Malfatti em 1917 a emergência da arte moderna no Brasil. Entretanto, ao contrário do texto de Pedrosa, Teixeira chama a atenção para a presença das mulheres não apenas nas práticas artísticas, mas de modo mais amplo nas manifestações científicas, humanísticas e estéticas. Ao mesmo tempo, sua argumentação é ainda mais explicitamente ancorada em um discurso que busca positivar a “condição feminina” ao singularizar noções como de feminilidade, a qual se expressaria artisticamente a partir da ideia de sensibilidade. Esse elemento fica mais evidente em outras passagens do texto, que precedem a análise dedicada às Bienais:

Longe vão os tempos em que as mulheres viviam adstritas à rotina doméstica, aos lazeres familiares e ao âmbito do gineceu, completamente relegadas das atividades humanas. Longe vão os tempos em que, quando alguma delas, por vocação real ou por anseios de vedetismos, resolvia ser pianista, atriz, cantora, tinha que superar

---

139 “Em Pindorama, a participação da mulher e a condição feminina têm um fluxo livre na arte. Na ‘terra das palmeiras’, esse matriarcado atua na arte do século XX como a matriz feminina, que atravessa o tempo como uma estrutura”. Idem, p. 34.

140 Maria de Lourdes Teixeira (1907-1989) foi uma escritora, jornalista e tradutora brasileira. Foi a primeira mulher a ser indicada para a Academia Paulista de Letras, em 1969.

141 Ibidem.

142 “[...] no Brasil, podemos fixar como nomenclatura de partida da atuação feminina nas artes plásticas contemporâneas a nova objetividade de Zina Aita, o expressionismo de Anita Malfatti, o cubismo, o movimento PAU-BRASIL e a ANTROPOFAGIA de Tarsila do Amaral, algumas dessas tendências tendo mesmo se manifestado antes da SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22”. Idem.

montanhas de preconceitos e tabus e arrostar o destino com maiores probabilidades de malôgro do que de êxito.

[...]

Consideramos hoje como heroínas melancolicamente frustradas aquelas artistas que arrostavam incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões nem galerias e em que os seus pendores habituais se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flôres artificiais, etc<sup>143</sup>.

Ainda que elabore todo o texto para falar em prol da mudança ocorrida no século XX que abriu espaço para as mulheres nas “atividades humanas”, hoje é até incômodo ler uma adjetivação tão essencialista e, por muitas vezes, pejorativa, que reconhece os preconceitos sociais, mas desqualifica ações que precedem a cronologia defendida, que privilegia um partido estético específico: o modernismo. Ana Paula Simioni avalia com precisão tal passagem de Teixeira:

Além do texto espelhar uma tendência a se desqualificar tudo o que fosse anterior ao modernismo paulista, o que demonstra certo descaso pela produção acadêmica como um todo, ao abordar especificamente a arte “feminina”, mostrava-se ainda mais pejorativo, limitando-a a uma esfera de atuação vista como menor: a das artes aplicadas. Essa desqualificação das produtoras culminava em um desestímulo a análise e estudos de qualquer tipo de suas obras; excluídas da esfera das “belas-artes”, ocupavam um nicho reservado aos trabalhos domésticos, nos quais se percebia certo refinamento, um “gosto”, mas não a mesma seriedade e profissionalismo característico de produções verdadeiramente “artísticas”.<sup>144</sup>

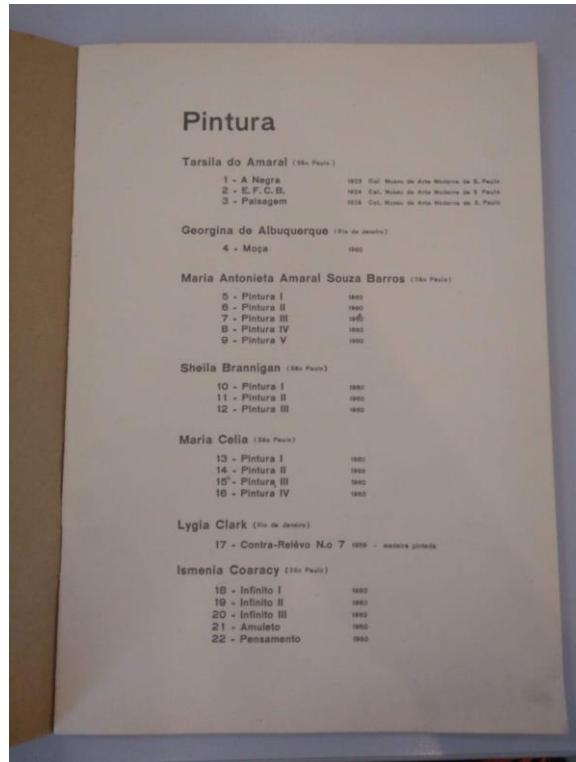
Ademais, tal discurso forja uma realidade em que não existiriam “montanhas de preconceitos e tabus” que incidiriam sobre as mulheres no sistema artístico na década de 1960 – fato que sabemos ser falso, conforme argumentação elaborada nesta dissertação. Aqui, o lugar que Maria de Lourdes Teixeira ocupava no campo cultural de São Paulo parece endossar sua argumentação, pois a autora já era reconhecida em sua atuação naquele período, e seria ainda mais nos anos seguintes, quando recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura em 1961 e 1970. Mas, novamente, a constatação de observadores recentes que se debruçaram sobre a participação das mulheres na cultura brasileira de que sua presença, ainda que inegável, não configurou um campo livre de relações sexistas e machistas, é válida, pois pelo próprio texto de Teixeira é possível perceber como, discursivamente, as mulheres ocupavam um lugar de alteridade absoluta ao homem, fosse no passado das “heroínas melancolicamente frustradas” ou no presente em que “a companheira do homem ombreia com ele em todos os trabalhos”.

---

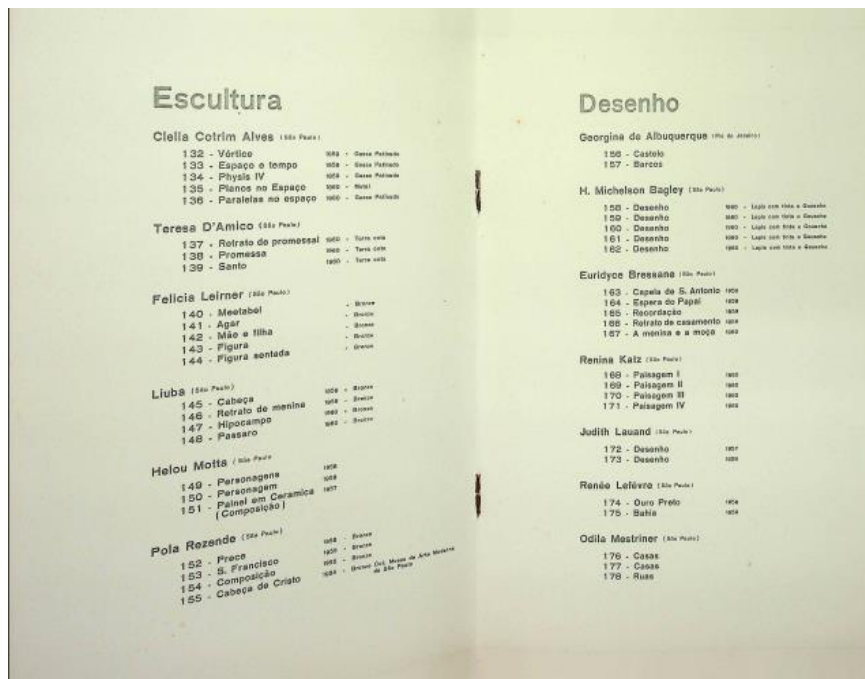
143 Ibidem.

144 SIMIONI, Ana Paula. C. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008, p. 22-23.





[Figura 5] Catálogo da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, lista de artistas – Acervo do MAM/SP



[Figura 6] Catálogo da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, lista de artistas – Acervo do MAM/SP

Adiante no texto de apresentação do catálogo, Maria de Lourdes Teixeira vai reforçar esse movimento continuidade entre a emergência da arte moderna em São Paulo com as Bienais, analisando estatisticamente o crescimento no número de mulheres artistas tanto nessas mostras, quanto em outros eventos artísticos:

Já agora, essa contribuição tende cada vez mais a tornar-se simétrica, em binário, com a atuação masculina. É fácil comprovar esta afirmativa compulsando os catálogos das Bienais de Arte Moderna de São Paulo. Verificamos que na primeira houve participação de 30 pintoras, 9 escultoras, 4 desenhistas e 9 gravadoras; na segunda, de 17 pintoras, 10 escultoras, 6 desenhistas e 8 gravadoras; na terceira, de 12 pintoras, 9 escultoras, 6 desenhistas e 6 gravadoras; na quarta, de 7 pintoras, 2 escultoras, 4 desenhistas e 6 gravadoras; na quinta, finalmente, de 21 pintoras, 5 escultoras, 6 desenhistas e 8 gravadoras. Êsse o ritmo, de dois em dois anos, no Ibirapuera. E o número crescente de expositoras em museus, galerias e salões, onde muitas têm conseguido prêmios, medalhas e menções honrosas?<sup>145</sup>

A autora continua a análise abordando os aspectos formais dessa presença:

Muito se deve às mulheres, quanto à evolução das artes plásticas no Brasil, nos diversos setores do figurativismo e do abstracionismo. Elas estão sempre presentes em quaisquer modalidades, e sua atuação vai inicialmente dos temas primitivos e ingênuos até as modalidades vanguardistas de fatura geométrica, informal, lírica ou expressionista. No desenho enriquecem trama e textura. Em pintura, nesta fase de matéria e imediatismo, entram com sua sensibilidade, bom-gôsto, ordem e harmonia. Em gravura estão formando um verdadeiro matriarcado. E em escultura competem com as tendências mais modernas.<sup>146</sup>

Novamente, nota-se termos ambíguos como o de *matriarcado* ao se referir a algo interessante, que é a predominância de mulheres na gravura brasileira. Ao mesmo tempo, Teixeira também reforça o contexto institucional no qual a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* estava inserida, que abarcava discussões tanto sobre o figurativismo, quanto sobre o abstracionismo, mas fortemente atreladas ao que ocorria nas Bienais de São Paulo – daí a importância de sua análise, sobretudo, quantitativa.

Em artigo dedicado à referida exposição, Marina Mazze Cerchiaro, Ana Paula Simioni e Talita Trizoli exploram as escolhas curatoriais da mostra em confronto com o discurso presente em seu catálogo: ainda que a seleção de obras expostas apresentasse uma certa diversidade de expressões estéticas, a lista de artistas que consta no catálogo aponta que a curadoria ficou longe de apresentar “um panorama quase estatístico” (nas palavras de Maria de Lourdes Teixeira) da atuação das mulheres na arte brasileira desde a emergência do modernismo paulista. De acordo com as autoras, ainda que a exposição reforçasse a cronologia escolhida através da presença de artistas modernistas<sup>147</sup>, inclusive aquelas fortemente relacionadas com a mitologia em torno do movimento, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, o texto de Teixeira indicava que o principal critério de seleção para as artistas contemporâneas foram as Bienais:

---

145 Ibidem.

146 Ibidem.

147 Tarsila do Amaral, Georgina de Albuquerque, Zina Aita, Anita Malfatti, Regina Gomide Graz, Hilde Weber e Pola Rezende. Cf. CERCHIARO; SIMIONI; TRIZOLI. Ibidem, p. 213.

A comparação entre os dois eventos indica que, das 65 mulheres artistas que participaram da exposição, 52 também tinham participado nas Bienais, 12 das quais após a exposição, o que sugere que ela poderia ter contribuído para a visibilidade de alguns dessas artistas. Quando a exposição foi inaugurada, muitas das participantes estavam no começo de suas carreiras ou começando a ascender. [...] A exposição claramente tentou incluir um número substancial de mulheres artistas que foram premiadas nas Bienais de São Paulo entre 1951 e 1961: das 17 mulheres reconhecidas através de premiações, 12 estavam expostas na mostra [...].<sup>148</sup>

Em suma, os critérios de seleção para a exposição reforçavam a narrativa institucional de continuidade entre o modernismo e as Bienais.<sup>149</sup> Cerchiaro, Simioni e Trizoli ainda destacam que a curadoria deu demasiada importância à São Paulo, dado que a maioria das artistas selecionadas nasceram ou atuavam nesse circuito, o que é problemático, visto o tamanho e a diversidade da produção artística de um país como o Brasil.<sup>150</sup> Por fim, também houve uma preferência por formas artísticas tradicionais, que remontam as hierarquias modernas entre os gêneros artísticos, portanto, a pintura, o desenho e a escultura ocupavam lugares de destaque em detrimento das artes aplicadas, fotografia e, até mesmo, da gravura, o que revelaria um certo conservadorismo estético, bem como uma escolha orientada por princípios formais.<sup>151</sup>

A adoção de preceitos formalistas para a abordagem das obras de arte presentes na exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* é um elemento que marca a recepção da crítica sobre a mostra. Tal argumentação também responde ao contexto, sobretudo, institucional, de embate entre um paradigma modernista de feições nacionalistas para a arte brasileira, conforme vinha sendo elaborado pela teoria historiográfica, *versus* um paradigma concreto, ancorado em discursos formais com bases internacionalistas. A participação das mulheres no sistema artístico brasileiro, por sua vez, foi abordada ainda através de critérios essencialistas e ambíguos, tornando-se um argumento de ataque à mostra do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

### 1.1. Recepção crítica

A exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* começou a aparecer em notas de jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo em novembro de 1960 através de informativos

---

148 “A comparison between the two events indicates that, of the 65 women artists that participated in the exhibition, 52 had also participated in the Biennials, twelve doing so after the exhibition, which suggests that the exhibition may have contributed to the visibility of some of these artists. When the exhibition was inaugurated, most of its participants were at the beginning of their careers or starting their ascension. [...] The exhibition clearly tried to include a substantial number of women artists who had received prizes at the São Paulo Biennials from 1951 to 1961: of the seventeen recognized women, twelve were featured in the exhibition [...]”. Tradução nossa. Idem, p. 213. Para listas de artistas e estatísticas completas, ver o artigo na íntegra.

149 Idem, p. 219.

150 Ibidem.

151 Ibidem.

para que as artistas convidadas a participar da mostra enviassem seus trabalhos para o Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>152</sup> Dentre essa série de aparições, se destaca uma breve reportagem publicada no *Jornal do Commercio*, datada de 4 de dezembro de 1960 e intitulada “MAM de São Paulo ser tódo remodelado”. O *lead* da matéria resume em tópicos o conteúdo que se segue: “Dinamização das atividades da instituição bandeirante – Queixas formuladas pelos artistas ao novo diretor”. Aqui, o tema da nota é a entrada de Mário Pedrosa na direção da instituição e o conteúdo de uma reunião do novo diretor com artistas paulistas (“artistas bandeirantes”), na qual Pedrosa prometeu remodelar e dinamizar as atividades do museu e ouviu críticas desses artistas (não nomeados) ao antigo diretor do MAM, Paulo Mendes de Almeida (também não nomeado) acerca da crise que se estabelecia sobre a instituição e a escolha dos artistas para as edições das Bienais: “Alegaram que o artista que expõem em uma daquelas mostras é relegado ao esquecimento – pelo júri de seleção – na seguinte”.<sup>153</sup> Às respostas de Pedrosa que se seguem, é incluído o tópico:

#### ENCERRAMENTO

Conforme foi enunciado, O Museu de Arte Moderna encerrará suas atividades dêste ano com uma grande exposição sôbre a contribuição da mulher às artes plásticas no País. Essa exposição, que se inaugurará no dia 13, às 21 horas, conta com a participação de 63 artistas residentes em S. Paulo, Rio e outras cidades, apresentando um total de 260 obras, entre pintura, escultura, desenho, gravura e artes aplicadas. O prazo para entrega dos dados para o catálogo já foi encerrado. As artistas convidadas devem entregar seus trabalhos até segunda-feira, impreterivelmente.<sup>154</sup>

No dia 13 de dezembro de 1960, também aconteceu a inauguração da exposição individual do pintor boliviano Oscar Pantoja<sup>155</sup> no MAM de São Paulo, que foi divulgada em algumas notas em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Um fato que chama atenção é que nas pesquisas realizadas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e em outros acervos, a maioria das aparições da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* foram em jornais do estado do Rio de Janeiro.<sup>156</sup> Em um deles, o *Correio da Manhã*, foi publicado um texto do crítico

152 Em 6 de novembro de 1960, no jornal *O Estado de S. Paulo* (SP) [Figura 8]; em 10 de novembro de 1960, o *Jornal do Brasil* (RJ); em 16 de novembro, foi a vez do *Diário da Noite* (SP) [Figura 7]. No mês de dezembro, a mesma nota foi publicada no *Jornal do Commercio* (RJ) reforçando a necessidade de envio dos trabalhos. Em 14 de dezembro, o jornal *A Tribuna* (SP) também publicou a nota, mas erroneamente, pois a exposição havia sido aberta no dia anterior.

153 *Jornal do Commercio*. MAM de São Paulo ser tódo remodelado. Rio de Janeiro: 04-12-1960, sem autoria. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_15/6441](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/6441). Acesso em 03-06-2023.

154 *Idem*.

155 Oscar Pantoja (1925-2009) foi um pintor abstrato nascido na Bolívia com um considerável reconhecimento internacional. Participou da 7ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1963, cujo diretor-geral foi Mário Pedrosa.

156 Em 11 de dezembro, no *Diário de Notícias* (RJ); em 13 de dezembro, no *O Jornal* (RJ); em 14 de dezembro, no jornal *Última Hora* (RJ); em 17 de dezembro, no *Diário Carioca* (RJ); em 2 de janeiro de 1961, foi citada no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) e, em março daquele ano, no periódico *Leitura* (RJ). Em São Paulo, só foram encontrados registros no jornal *Correio Paulista* (SP), em 11 de dezembro de 1960, e em 30 de dezembro no jornal *O Estado*

de arte Jayme Maurício<sup>157</sup> sobre a mostra, intitulado “Mulheres no Ibirapuera: 275 obras”, em 27 de janeiro de 1961, provavelmente após o encerramento da exposição.

Jayme Maurício publicava no jornal *Correio da Manhã* desde a década de 1950, e na ocasião da exposição *Contribuição* era responsável pela coluna “Itinerário de Artes Plásticas”, na qual costumava abordar os eventos artísticos através de notas um pouco mais críticas do que aquelas que saíam em outras colunas notificando exposições, participações em bienais, etc. Seu artigo traz muitas citações aos textos de Maria de Lourdes Teixeira e de Mário Pedrosa publicados no catálogo da exposição, que Maurício, com um certo tom de crítica, afirma ter recebido apenas naquele momento. Ele inicia o texto contando que o Museu de Arte Moderna de São Paulo havia realizado uma “curiosa exposição” e em seguida aborda a apresentação da escritora Maria de Lourdes Teixeira:

A organizadora da mostra, sra. Maria de Lourdes Teixeira, numa apresentação muito feminina e razoavelmente submissa começa dizendo que “longe vão os tempos em que as mulheres viviam adstritas à rotina doméstica, aos lazeres familiares e ao âmbito do gineceu, completamente relegadas das atividades humanas”. E depois: “hoje em dia, neste nosso mundo agitado, a companheira do homem ombreia com êle em todos os trabalhos”. E com suave persuasão reivindicadora prossegue contando das façanhas das mulheres nas artes plásticas brasileiras, desde as pioneiras Zina Aita, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral até o número elevadíssimo de senhoras que comparecem às bienais paulistas – são muitas, inúmeras.<sup>158</sup>

Chama a atenção neste excerto a adjetivação que o crítico de arte usa para se referir ao texto de Maria de Lourdes Teixeira: “apresentação feminina e razoavelmente submissa” e “suave persuasão reivindicadora”. É muito difícil relacionar tais atributos aos trechos escritos por Teixeira e citados por Maurício. Apenas no primeiro caso, se o crítico chamasse de “feminina” a contextualização histórica que a escritora faz, faria sentido uma vez que a descrição de Teixeira vai ao encontro de uma formulação discursiva que embasa o conceito de “feminino”. Porém, do modo com que formula a ideia de “apresentação feminina”, essa parece dizer respeito à forma que a escritora escreve, bem como o “razoavelmente submissa” – o que não tem nenhum embasamento, para além de um julgamento do crítico por saber que quem escreveu tais trechos foi uma mulher. Quando Jayme Maurício se refere à “suave persuasão reivindicadora” que Teixeira usa para falar sobre os feitos das mulheres artistas nas artes plásticas brasileira, a palavra “reivindicadora” sugere uma apreensão quase panfletária de sua

---

de S. Paulo (SP). Em 14 de dezembro de 1960, na coluna “Mulheres Frequentemente” do jornal *Correio da Manhã* (RJ), a exposição é citada em uma fala da artista carioca Edelweiss Dias.

157 Jayme Maurício (1926-1997) foi um crítico de arte brasileiro. Outros textos e aspectos de sua trajetória serão abordados adiante.

158 MAURÍCIO, Jayme. *Mulheres no Ibirapuera: 275 obras*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 27-01-1961.

argumentação, um aspecto que se relaciona ao rechaço de muitos agentes do sistema artístico brasileiro às produções e discursos associados com questões políticas e subjetivas.

Adiante, Maurício elabora uma crítica acerca das artistas escolhidas para fazerem parte da mostra:

Pelo catálogo que sòmente agora recebemos, verifica-se que algumas figuras destacadas deixaram de comparecer como Djanira, Maria Martins, Tereza Nicolao, Zelia Salgado, Edith Bhering, Sonia Ebling, Mary Vieira, Mussia Pinto Alves, mas em compensação, ao lado de muitas damas que ainda não conhecíamos, estão as pioneiras e outras mais recentes como Ligia Clark, Ione Saldanha, Edelweiss, Maria Leontina, Elisa Martins da Silveira, Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, Felicia Leirner, Giselda Eichbaum, Renina Katz, Fayga Ostrower, Judith Lauand, Pola Rezende, Wega Nery Gomes Pinto, Isabel Pons, Rita Resenmayer, Hilde Weber, Maria Bonomi, Vera Mindlin, Ligia Pape etc.<sup>159</sup>

Após essa listagem de nomes de artistas, que destaca aquelas que o crítico considera pioneiras ou em proeminência e dialoga com a listagem que publicou meses antes em outro texto no Itinerário de Artes Plásticas, Maurício apresenta explicitamente sua opinião sobre a iniciativa da exposição:

Embora realmente considerável a contribuição das mulheres às artes plásticas contemporâneas, parece-me que, a rigor, elas estão muito longe ainda de se ombrear com os homens, ou ter a mesma fôrça, como querem os prefaciadores. Basta que recordemos a mais recente seleção coletiva de arte contemporânea brasileira, a que o Museu do Rio enviou para a Europa em 1958. Apesar de ausências importantes de ambos os sexos, ela ainda é a mais verdadeira: entre os 65 artistas selecionados, 48 são homens e apenas 17 são mulheres. E considerando a produção de todos será fácil verificar a quantidade e vigor da contribuição. Seria o caso de se organizar um salão de barbados no próximo ano no Ibirapuera...

Mas não estamos aqui para recomençar uma luta que já é velhíssima e sem nenhum interêsse, e sim para informar aos leitores do Itinerário sòbre o original salão feminino e suas possíveis consequências estatísticas, fazendo reparos necessários. E também, aproveitando a oportunidade, para mostrar o cavalheirismo com que o caríssimo Mário Pedrosa (“o melhor crítico é sempre a mulher do pintor”) se liberta defendendo porém a mostra.<sup>160</sup>

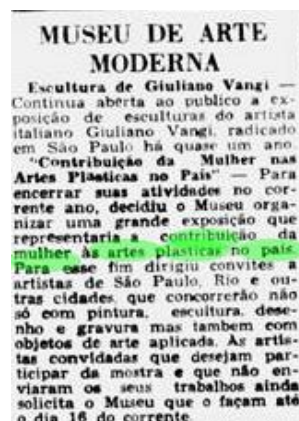
A argumentação do crítico de arte é tanto quantitativa, recorrendo ao número inferior de mulheres em seleções nacionais, quanto qualitativa, pois, para ele, a produção das mulheres artistas não teria a mesma força ou “vigor da contribuição” que a dos homens artistas. O tom irônico da frase “Seria o caso de se organizar um salão de barbados no próximo ano no Ibirapuera...” se relaciona com a passagem seguinte, quando se refere a recomençar uma “luta que já é velhíssima e sem nenhum interesse”. Este trecho é o mais elucidativo sobre a opinião de Jayme Maurício acerca da especificidade das mulheres no campo artístico brasileiro:

159 Ibidem. Cerchiaro, Simioni e Trizoli também abordam a ausência da escultora Maria Martins na seleção da exposição, citando um artigo em que Mário Pedrosa avalia negativamente seu trabalho. Op. Cit., p. 216.

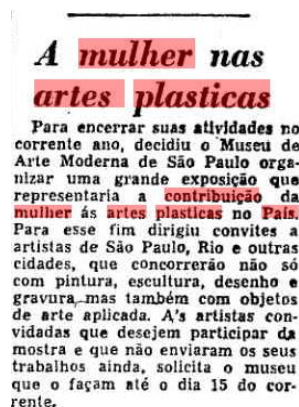
160 Ibidem.

iniciativas de ações coletivas pautadas no gênero dos artistas não seriam válidas e, mais do que isso, seriam antiquadas e sem pertinência contemporânea. É difícil localizar historicamente a qual período Maurício se refere quando fala sobre “uma luta que já é velha”, dado que, até aquele momento, no sistema artístico não haviam acontecidos embates notórios em torno da diferença de gênero, conforme já analisamos nesta dissertação.

Por fim, nota-se o comentário de Jayme Maurício sobre o “cavalheirismo” de Mário Pedrosa ao defender a exposição pois, como pontua, antes este havia pronunciado algo bastante machista, como a frase “o melhor crítico é sempre a mulher do pintor”. Como analisado anteriormente, ainda que Pedrosa tenha relegado algumas vezes em seu texto de apresentação a iniciativa de *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* a Paulo Mendes de Almeida, ele não parece vacilante ou contrário à mostra, nem mesmo sugere alguma desculpa ao recorte curatorial (como veremos que acontece na exposição analisada adiante, *American Women Artists*). Portanto, a crítica de Maurício é baseada em seu conhecimento anterior sobre Pedrosa, de modo que, ainda que o “cavalheirismo” soe como um gracejo, carrega um juízo negativo sobre o envolvimento do diretor do MAM na execução da exposição.



[Figuras 7] Jornal Diário da Noite (SP), 16 de novembro de 1960 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional



[Figuras 8] Jornal O Estado de S. Paulo (SP), 6 de novembro de 1960 – Acervo Estadão

**CONTRIBUIÇÃO DA MULHER AS ARTES PLÁSTICAS NO PAÍS**

Conforme foi anunciado já, o Museu de Arte Moderna encerrará as suas atividades deste ano com uma grande exposição sobre a contribuição da mulher às artes plásticas no país. Essa exposição, que se inaugurará no dia 13 de dezembro, às 21 horas, conta com a participação de 63 artistas residentes em São Paulo, Rio e outras cidades, apresentando um total de 260 obras, entre pintura, escultura, desenho, gravura e artes aplicadas.

No mesmo dia, o Museu inaugurará uma exposição de 15 óleos do pintor boliviano Oscar Pantoja.

[Figuras 9] Jornal Diário de Notícias (RJ), Coluna “Artes Plásticas” do crítico de arte Mário Barata, 11 de dezembro de 1960 – Hemeroteca da Biblioteca Nacional

**Exposições**

**Ambiente** — Martins Fontes, 205 — Desenhos textéis, de Paulo Becker, cerâmicas, de Gustavo Martin, tecidos pintados, de Tana Magano, jóias, de Amélia Toledo, e encadernações, de Catarina Mark.

**Folhas** — Barão de Limeira, 425 — Exposição coletiva Níobe Xandó, Moacir Rocha, Murilo Fenteado, Raul Porto e Tomas Perina — Joias de Mussia Pinto Alves.

**Museu de Arte** — Sete de Abril, 230 — 8.º andar — Pedras preciosas — Obras de acervo.

**Pratas Mela** — Praça do Patriarca (subsolo) — Salão de Belas-Artes.

**Bistina** — Augusta, 1.791 — Irene Crespi — Óleos.

**MAM** — Ibirapuera — **Contribuição da mulher às artes plásticas**, óleos de Oscar Pantoja e obras do acervo.

[Figuras 10] Jornal O Estado de S. Paulo (SP), 30 de dezembro de 1960 – Acervo Estadão

Outro artigo que abordou a exposição foi, na verdade, publicado antes do texto de Jayme Maurício. Datado de 18 de dezembro de 1960, portanto, pouco depois da abertura da mostra, tem o formato de nota jornalística e recebeu o título de 67 “expositoras na mostra de artes plásticas inaugurada no Ibirapuera”, compondo a coluna “A mulher nas artes plásticas” do *Caderno Folha Feminina*, publicado pela Folha de São Paulo. O texto é assinado por Isa Leal<sup>161</sup>, jornalista que se dedicou a muitos e distintos temas em sua produção. Infelizmente, a digitalização do texto no Acervo Digital da Folha de São Paulo é precária, impossibilitando a leitura do texto. Só é possível ler o texto da legenda da foto que abre o artigo [Figura 11]:

Está aberta, no Museu de Arte Moderna, no Ibirapuera, uma exposição de artes plásticas com a característica de exibir apenas trabalhos de mulheres. A mostra vale como uma documentação da capacidade artística feminina nesse campo, abrangendo

161 Isa Silveira Leal (1910-1988) foi uma jornalista, escritora e romancista brasileira.



desde as vanguardistas, como Anita Malfatti e Tarsila, até as mais recentes pesquisadoras no terreno das artes plásticas.<sup>162</sup>

No entanto, é possível depreender que o artigo é dividido em uma primeira parte mais geral, na qual apresenta a proposta da exposição, seguida de uma segunda seção intitulada “Testemunho” e, finalmente, uma seção de “Participantes”, que abordou a trajetória de algumas artistas que fazem parte da mostra, tocando em assuntos pessoais, como casamento e filhos. As artistas são, na ordem em que foram identificadas no texto: Regina Gomide Graz; Ernestina Karman; Maria Antonieta de Sousa Barros; Niobe Xandó; Alzira Pecori, Tomie Ohtake e Célia Cotrim Alves.

É possível identificar, ainda, o nome do crítico José Geraldo Vieira<sup>163</sup>, que parece exprimir algum juízo sobre a mostra em uma citação. Infelizmente, não é possível saber o que foi dito, mas é interessante saber que a exposição era visitada e comentada por agentes da crítica de arte e da imprensa em atuação na época. Isso é esperado para uma mostra realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas nota-se que, provavelmente, o conteúdo da nota não era nem depreciativo, nem vexatório, tampouco negativo, haja vista que compunha o caderno dedicado ao público feminino da Folha, que costumava cobrir eventos culturais e sociais condizentes com seu público-alvo.



[Figuras 11] Niobe Xandó, Ernestina Karman, Alzira Pecorari e Maria Antonieta de Sousa Barros – Foto de Piro II – Acervo Digital Folha de São Paulo

162 LEAL, Isa. **67 expositoras na mostra de artes plásticas inaugurada no Ibirapuera**. São Paulo: Folha de São Paulo, 18-12-1960.

163 José Geraldo Vieira (1897-1977) foi um escritor, tradutor e crítico de arte brasileiro.

### Participante



Clelia Cotrim Alvez participa da mostra do Ibirapuera com suas esculturas.

[Figuras 12] “Clelia Cotrim Alvez participa da mostra no Ibirapuera com suas esculturas” – Acervo Digital Folha de São Paulo

O terceiro texto crítico que se dedicou à exposição foi publicado no dia 14 de janeiro de 1961 no jornal O Estado de S. Paulo. Intitulado “O sexo dos anjos”, foi escrito por Lourival Gomes Machado<sup>164</sup> no segmento de Artes do caderno *Suplemento Literário*<sup>165</sup> daquele jornal. O *Suplemento Literário* reunia artigos mais densos e, por vezes, com características academicistas, haja vista que muitos dos autores desenvolviam carreira acadêmica na

164 Lourival Gomes Machado (1917-1967) foi um historiador e crítico de arte, cientista político e professor brasileiro. Fundou a revista *Clima* junto com outros colegas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP), como Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Paulo Emilio Salles Gomes, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, entre outros. Foi na revista *Clima* que Gomes Machado começou sua trajetória como crítico de arte, além de ter dirigido a publicação e ficado responsável pela seção de artes plásticas. Ainda no início da década de 1940, começou a publicar textos no jornal Folha da Manhã (SP) e n’O Estado de S. Paulo, mas como redator de política internacional; assumiu a seção de Artes no Suplemento Literário em 1956 e ficou no cargo até 1962, onde publicou artigos regularmente, além de convidar outros colegas de geração para produzir textos, como Mário Pedrosa e Geraldo Ferraz. Em 1949, foi nomeado diretor do MAM de São Paulo logo após a saída de Léon Degand. Ficou no cargo até 1951, quando assumiu a direção artística da 1ª Bienal de São Paulo. Ministrou aulas de Ciências Políticas na FFLCH USP e de História da Arte e Estética na FAU USP.

165 O *Suplemento Literário* foi fundado em 1959 por Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, ambos professores na Universidade de São Paulo e membros fundadores da revista *Clima*, e Alfredo Mesquita, da família proprietária do jornal O Estado de S. Paulo, com o objetivo de criar uma revista que renovasse a maneira de fazer crítica cultural no país.

Universidade de São Paulo<sup>166</sup>, portanto, a seção de artes plásticas se diferenciava dos outros jornais que publicaram notas e textos críticos mais curtos relacionados aos acontecimentos da cena artística regional ou nacional, como exposições e datas comemorativas. Tendo em vista esse diferencial na abordagem do *Suplemento Literário*, Lourival Gomes Machado inicia o texto justificando o porquê de abordar unicamente uma exposição que há pouco era realizada no MAM de São Paulo:

Desejando dizer duas palavras acerca da exposição que o Museu de Arte Moderna apresentou sob o título de “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País”, de início sinto-me obrigado a algumas ressalvas e distinções, tão necessárias quanto importantes. Não apenas para lembrar que nestas colunas jamais duplicarei o trabalho, realmente bem feito, da crítica que se incumbe do exame das exposições, tanto que esperei o encerramento desta. Mas, também e principalmente, para deixar bem claro que, tendo uma restrição fundamental a formular, não posso consentir em vê-la confundida com qualquer diminuição do dedicado fervor das expositoras, algumas das quais realmente chegaram a exprimir uma real contribuição às artes, nem tampouco à sobre-humana dedicação dos que receberam e dispuseram expositivamente esses trabalhos no Ibirapuera onde, assim, se reinstala uma atmosfera de museu, nem muito menos à atuação inteligente dos críticos que, cumprindo seu dever, por lá já andaram respingando valores. O que reprovoo inteiramente – e tão só por não encontrar sequer um argumento racional, nem mesmo sentimental, que o ampare – é o conceito básico que motivou esta exposição, tal como a concebeu Paulo Mendes de Almeida.<sup>167</sup>

No artigo, Gomes Machado apresenta uma série de argumentos para sua reprovação à iniciativa de Paulo Mendes de Almeida de fazer uma exposição cujo o critério de seleção era o gênero das artistas, o que não deixa de ser uma abordagem crítica sobre a mostra. Seu primeiro movimento é de apresentar e logo após refutar o que, para ele, poderia ser a única razão que justificaria a ideia: a dos precedentes.

Ainda estes, estou seguro, resumir-se-ão a umas pouquíssimas e mal identificadas (se jamais existiram) exposições e publicações que, desde o Dilúvio Universal, objetivaram a contribuição da mulher às artes. A invocar-se outros precedentes, referir-se-ão já a certos critérios extra-artísticos inspiradores de empreendimentos do gênero semi-comercial e que escolhe e reúne obras de arte em função “nu”, da “paisagem da Côte d’Azur”, do “trabalho na ordem fascista”, do “exótico”, do “erótico”, do “neurótico”... Ou seja, precedentes todos avessos à essência da criação e à função legítima da apreciação artística, constituindo, pois, excelentes razões para não se insistir no mesmo erro. Inclusive, quando, por qualquer inspiração literaloide ou outra, surge a ideia de destacar, nas artes, o que é feito por mulheres. Inclusive e

---

166 A gênese do *Suplemento Literário* foi a revista uspiana *Clima*, que marcou a geração de críticos paulistas da década de 1940 e esteve associada à institucionalização do cânone modernista no campo acadêmico. A iniciativa do caderno atrelou ainda mais a intelectualidade da Universidade de São Paulo com o setor jornalístico e seu capital, servindo como meio de difusão de pesquisas e artigos que estabeleceram a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco inaugural e o grupo paulista como central no modernismo brasileiro. Sobre uma das contribuições de Lourival Gomes Machado à literatura que estabelece a Semana de Arte Moderna como um marco para a arte moderna brasileira, ver: AVELAR, Ana Cândida de. Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o Retrato de Lourival Gomes Machado. **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Rio de Janeiro: CBHA, 2010.

167 MACHADO, Lourival Gomes. **O sexo dos anjos**. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 14-01-1961.

principalmente – poderia acrescentar. Porque tal destaque assume todos os caracteres duma verdadeira discriminação preconceituosa no inteiro sentido do termo [...].<sup>168</sup>

O crítico reitera a escassez e má identificação das exposições e publicações que abordaram a presença das mulheres, ou nos termos mobilizados pela exposição do MAM, a contribuição delas às artes plásticas brasileiras até aquele momento, conforme também identificamos, e foi identificado por outros pesquisadores, através da pesquisa documental e bibliográfica. Tal confirmação também vai ao encontro das análises que identificam *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* como uma das primeiras ações nesse sentido, mas a partir da argumentação geral de Gomes Machado, esse não é um aspecto positivo, dado o equívoco do recorte proposto.

Há aqui uma evocação da ideia de “critérios extra-artísticos” que virá a ser retomada, às vezes com outras palavras, por outros críticos nesta e na década seguinte ao abordarem iniciativas que levam em consideração o gênero das artistas, tanto na forma quanto no conteúdo de suas obras. Lourival Gomes Machado mobiliza já neste trecho critérios como “essência de criação” e “função legítima da apreciação artística” como oposição aos possíveis precedentes do que estava sendo proposto pela exposição, léxicos associados a uma tradição da crítica de arte que retoma a Estética e outros discursos próprios do campo da Arte, aqui com letra maiúscula, como a área do saber que se institucionalizou a partir do século XVIII. Esta conceituação, propriamente formalista, tradicionalista e, ainda, correlata ao vocabulário de uma crítica literária, aparece com clareza em outras críticas de Gomes Machado desde a década de 1940, quando condena abordagens engajadas e sociológicas empreendidas por outros críticos de arte de sua geração, como Sérgio Milliet.<sup>169</sup>

Outro aspecto de sua crítica que também se repetirá em textos posteriores de outros autores é o de “empreendimento do gênero semi-comercial” para se referir à mobilização do gênero das artistas como critério de abordagem das obras de arte. Aqui, essa formulação discursiva parece apontar para um caráter raso e superficial desse critério de agrupamento temático – “inspiração literaloide”, que pode dizer respeito a gêneros literários mais populares e comerciais, avaliados pejorativamente, ou ainda à consideração da temática representada em detrimento de critérios formais das obras. Este recorte, injustificado, seria para Lourival Gomes Machado uma “verdadeira discriminação preconceituosa”, e esta é sua grande argumentação contrária a realização de uma exposição composta apenas por artistas mulheres.

---

168 Idem.

169 Cf. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa341/lourival-gomes-machado>. Acesso em 28-06-2023.

Adiante no texto, o crítico estabelece um paralelo com a “discriminação preconceituosa” contra judeus e negros, baseada em “falsas e intoleráveis”<sup>170</sup> distinções e hierarquização de atributos físico e a fictícia superação dos preconceitos discriminatórios através da “louvação dos primores de que se mostraram capazes os integrantes da categoria inferiorizada, o que é uma sutil maneira de mantê-los [...] por irritante tolerância, no mesmo nível a que antes foram relegados”.<sup>171</sup> A diferenciação como instrumento discriminatório e que corrobora com as hierarquizações é defendida por Lourival Gomes Machado em diferentes passagens, como “se [...] obrigasse a distinguir na arte renovada do Brasil os criadores segundo o sexo, não podendo tal discriminação fugir ao penhor da pretensa superioridade de uma minoria aspirando domínio do todo”.<sup>172</sup> Ele aplicada essa lógica à questão das mulheres na sociedade da seguinte forma:

[...] se me expliquei, não mais aludirei à história da discriminação feminina no mundo ocidental, desde os banquetes gregos até os desfiles de “suffragettes” em Hyde Park, mesmo porque já passamos a um clima mental em que os homens e as mulheres só se distinguem e aparentemente se opõem no preciso momento em que para tanto os preparou a natureza e que é, também, o momento de mais sublime igualdade e unidade da espécie. Não posso admitir, portanto, que a esta altura se separem as mulheres artistas de seus confrades masculinos, apenas por serem mulheres, isto é, por supô-las aprioristicamente menos capacitadas à feitura da arte. Mas, em nome da mesma arte novamente devo opor-me à singular ideia, ao menos enquanto continuo convicto de que a arte, entre todas as nossas mais ou menos limitadas expressões, é aquela que se dirige mais direta, mais funda e mais seguramente ao Homem que há em cada homem e em todos os homens, sem atentar para os acidentes e atributos que possa, de qualquer forma, diferenciá-los. Inclusive, o sexo.<sup>173</sup>

Percebe-se que o crítico, ao mesmo tempo que parece acreditar na inexistência *concreta* de uma distinção entre homens e mulheres no mundo ocidental após uma breve retomada histórica, ancora seu discurso na ideia de diferença *sexual* binária dos corpos: no sentido biológico e, até mesmo, da sexualidade. Sua postura é iluminista, o que se torna evidente quando afirma que a arte é a expressão mais *humana*, quer dizer, própria ao Homem como sinônimo de todos os seres humanos, conceituação própria da modernidade ocidental. A generificação do substantivo atribuído a todo ser humano – aqui mobilizado como um atributo presente “em cada homem e em todos os homens” – foi ignorada por muito tempo, mas não passou despercebido pela crítica epistemológica feminista. A compreensão que apresenta sobre a arte também é condizente com as filiações discursivas que aparecem neste trecho.

---

170 Idem.

171 Idem.

172 Idem

173 Idem.

Finalmente, Lourival Gomes Machado aborda a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, mobilizando os textos de seu catálogo para comprovar a falta de amparo ao conceito base da mostra:

Nem, pois, na encantadora natureza das mulheres, nem na misteriosa essência da arte consigo encontrar uma razão débil que seja para andarmos a verificar qual foi a contribuição criadora daquelas. Como, aliás, não conseguiu encontrá-la Mário Pedrosa, no prefácio do catálogo desse empreendimento que recebeu consumado ao assumir a direção do Museu; se risonhamente alude à possível resistência de “certos meios sofisticados”, logo depois, com aquela franqueza que é tão sua, acaba por estabelecer que hoje “já não distinguimos mais, entre os criadores de mais força os que são de um ou de outro sexo”. O que efetivamente, seria a melhor razão para não se ter iniciado a exposição, de tão evidentes incômodos para a instituição que hora a apresenta. Pois, como era de esperar, acabou valendo como oportunidades para que, apenas por serem do sexo feminino, muita gente que jamais contribuiu para as artes, conseguisse pendurar-se na companhia de verdadeiros artistas, muito embora exibindo trabalhos que contrariam a presumível orientação básica de um museu de arte moderna, que não se fundou para expor academismos exemplares, nem insuficiências irremediáveis, nem aventuras injustificáveis nem descaminhos irrecuperáveis, nem, menos ainda, para inaugurar novos gêneros, como fazem supor certas amostras de arte carcerária, ou ignorar velhas categorias, como sucedeu com a cerâmica.

[...] o caso particular das artes plásticas no Brasil vale por energética advertência aos que cochilam numa ultrapassada visão discriminatória dos sexos. E a tal propósito, podemos ir ainda mais longe do que, com “masculina” objetividade, foi Maria de Lourdes Teixeira (a quem, como as demais escritoras, recuso-me classificar e avaliar diferentemente dos homens) em sua introdução no catálogo, quando desfiou friamente os números relativos à progressão estatística das artistas-mulheres em determinado grupo de criadores periodicamente submetidos a um processo de seleção. Iria como disse, ainda mais longe porque, para além da esmagadora evidência presente – listados a prodigializar concessões que ninguém pediu – há, ainda, o inteiro passado da arte moderna no Brasil a indicar que, como quer Mário Pedrosa, “entre os criadores de maior força”, não só não cabe a distinção, mas, se a fizéssemos, seria para verificar que a história das artistas-mulheres se confunde, definitivamente, com a história da vanguarda artística.<sup>174</sup>

Ao distinguir entre “verdadeiros artistas” e aqueles que jamais contribuíram para as artes e que apresentaram trabalhos que contrariam “a orientação básica de um museu de arte moderna”, o crítico apresenta uma série de julgamentos sobre uma concepção de museu de arte moderna que, provavelmente, seria resultado de sua experiência à frente da direção artística da instituição entre 1949 e 1951. Talvez possa-se ver nesse texto um certo tom de “acerto de contas” com a instituição de que fez parte, ao utilizar-se da exposição em questão para opor-se aos critérios curatoriais adotados pela mostra baseados em um critério que, ao seu ver, não se relacionava com a qualidade dos trabalhos e sim ao gênero dos criadores. Isso fica claro no trecho a seguir:

Eis como, da ideia à realização, agravaram-se e tornaram-se tangíveis todos os males, latentes mas identificáveis, que se deveram extraconjurar de antemão. Agora, a única explicação que se oferecerá para tais aberrações e debilidades – a grande massa de

---

174 Idem.

peças expostas, em prejuízo dos verdadeiros valores – será o sexo das autoras... Como o que, tal como disse de início, volta a restabelecer-se o preconceito, a reforçar-se a discriminação. Ao invés de apenas recusar-se a arte das mulheres por que o lugar desta é em casa, como se dizia antigamente, passa-se a admitir superiormente seus trabalhos, sem a cautela de distinguir os bons dos maus e, pois, declara-se, pela tolerância gratuita, sua incapacidade de submeter-se aos mesmos critérios e seleções reservados aos homens. Não caberá um protesto?<sup>175</sup>

O crítico finaliza o artigo estabelecendo um paralelo entre a situação que se dava no MAM com a exposição, sofrendo com os “evidentes incômodos” apresentados por sua realização, e a história dos filósofos e teólogos em Bizâncio que se dedicaram a discutir infundavelmente “o sexo dos anjos” enquanto a cidade era tomada de assalto por turcos-otomanos – o ex-diretor da instituição provavelmente faz referência à crise do MAM, abordada anteriormente. A situação institucional do MAM de São Paulo é o último aspecto do artigo de Lourival Gomes Machado, que escreve em tom de defesa de suas ideias sobre o que seriam os “bons” e os “maus” elementos de uma arte e de um museu moderno, o que incidem no que hoje poderíamos chamar como a curadoria da exposição.

Em síntese, podemos avaliar que a crítica de Jayme Maurício afirma que o argumento da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* é equivocado porque as mulheres artistas não têm a mesma força dos homens artistas, já a crítica de Lourival Gomes Machado afirma que, ao contrário, as mulheres de fato têm a mesma força na criação e na “história da vanguarda artística” brasileira, e, justamente por isso, é preconceituoso fazer uma distinção entre os gêneros dos artistas. Percebe-se que ambos compreendem que essa elaboração discursiva empreendida pela exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, muito presente em seu catálogo, com o qual os dois críticos dialogam diretamente, não logrou êxito em associar um recorte de gênero com critérios de qualidade formal que orientavam tanto as exposições institucionais, quanto às críticas de arte elaboradas naquele momento. Tanto Maurício quanto Gomes Machado utilizam concepções de “sexo”, “feminino” e “masculino” em seus discursos, e muitas vezes recorrem à zombaria para abordar a exposição.

No artigo *The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism*, publicado em 2019 por Marina Mazze Cerchiaro, Ana Paula Simioni e Talita Trizoli, as autoras defendem o argumento de que a exposição teve pouca repercussão na imprensa para além de notas divulgadas pelo próprio MAM de São Paulo. Para elas, esse silêncio é resultado de condições arraigadas no campo artístico brasileiro que geraram uma falta de respaldo estético e político para iniciativas que, hoje, podem ser lidas como

---

175 Idem.

“feministas” ou baseadas em critérios de gênero.<sup>176</sup> Esse silêncio é adensado ainda por certos níveis de sexismo dos autores das duas críticas apresentadas anteriormente. De fato, a recepção à *Contribuição* não foi positiva, e isso provavelmente repercutiu na situação de crise que o MAM enfrentava naquele momento e na possibilidade de que iniciativas semelhantes ocorressem em outras instituições museológicas.

No já referenciado artigo “Feminino na arte brasileira, opinião da crítica”, de autoria de Sheila Leirner, a crítica, anos depois do evento, afirma que Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa “encontraram dificuldades, reservas e críticas acirradas para organizar [...] a exposição”.<sup>177</sup> Entretanto, percebe-se que mostra foi frutífera na elaboração de um discurso modernista que coloca a mulher artista como uma grande “contribuinte” para história da arte brasileira, o que construiu um mito de igualdade entre homens e mulheres na prática artística, inclusive no cenário internacional, e, em consequência, obliterou discussões sobre as assimetrias e implicações sociais e profissionais relacionadas ao gênero das artistas conforme foi posto pelas discussões feministas que se sucederam nas décadas seguintes.

Ademais, ainda que *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* tenha sido frequentemente citada quando se fala sobre exposições coletivas com mulheres artistas no contexto brasileiro, seu estudo enfrenta um sério problema, pois, até o momento, como documentação sobre a exposição foram localizados apenas o catálogo; o convite, poucas críticas e algumas notas na imprensa – o que é estranhável, pois Lourival Gomes Machado fala sobre críticos que “respingaram” valores na mostra antes dele. O Museu de Arte Moderna de São Paulo guarda apenas o catálogo e o convite, o que pode ser compreendido à luz da refundação da instituição após o ano de 1963; no entanto, os arquivos do Museu de Arte Moderna Universidade de São Paulo, criado após a doação do acervo do antigo MAM para a USP, e o Arquivo Wanda Svevo da Bienal de São Paulo, que conserva muita documentação sobre os anos iniciais do MAM, inclusive de 1960, não possuem documentos adicionais sobre a exposição, nem mesmo registros sobre sua aparição na imprensa. Essa ausência nos centros de memórias das instituições aponta para um desinteresse de salvaguardar esses registros, tanto na época em que a exposição foi realizada, quanto nos anos posteriores. Se a pesquisa documental que se dedica à análise da recepção de eventos artísticos sempre comporta o risco de deixar de fora elementos importantes para este fim, uma exposição com pouca documentação aumenta ainda mais essa ameaça. A análise que identifica um silêncio, mas, acredito que seja mais

---

176 CERCHIARO, SIMIONI, TRIZOLI. Op. Cit., p. 221.

177 LEIRNER, Op. Cit.



adequado, um *silenciamento* na imprensa e no contexto institucional que se seguiu à abertura da exposição, parece ganhar mais fôlego com este fato.

## 1.2. Jayme Maurício e as “senhoras” na arte

No início da década de 1960, a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro já havia sido debatida em mais de uma ocasião: da análise crítica de obras e trajetórias de artistas mulheres à grande coletiva *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, que se deu no final de 1960 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, os discursos passavam da chave do amadorismo para a do pioneirismo, atestando a atuação das mulheres nas práticas artísticas através de uma narrativa de pretensa igualdade “entre os criadores de mais força, os que são de um ou outro sexo”.<sup>178</sup> Os discursos, no entanto, eram centrados especificamente nas mulheres artistas (pintoras; escultoras; gravadoras; multilinguagens; adeptas de diferentes tendências estéticas, etc.) e muito menos na presença feminina em outros espaços do sistema, como críticas; galeristas; marchands; salonnieres, etc.

Essa lacuna é condizente com o estado do sistema artístico nacional daquele período, em transição de um paradigma da arte moderna para a arte contemporânea: se no contexto moderno a crítica de arte alcançou um lugar pivotal como tradutora e legitimadora de um determinado conjunto de regras e códigos para uma parcela da sociedade, os agentes referenciais nessa área de atuação eram, podemos dizer que quase todos, homens<sup>179</sup>, fato que se repetia também no mercado<sup>180</sup>; já no contexto da arte contemporânea, algumas mulheres ganharam destaque a partir da década de 1970, mas com verdadeira ênfase na década de 1980, com o estabelecimento da curadoria como campo de trabalho<sup>181</sup>, assim como houve um crescimento no número de mulheres em outras áreas de atuação, como galeristas e professoras universitárias.<sup>182</sup>

Na crítica de arte periodística, as duas décadas anteriores haviam sido marcadas por um embate entre vertentes do figurativismo e do abstracionismo, no qual os críticos se

---

178 PEDROSA, Mário; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960 (Disponível na Biblioteca do MAM de São Paulo).

179 São exemplos os nomes de Sérgio Milliet; Mário Pedrosa; Antônio Bento, Mário Barata e Lourival Gomes Machado. Cf. TEJO, Cristiana S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 80-100. DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 241.

180 DURAND, Idem, p. 115-135.

181 TEJO, Op. Cit., p. 40-42.

182 DURAND, Idem, p. 169-171.

posicionavam nesta querela, muitas vezes engajando-se em um dos lados em disputa.<sup>183</sup> No início da década de 1960, a questão estava mais definida (pendendo para a abstração), e ao longo daquele decênio, a crítica e a historiografia da arte produziram discursos conciliatórios entre as duas vertentes, construindo uma ligação causal entre a arte moderna e a arte contemporânea.<sup>184</sup> No entanto, a configuração social do sistema artístico, conforme se desenvolveu durante o período de hegemonia da arte moderna, ainda se mantinha, por isso o predomínio dos críticos homens nas colunas de artes plásticas e publicações especializadas. É a este contexto que correspondem os artigos localizados a partir do ano de 1960 sobre a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro. Analisaremos os textos produzidos por Jayme Maurício, jornalista e crítico de arte que escrevia no Rio de Janeiro e figura exemplar na articulação de elementos que conformavam a atuação crítica nesse novo momento do sistema das artes plásticas, como o vínculo ao jornalismo cultural e o compromisso com as produções artísticas e instituições a eles contemporâneas.

Os textos de Jayme Maurício foram publicados no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, na coluna *Itinerário de Artes Plásticas*. Analisaremos dois artigos, o primeiro intitulado “Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira”, publicado a 14 de agosto de 1960, e o segundo a 6 de agosto de 1964 e com o título “Mulheres para Córdoba”. Seu autor, Jayme Maurício Rodrigues Siqueira, nasceu em 1926 em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. Morou em Belo Horizonte e foi para o Rio de Janeiro no início da década de 1950, onde começou a escrever conteúdos culturais no jornal *Correio da Manhã*, periódico publicado na antiga capital do país desde 1901. Sua formação passou pelo campo das artes plásticas, especificamente a pintura com Alberto da Veiga Guignard<sup>185</sup>, e sua atuação como crítico de arte se iniciou neste jornal, no qual publicou regularmente até sua dissolução, em 1974.

No *Correio da Manhã*, Jayme Maurício escreveu sobre outros temas antes de assumir a coluna de artes plásticas em 1952, como teatro; música; rádio; televisão, cinema e balé. A cronologia de Maurício na crítica de arte, especificamente no *Itinerário de Artes Plásticas*, coincide com o período de fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), instituição sobre a qual escreveu diversas vezes e “tornou-se um narrador minucioso do dia-a-

---

183 TEJO, Idem, p. 87; COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. 2v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

184 São exemplos o ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de Antonio Candido de Mello e Souza, publicado em 1953; o livro *História do modernismo no Brasil*, de Mário da Silva Brito, publicado em 1958; e o livro *De Anita ao Museu*, de Paulo Mendes de Almeida, publicado em 1961. SIMIONI, Ana Paula C. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. **Perspective. Actualité en histoire de l’art**, n. 2, 2013.

185 Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi um pintor brasileiro.

dia também do Museu, atento aos detalhes e dedicado à idealização do Museu como espaço moderno”.<sup>186</sup> A história do MAM do RJ é semelhante a de outros museus modernos<sup>187</sup> fundados no final da década de 1940: a ata inaugural da instituição é datada de maio de 1948 e aclamava como presidente Raymundo Ottoni de Castro Maia<sup>188</sup>; em 1949, o Museu abre ao público com a exposição *Pintura Européia Contemporânea*, em um conjunto de salas no edifício que abrigava o Banco Boavista; em 1951, o MAM do RJ perde essa sede provisória e se inicia uma campanha de busca por uma edificação permanente para a instituição; neste mesmo ano, Castro Maia renuncia à presidência e quem a assume é Niomar Moniz Sodré<sup>189</sup>, que altera consideravelmente o projeto museológico de seu antecessor e inicia um período de adequação do Museu aos moldes de outras instituições de arte moderna: movido pela ideologia cosmopolita e de origem estadunidense, cujo mote era a modernização social através da introdução de novos padrões de beleza, percepção e sensibilidade.<sup>190</sup>

Niomar Moniz Sodré foi casada com Paulo Bittencourt<sup>191</sup>, dono do jornal *Correio da Manhã*, e presidiu o periódico na década de 1960. O casal era próximo de Jayme Maurício, daí a relação intrínseca entre sua produção na crítica de arte periodística e a cobertura dos eventos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em sua coluna. Este é um exemplo da atestada vinculação entre o capital das empresas jornalísticas e as instituições que promoviam a arte moderna entre as décadas de 1940 e 1950 – período em que a crítica de arte se desenvolve e profissionaliza, nacional e internacionalmente. A relação entre Maurício, Sodré, Bittencourt e o MAM do RJ dá nomes a um esquema interpretativo de matriz sociológica, que compreende essa relação intrínseca entre capital econômico e produção cultural.

Essa configuração do meio artístico carioca do início da década de 1950 é analisada como o período inicial de formação de um mercado de arte e também de uma nova geração de críticos caracterizada por comentadores como contrastante ao período anterior pelas posturas vanguardistas e a intimidade com o universo das artes plásticas:

---

186 PARADA, Maurício B. A. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. **Revista Brasileira de História**, v. 14, n. 24, 1994, p. 114.

187 O Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi o primeiro museu moderno do país, fundado em 1947 pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand (1982-1968). Na sequência, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) foi fundado em 1948 pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, aos moldes do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

188 Raymundo Ottoni de Castro Maia (1894-1968) foi um empresário e colecionador de arte brasileiro.

189 Niomar Moniz Sodré (1916-2003) foi uma jornalista e empresária brasileira.

190 PARADA, Idem, p. 120. Sobre a fundação do MAM do RJ, ver: SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. Pretérito do futuro: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, n. 1, 2010, p. 67-86.

191 Paulo Bittencourt (1895-1963) foi um jornalista brasileiro, lembrado também por ser colecionador de arte. Era filho de Edmundo Bittencourt, fundador do *Correio da Manhã*.

Ferreira Goulart, responsável pela coluna do *Jornal do Brasil*, foi um dos articuladores do neoconcretismo carioca. Jaime Maurício, do *Correio da Manhã*, foi aluno de Guignard e marcou uma presença regular nos júris de seleção das Bienais Internacionais. No *Diário de Notícias* estava Mário Barata, no *Diário Carioca*, Antonio Bento e na *Tribuna da Imprensa*, Mário Pedrosa.<sup>192</sup>

O artigo “Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira” encabeça a coluna Itinerário de Artes Plásticas do jornal *Correio da Manhã* de 18 de agosto de 1960, espaço que, geralmente, apresentava um texto crítico principal e notas sobre eventos do sistema artístico, como exposições, viagens de artistas e críticos, notícias da gestão dos museus, etc. As notas também apresentavam algum comentário personalizado, geralmente judicativo. A abordagem editorial de Maurício no *Correio da Manhã* se destaca pela realização de uma cobertura jornalística do sistema artístico no eixo Rio-São Paulo, contemplando outros agentes que não só os artistas; as temáticas abordadas nos textos principais da coluna eram variadas, mas, na maioria das vezes, estavam atreladas aos acontecimentos que se davam no momento, como exposições e artistas a ele contemporâneos.

É em razão de uma série de exposições com artistas mulheres que Jayme Maurício vai escrever esse texto:

“A mulher na arte brasileira”, eis um título e uma tema que oferecemos graciosamente aos confrades mais dados a meditação e recolhimento das bibliotecas. Desde há tempos que a grande incidência e importância das mulheres no nascimento e desenvolvimento da arte moderna brasileira nos chama a atenção. E agora com o número cada vez maior de exposições de obras realizadas por mulheres, o assunto parece oportuno. Reparem: Dália Antonina na OCA, Hellas na Montmartre, Estela Campos na Assembléia Legislativa, Jacira Oswald na Macunaima, Maria Leontina na galeria Décio, Maria Helena convidada de B.H., Maria Cecília na Petite Galerie, e no Salão Moderno brilham Fayga Ostrower, Edith Behring, Sheila Branigan, Yolanda Mohaly, Leda Pitzalis, Ana Letícia, Odila Mestriner, Lígia Clark, Ione Saldanha, Renina Katz (barbaridade, se esquecemos alguma) Maria Bonimi, Isabel Pons, Elisa Martins da Silveira, Olly, Tereza Nicolao, Vera, Lígia Pape, Tomie Otake, são muitas...<sup>193</sup>

O crítico continua sua listagem de artistas mulheres partindo da evocação da presença delas na arte moderna, dado que as artistas citadas anteriormente já produziam a partir de linguagens identificadas, hoje, como contemporâneas.

A coisa vem desde os primeiros dias do modernismo com Anita Malfatti, Tarsila do Amaral (há uma grande polêmica acerca de Zina Aita, que Portinari diz ter sido a verdadeira precursora), a obra de Maria Martins mais no exterior, Djanira (a grande vedete atual), Noêmia Mourão, Mary Pedrosa, Moussia Pinto Alves, Felícia Leirner, Zélia Salgado, Hilde Weber, May Vieira, Maria Helena Andrés, Pola Rezende, Sônia Ebling, Tereza d’Amico, Judit Lauand, Clara Heteni, Tizziana Bonazola, Déa Campos

192 BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, v. 20, n. 2, 2005, p. 399.

193 MAURÍCIO, Jayme. Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 18-08-1960.

Lemos, Polly McDonell, Wega, Bela Prado, Hilda Goltz, Anésia Pacheco Chaves, Lisa Ficker, Edelweiss, Elizabeth Nobling, Graciela Fuenzalida (a misteriosa “interna” de Ouro Preto), Gisela Leirner, Mizabel Pedrosa, Marina Caram, Dorothy Bastos, e muitas new faces que vão surgindo diariamente. Junto o leitor a estas senhoras citadas muitas outras não lembradas no momento - e às quais enviamos sinceras desculpas - e outras que não pintam nem esculpem ou gravam, mas desenvolvem intensa atividade nos setores artísticos, e verá como é impressionante a presença da mulher brasileira nas artes, e quão oportuna é a sugestão que fazemos para uma obra focalizando o assunto, lembrando muito especialmente a figura do nosso caro José Simeão Leal, o mais indicado para o tema... e consequências.<sup>194</sup>

A presença das mulheres nas artes brasileiras desde os “primeiros dias do modernismo” é referenciada por Jayme Maurício antes mesmo da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada em dezembro daquele mesmo ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como posto anteriormente A mostra do MAM de São Paulo, que levou a cabo a proposta de tematizar “a mulher na arte brasileira”, reuniu muitas das artistas citadas neste texto, das modernas às contemporâneas. No entanto, conforme apontamos, a crítica de Jayme Maurício à exposição é negativa, pois ele afirma que as mulheres estavam longe de se ombrear com os artistas homens ou ter a mesma força de criação, nos termos que foram postos pela exposição. Percebe-se que a questão disposta neste primeiro texto do autor sobre o tema é o número de mulheres nas artes – “é impressionante a presença da mulher brasileira nas artes” – não a qualidade de seus trabalhos. Ademais, é interessante que o autor cita a presença dessas outras agentes do sistema artístico, ainda que não as nomeie, provavelmente em referência às mulheres mecenas e agitadoras culturais.

Essa abordagem quase quantitativa que, inclusive, é muito cortês ao se desculpar pelo esquecimento de outros nomes de mulheres atuando como artista naquele período, carrega, entretanto, um preconceito discursivo que parece fazer chacota da proposta colocada desde o início do texto, ficando em aberto se esta é verdadeira ou uma grande brincadeira/provocação entre os críticos Jayme Maurício e José Simeão Leal.<sup>195</sup> No início, Maurício caracteriza seus confrades “mais dados a meditação e recolhimento das bibliotecas” como os mais adequados para realizar uma obra sobre o tema da mulher na arte brasileira, e, ao final, sugere diretamente a Simeão Leal que o faça, pois seria o “o mais indicado para o tema... e consequências”. Aqui, a referência é ao conteúdo da legenda das fotos que ilustram o texto, das artistas Helena Bahia

---

194 Idem.

195 José Simeão Leal (1908-1996) foi um médico, administrador, crítico de arte e colecionador brasileiro. Atuou no campo da literatura e do movimento editorial no setor público do país. Foi membro da AICA e esteve envolvido na fundação da ABCA.

e Estela Campos: “A nota feminina: no lugar de fotos dos quadros, recebemos retratos. Contrariá-las, nunca. A mulher mais perigosa não é a política ou a feminista é a das artes”.<sup>196</sup>

Jayme Maurício parece criticar o recebimento de uma foto das artistas e não de seus trabalhos para a divulgação das exposições e reproduz as imagens, mas com essa nota ácida. Ao afirmar que as mulheres artistas não podem ser contrariadas, evoca um estereótipo de que as mulheres seriam caprichosas e, sobretudo no contexto doméstico, não deveriam ser contrariadas, algo como a piada corrente até os dias de hoje de que “quem dá a última palavra lá em casa é minha mulher”. Esse “perigo” da presença das mulheres na arte seria maior do que elas na política ou no feminismo. De um lado, o preconceito contra as mulheres na vida pública e nas esferas de decisão políticas é reforçado, e de outro, o feminismo também é colocado como movimento perigoso. A formulação discursiva de Jayme Maurício ainda separa a presença das mulheres na arte das suas ações políticas feministas.

Entretanto, avalia-se que a constatação de Jayme Maurício da numerosa presença das mulheres na arte brasileira pode conter, de alguma forma, a sinalização de um “perigo” semelhante àquele representado por elas no setor político e no feminismo. O dito perigo tem um tom de gracejo, como na proposta de escrita de uma obra sobre as mulheres nas artes, mas não deixa de falar sobre um temor daqueles pertencentes à hegemonia de gênero sobre o potencial de mudança inerente ao aumento da participação e do acesso daquelas que anteriormente eram subjugadas por serem minoria. Por fim, não conseguimos identificar o porquê de Maurício endereçar seu texto a José Simeão Leal. Talvez este tenha realizado alguma ação próxima a alguma mulher artista, mas, mais provavelmente, Maurício estivesse “atacando” a atuação de Simeão Leal no campo literário – recolhido e meditando em bibliotecas – por identificar apenas nessa prática a pertinência de um recorte e de uma investigação acerca da presença das mulheres na arte, não em exposições temáticas, como aconteceriam depois.

Poucos anos depois, Jayme Maurício voltaria a abordar a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro. Como consta, Maurício, além de publicar no jornal, fez parte de muitos júris nacionais<sup>197</sup> e também de representações brasileiras em eventos internacionais. Provavelmente, é em razão de seu envolvimento com as dinâmicas de seleção e os salões e exposições internacionais que o autor aborda a delegação brasileira para a segunda edição da Bienal Americana de Artes, realizada em Córdoba, na Argentina, no texto *Mulheres para Córdoba*. Trata-se, na verdade, de uma nota que compõe a coluna *Itinerário de Artes Plásticas*

---

196 Ibidem.

197 Cf. OLIVEIRA, Emerson Dionísio. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. **Anais do XXXI Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2011.**

que faz parte da sessão *Hoje no Museu*. A referida Bienal aconteceu entre os anos de 1962 e 1966 e foi promovida pelas Indústrias Kaiser, filiação argentina da empresa estadunidense Kaiser Motors, do setor automobilístico, e se destaca no contexto dos anos 60 por ser a única com uma convocatória estritamente latino-americana.<sup>198</sup> Jayme Maurício inicia a nota contextualizando o acontecimento:

Por proposta de Mário Pedrosa, a comissão brasileira da seleção para a Bienal de Córdoba, Argentina, decidiu que o Brasil enviaria na sua delegação apenas mulheres. É uma decisão muito galante e até mesmo expressiva, mas que não deixa de ter a sua graça. Já estamos a ouvir a pergunta bem humorada dos argentinos: Já foi ver las mujeres brasilenias? Estupendas, mui guapas!<sup>199</sup>

Fazer uso de uma piada em um texto publicado em um jornal dá um tom jocoso a todo comentário elaborado naquelas linhas. O recurso da piada não deixa dúvidas da abordagem satírica publicizada pelo crítico sobre a proposta de Mário Pedrosa: “[...] *uma decisão [...] que não deixa de ter sua graça*”. O comentário dos espectadores argentinos previsto por Jayme Maurício é exemplar de um tipo de humor construído através da objetivação e, por vezes, da depreciação de mulheres que esteve presente na imprensa brasileira desde, pelo menos, o início do século XX, notadamente na abordagem de pautas relacionadas aos direitos políticos e sociais femininos.<sup>200</sup> A antecipação das reações é extremamente sexista quando afirma que em uma representação de artistas mulheres através de suas obras, o que será observado é a beleza das próprias mulheres – provavelmente por um público masculino. A nacionalidade referida na frase ainda poderia expandir a análise para os preconceitos que articulam gênero, origem étnica e social atribuídos às mulheres brasileiras.

Mas, atentando ao que está contido neste trecho, o crítico de arte adjetiva a decisão de levar apenas mulheres artistas na representação brasileira na Bienal de Córdoba como “muito galante e até mesmo expressiva”. Ele enfim nomeia as selecionadas e o júri responsável, destrinchando um pouco mais sobre as características do evento argentino:

As escolhidas pelos senhores do júri (Pedrosa Ferraz, José Roberto Barata) e o único elemento feminino, Maria Eugênia, foram os seguintes: Maria Leontina, Iolanda Mohaly, Sheila Brannigan, Tomie Ohtake, Wega, Marília Gianetti Tôres, Mira Schendel, Ana Schultz, Grauben, Stol Campos e Tereza d’Amico.

198 Sobre as Bienais de Córdoba, ver: COUTO, Maria de Fátima Morethy. As Bienais de arte na América Latina na década de 1960: propósitos e repercussões. *Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”*. Belo Horizonte: ANPAP, n. 23, 2014, p. 1721-1730. ROCCA, María Cristina; PANZETTA, Ricardo. Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, n. 10, p. 93-108, 1998.

199 MAURÍCIO, Jayme. Mulheres para Córdoba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 06-08-1964.

200 A pesquisadora Thais Batista Rosa Moreira em sua dissertação de mestrado analisa o antifeminismo elaborado em revistas ilustradas brasileiras e argentinas no início do século XX. MOREIRA, Thais B. R. *Na mira do traço: representações antifeministas nas revistas humorísticas PBT e O Malho (1904-1918)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Explica Pedrosa que evitou os nomes mais famosos como Tarsila, Anita, Djanira, que não ficariam bem com apenas três quadros. Na Bienal de Córdoba, cada país sul-americano comparecerá com 12 artistas e 3 quadros cada um. O júri da premiação será composto pelos representantes de cada país participante, sob a presidência do italiano Umbro Apollonio.<sup>201</sup>

Sobre o júri, os nomes masculinos citados por Jayme Maurício não foram identificados conforme estão grafados. Talvez se trate de Mário *Pedrosa*, Geraldo *Ferraz*, José Roberto Teixeira Leite e Mário *Barata*. No entanto, não resta dúvida de que o “elemento feminino” é Maria Eugênia Franco<sup>202</sup>, crítica de arte brasileira que começou a atuar no final da década de 1930 e foi uma das poucas mulheres profissionalizadas na crítica até a década de 1950. Quanto a lista de artistas, a exclusão das artistas “mais famosas” faz parecer que aquelas selecionadas para a representação não o fossem; entretanto, de acordo com pesquisas, com exceção de Ana Schultz e Stol Campos, todas as artistas haviam participado de, pelo menos, uma edição da Bienal de São Paulo, e Maria Leontina; Yolanda Mohalyi, Sheila Brannigan e Wega Nery haviam sido premiadas nessas exposições (1951; 1959 e 1963; 1961; 1957 e 1963, respectivamente).<sup>203</sup> Nota-se que tais artistas estavam em momentos mais iniciais de suas carreiras, ao contrário das modernistas nomeadas no artigo, talvez por isso Pedrosa tenha julgado que elas ficariam *bem com apenas três quadros*. A Bienal Americana de Artes foi caracterizada por difundir artistas locais com produções tradicionais, como a pintura, ao contrário de outras congêneres que apostavam em novos estilos e produções de vanguarda.<sup>204</sup>

Adiante, Jayme Maurício vai fazer sua consideração crítica sobre a estrutura da Bienal de Córdoba:

Como se vê, trata-se de uma Bienal promocional, inteiramente sem critério lógico, inclusive no júri, que desta vez teve do Brasil uma resposta quase no mesmo diapasão, pois que selecionar pintura brasileira na base mulherio, também é um critério muito engraçado e de certo modo promocional. Depois dizem que os críticos brasileiros não tem espírito nem cavalheirismo.<sup>205</sup>

Este trecho, que finaliza a nota de Maurício, retoma o elemento jocoso com que o crítico inicia o texto. Novamente, a construção discursiva é baseada em padrões sexistas que parecem ridicularizar a seleção do grupo de mulheres artistas, ao passo que evidencia o gênero masculino

---

201 MAURÍCIO, Jayme. Idem.

202 Maria Eugênia Franco (1915-2000) foi uma crítica de arte brasileira que atuou em São Paulo. Sua passagem pelo Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) na década de 1940 é um dos marcos de sua carreira.

203 CERCHIARO, Mariana M. SIMIONI, Ana Paula C. TRIZOLI, Talita. The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país" and the silence of Brazilian art criticism. *Artl@s Bulletin*, v.8, n.1, 2019, p. 214.

204 Cf. COUTO, Op. Cit, p. 1726-27.

205 MAURÍCIO, Jayme. Idem.



dos críticos envolvidos no júri de seleção. Expressões utilizadas ao longo da nota, como *galante* e *cavalheirismo*, bem como o emprego do tratamento *senhores* para se referir ao júri, são traços de uma linguagem cortês utilizada por Jayme Maurício em muitos de seus textos e condizentes com o período em que se formou e atuou como crítico, mas também apontam para um condicionamento de seu discurso às estruturas culturais reguladoras determinadas pelos padrões burgueses de divisão sexual do trabalho, caracterizações “biológicas” e subjetivas atribuídas aos gêneros, e normas linguísticas associadas ao letramento e o meio de acesso a determinados sistemas sociais, como o artístico.

Todavia, a crítica parece estar baseada no caráter *promocional* da Bienal de Córdoba. A partir das informações contidas no texto, é provável que Jayme Maurício avalie o evento deste modo em razão do modelo de júri proposto, com representantes de cada país participantes – aqui não fica claro se os representantes seriam as artistas que compõem a representação ou os críticos que compuseram o júri de seleção da representação, o que, de todo modo, resultaria em um número alto de agentes envolvidos e um aparente conflito de interesses. Mas, também é provável que a crítica esteja atrelada à figura de Umbro Apollino<sup>206</sup>, crítico de arte que na ocasião dirigia a Bienal de Veneza, a mais antiga e prestigiada Bienal do mundo.

O julgamento de Jayme Maurício vai ao encontro das análises posteriores da Bienal de Córdoba, que identificam nas relações políticas e culturais do evento um caráter promocional da ideologia estadunidense no contexto da Guerra Fria. A década de 1960 na América Latina foi marcada por um acirramento das tensões causado pela Revolução Cubana, em 1959, e das ações intervencionistas dos Estados Unidos contra o avanço do “fantasma do comunismo” nesses países. A afirmação de uma identidade latino-americana foi uma das estratégias executadas pelo governo e empresas estadunidenses para deter o comunismo e tiveram grandes impactos no setor cultural. O processo de internacionalização da arte argentina também ganhou fôlego na década de 1960 e foi impactado diretamente por tais ações econômicas e políticas dos EUA. A Bienal Americana de Artes, levada a cabo por uma empresa cujo capital era majoritariamente norte-americano, é exemplar como uma ação voltada para a promoção de interesses locais e internacionais, notadamente estadunidenses.<sup>207</sup>

Não é possível afirmar que crítica de Jayme Maurício levou em conta a conexão entre o capital estadunidense por trás da iniciativa da Bienal, mas é provável que o caráter identitário da proposta que contemplava países sul-americanos tenha sido uma das bases de seu juízo,

---

206 Umbro Apollino (1911-1981) foi um crítico e historiador de arte italiano cuja trajetória profissional foi atrelada à Bienal de Veneza desde 1948.

207 Cf. COUTO, *Ibidem*.

evidentemente contrário a tal recorte. A passagem “selecionar pintura brasileira na base mulhério, também é um critério muito engraçado e de certa forma promocional” mostra a conexão que o crítico estabelece entre uma proposta de seleção baseada em critérios geográficos/culturais e/ou generificados, ou, como poderíamos associar hoje, critérios identitários, que poderiam levar em conta ou não elementos formais da produção artística.

No entanto, fazendo um recorte na produção textual do crítico em sua abordagem sobre as mulheres artistas, é interessante que tenha sido Jayme Maurício um dos primeiros profissionais a abordar a produção de Lygia Clark<sup>208</sup> nos jornais brasileiros. Em 26 de outubro de 1952, na coluna de Artes Plásticas do Correio da Manhã — portanto, um de seus primeiros textos nesta seção do periódico — Maurício publicou o artigo “Uma nova e talentosa pintora”, em que narrou suas considerações acerca de uma visita que fez ao ateliê da pintora, recém-chegada de Paris ao Rio de Janeiro e que em torno de sua recepção “formou-se uma onda”:

Lygia pra cá, Lygia pra lá, e todo mundo com muito entusiasmo. “Mas como, você não conhece Lygia? Como está atrasado... É preciso corrigir isso”. Quem assim falava era um figurão das artes que, aliás, não foi atendido no seu convite. A Lygia que aparecesse, ora essa. Não vou ficar no cais do pôrto a espera de talentos nacionais regressando de Paris! Sei que por aqui ela não era conhecida nem tinha exposto. O nome porém não me era estranho. Afinal, a tão falada pintora me honrou com um convite para o seu *atelier*, em Copacabana.<sup>209</sup>

Jayme Maurício vai finalizar o texto avaliando que levou “dessa visita a impressão de que teremos dentro em breve um valor novo na pintura contemporânea brasileira. Lygia Clark é jovem, culta e possui talento de sobra para evoluir e se afirmar”.<sup>210</sup> Sua análise se provou verdadeira e o crítico vai, a partir de então, estar próximo da produção da artista. Mas, neste artigo, salta aos olhos comentários a respeito da trajetória de Clark que se ancoram em elementos da sua experiência social enquanto uma mulher de classe média alta, cuja vida conformada por padrões tradicionais de feminilidade não deixou de ser exaltada pela imprensa e pela crítica periodística, como citado na introdução. O embate entre esses estereótipos acerca das mulheres com a produção de aclamada qualidade formal da artista aparece no trecho:

A pintora, que estava apenas de meia preta e uma roupa difícil de caracterizar me trata com muita ternura e amizade, o que, aliás, devo confessar que me deixou molemente comovido. Leva-me para uma outra sala atulhada de quadros, desenhos, telas, cavaletes, bebidas, pincéis, tudo no mais arrumado desarranjo que tenho visto. E começa a desfilar seus trabalhos que são muitos. Foi no meio dessa situação desfavorável para Lygia Clark que comecei a perceber a enormidade do meu engano, da prevenção inconfessada. A moça era realmente um talento. O desfile de telas durou, creio, umas duas horas. Quando acabou, eu já olhava aquela jovem artista, mãe de quatro filhos, cara pálida e infantil, *maquillage* de artista de cinema, com um

208 Lygia Clark (1920-1988) foi uma artista plástica brasileira.

209 MAURÍCIO, Jayme. Uma nova e talentosa pintora. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 26-10-1952.

210 Idem.

respeito que não estava de todo isento de irritação pelo tom frívolo da sua maneira, do seu ambiente. Não que eu seja contra a frivolidade, coisa muito simpática das mulheres, mas por achar que é algo que não veio muito com a pintura.<sup>211</sup>

Lygia Clark foi uma artista relacionada ao concretismo e ao neoconcretismo brasileiro, considerada um dos principais nomes do movimento ao lado de Hélio Oiticica e Lygia Pape, entre outros. Seu círculo de relacionamentos no Rio de Janeiro envolvia, além desses artistas, outros agentes do sistema com considerável prestígio, como os críticos Mário Pedrosa, Frederico Moraes e o próprio Maurício. Clark é ainda um dos nomes brasileiros de maior reconhecimento no circuito internacional, sendo, inclusive, caracterizada como uma artista feminista.<sup>212</sup> Esse qualificativo se dá em razão dos trabalhos que desenvolveu a partir da década de 1960, muito influenciada por suas experiências em Paris, que colocavam em evidência as intersecções da arte com a psicanálise: o corpo feminino era suporte para investigações e proposições sensoriais na interação entre os espectadores e as obras de arte, como em *Roupa-corpo-roupa* (1967), *O eu e o tu* (1967), *Cesariana* (1967) e a instalação *A casa é o corpo* (1968).



[Figura 13] Félix Labisse, Lygia Clark, Zélia Salgado, Anita Malfatti e Jayme Maurício – “Lygia e amigos”,

1954

Acervo Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/15771/lygia-clark-e-amigos>. Acesso em: 20-06-2023

211 Idem.

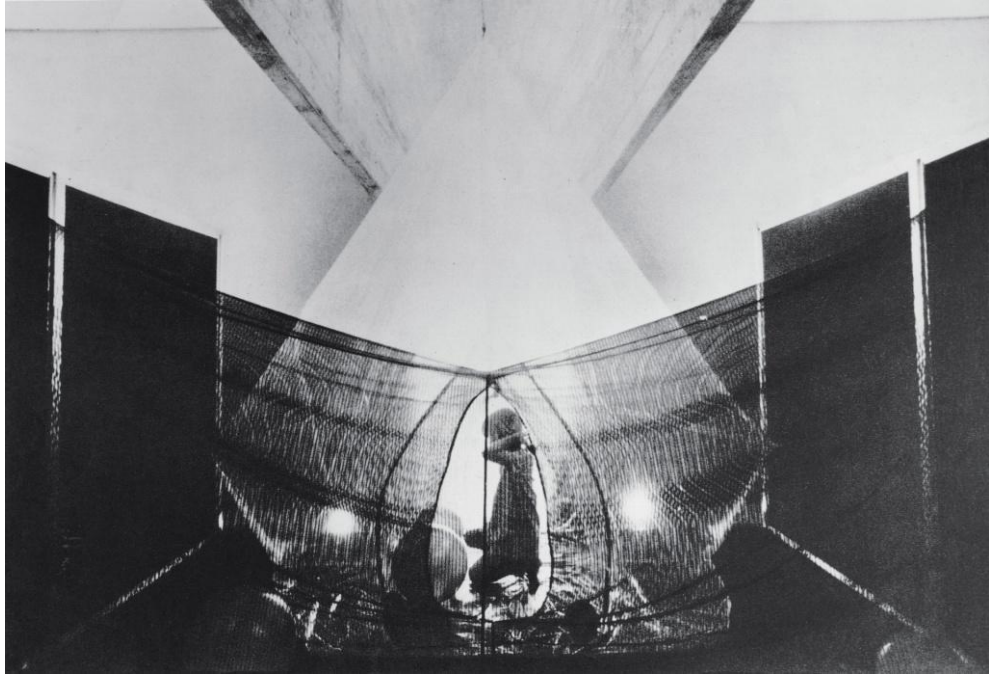
212 AVGIKOS, Jan. CAMERON, Dan. FRASER, Andrea. JONES, Amelia. NOCHLIN, Linda. SCHORR, Collier. PIPER, Adrian. PHELAN, Peggy. ZEGUER, Catherine de. **Feminism & art: nine views**. Artforum: outubro de 2003.



[Figura 14] Jayme Maurício, “Uma nova e talentosa pintora”. Correio da Manhã, 06-08-1952. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

*A casa é o corpo* (1968) foi montada pela segunda vez em uma sala especial dedicada à retrospectiva de dez anos de produção de Lygia Clark na 34<sup>o</sup> Bienal de Veneza daquele ano, cuja representação brasileira foi coordenada e selecionada por Jayme Maurício, conforme consta no catálogo.<sup>213</sup> A instalação é paradigmática na relação entre as dimensões simbólicas e sensoriais do corpo e do gênero: tratava-se de um espaço arquitetônico construído com uma estrutura tubular e labiríntica com mais de oito metros de comprimento, cujo centro se construía por um grande balão plástico; o espaço era compartimentado em espaços intitulados *penetração*; *ovulação*, *germinação* e *expulsão*, e foi concebido para ser penetrado pelo visitante, que experienciaria diferentes sensações ao longo do percurso.

213 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/9456/il-brasile-alla-xxxiv-biennale-di-venezia>. Acesso em 13-06-2023.



[Figura 15] Lygia Clark, *A casa é o corpo*, 1968. Acervo Lygia Clark.

A atuação de Jayme Maurício naquela Bienal de Veneza foi memorável. O comissário era Francisco Matarazzo Sobrinho, mas foi Maurício quem escreveu o texto em que se explica a seleção que, além de Lygia Clark, foi composta pelas artistas Mary Vieira; Anna Letycia Quadros, Mira Schendel e Farnese de Andrade.<sup>214</sup> Sobre o texto do catálogo e a seleção de Jayme Maurício, Marina Mazze Cerchiaro comenta:

[...] chama a atenção a opção do crítico por uma representação quase inteiramente feminina, quatro mulheres e apenas um homem. Nele, nenhum estereótipo feminino é evocado. Pelo contrário, a produção das mulheres é definida como autêntica, consciente, fruto de longa carreira profissional. Também surpreende a ausência de pintores entre os selecionados. Maurício explica que evitou “deliberadamente a pintura para dar à representação um outro cunho, mais identificado com outras técnicas e formas de expressão, que se identificam com o que me parece a arte de amanhã, a arte do século XXI”.<sup>215</sup>

Ao analisar comparativamente a seleção e os textos de Jayme Maurício sobre a Bienal de Córdoba, em 1964, e a Bienal de Veneza, em 1968, o primeiro elemento que se destaca é a repetição do nome de Mira Schendel nas duas seleções. Ademais, ainda que seja curioso a escolha de uma representação quase toda feminina para a exposição italiana, haja vista a crítica

214 Mary Vieira (1927-2001) foi uma escultora e designer gráfica brasileira. Anna Letycia Quadros (1929-2018) foi uma gravadora brasileira. Mira Schendel (1919-1988) foi uma artista plástica suíça radicada brasileira. Farnese de Andrade (1926-1996) foi um artista plástico brasileiro.

215 CERCHIARO, Marina Mazze. **Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra**. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 299.

negativa de Maurício ao evento realizado quatro anos antes, o crítico não aborda a questão do gênero das artistas, mas mantém uma justificativa de caráter formal para suas escolhas. Evitar deliberadamente a pintura em prol de objetos tridimensionais, gravuras e outras técnicas sobre papel em sua seleção também aponta para uma continuidade no pensamento crítico de Maurício, pautado em reflexões estilísticas e conceituais das produções artísticas de seu tempo, notadamente através de sua proximidade com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Além dos textos de Maurício, localizamos um artigo do crítico de arte Geraldo Ferraz<sup>216</sup> publicado em 16 de fevereiro de 1962 no jornal O Estado de S. Paulo, intitulado *Presença da mulher paulista na semana de arte moderna*.<sup>217</sup> O texto comenta a participação das artistas Anita Malfatti, Zina Aita e Tarsila do Amaral no evento de 1922, bem como a importância do salão de Olívia Guedes Penteadó<sup>218</sup> no momento posterior à Semana. A data de publicação do artigo coincidia com a efeméride de quarenta anos das manifestações que ocorreram no Theatro Municipal de São Paulo entre 13 e 17 de fevereiro de 1922. Ferraz não havia participado da Semana de Arte Moderna de 22, mas se aproximou do grupo de artistas e intelectuais que se articulou a partir dela ainda na década de 1920, e tornou-se mais uma referência no processo de institucionalização da arte moderna no Brasil na segunda metade do século XX, conforme argumentamos neste capítulo. Seu artigo, voltado unicamente à presença feminina na área de

---

216 Geraldo Ferraz (1905-1979) foi um escritor, jornalista e crítico de arte. Iniciou sua trajetória na imprensa no final da década de 1920 e em 1956 começou a colaborar com a coluna de artes plásticas do jornal O Estado de S. Paulo, sendo considerado um dos principais críticos de arte de sua geração. Geraldo Ferraz ainda editou a segunda edição da Revista de Antropofagia, em 1929, e participou da organização das duas primeiras edições do Salão de Maio, em 1937 e 1938. Aliando sua atuação como crítico de arte e a literatura, em 1957 publicou o romance de vanguarda *Doramundo*, com ilustrações do artista plástico Lívio Abramo. Politicamente, militou na Frente Única Anti-Fascista entre 1933 e 1934, e em 1937, fundou junto aos colegas do periódico Diário da Noite a revista O Homem Livre, semanário criado para combater a Ação Integralista Brasileira (AIB).

217 FERRAZ, Geraldo. *Presença da mulher paulista na semana de arte moderna*. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 16-02-1962.

218 Olívia Guedes Penteadó (1872-1934) foi uma colecionadora e mecenas brasileira. Seu papel para o modernismo de São Paulo foi muito reconhecido, pois a herdeira da oligarquia paulista do café, pertencente às famosas famílias “quatrocentonas”, fez da sua residência um importante ponto de encontro entre os agentes que compunham o movimento. Conhecida como incentivadora da “revolução cultural do país”, conta-se que estava em Paris durante a Semana de Arte Moderna de 1922, mas quando voltou ao país engajou-se na causa. Seu interesse pelas expressões modernistas teve origem em suas idas à capital francesa, mas também por meio das relações de amizade com agentes do movimento paulista, como Tarsila de Amaral e Oswald de Andrade, com quem partilhava o mesmo contexto social. O papel de Penteadó, assim como de outras figuras da elite social, econômica e política de São Paulo que se engajaram no movimento modernista por meio do mecenato e do colecionismo, é visto como constituinte de um mercado da arte primário para aquelas produções que emergiram, e, ao mesmo tempo, como meio de entrada das linguagens modernistas advindas das Europa, em razão das viagens e estadias prolongadas que tais agentes podiam realizar no início daquele século. Cf. MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. DURAND, Op. Cit. Sua atuação em prol da modernização acontecia também no campo político, por meio da participação em agremiações, como a Associação Cívica Feminina (1932), e na luta pelo voto feminino, participando das movimentações que permitiram a eleição da primeira deputada federal mulher para a assembleia constituinte de 1933, Carlota Pereira de Queiroz, de quem Penteadó era muito amiga.

artes plásticas da Semana, reforça a narrativa de centralidade e excepcionalidade dessas mulheres modernistas.

Em nossas pesquisas, não foram encontradas outras publicações em jornais ou revistas elaboradas por críticos ou críticas de arte acerca da presença das mulheres, do feminino e ou do feminismo ao longo da década de 1960, com exceção daqueles que abordaram a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, de 1960, como posto no item anterior. No entanto, essa é uma década fundamental para a disseminação dos discursos sobre mulheres, o feminino e o feminismo através da imprensa brasileira voltada ao público feminino e da elaboração de um pensamento intelectual difundido através do setor livreiro, ambos atrelados à produção de bens e prestação de serviços em escala industrial. Neste sentido, merece destaque o trabalho de tradução do crítico de arte Sérgio Milliet<sup>219</sup> do livro *O segundo sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir, fundamental para o pensamento feminista a partir da segunda metade do século XX, publicado originalmente em 1949 e pela primeira vez no Brasil em 1960.<sup>220</sup>

Sérgio Milliet esteve atrelado ao grupo modernista paulista, sobretudo em sua segunda fase, identificada por um compromisso social; teve muitas passagens pela Europa e EUA e atuou como tradutor do francês para o português, fazendo a intermediação entre uma produção cultural francesa e o público brasileiro através de revistas, jornais e livros. Sua produção na crítica de arte foi caracterizada por uma “abordagem sociológica aliada às ferramentas de análise provenientes de seu profundo conhecimento acerca das teorias do modernismo europeu”.<sup>221</sup> Além dos dois volumes de *O segundo sexo*, Milliet também traduziu *Memórias de uma moça bem-comportada*, de Beauvoir, ambos pela editora Difusão Européia do Livro.

Simone de Beauvoir só viria a se filiar publicamente ao feminismo na década de 1970, e sua discussão no período esteve muito atrelada à filosofia existencialista, mas também ao materialismo e ao movimento socialista – e talvez isso elucide a escolha de Sérgio Milliet, que

---

219 Sérgio Milliet (1898-1966) foi um crítico de arte, escritor, sociólogo, professor, tradutor e pintor brasileiro. Como crítico de arte, atuou na revista *Klaxon* e no jornal *O Estado de S. Paulo* a partir de 1938. Foi um dos fundadores e primeiro presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), fundada em 1949; também foi um dos articuladores para a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), entre 1948 e 1949, e para a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. No MAM SP, ocupou o cargo de diretor artístico entre 1952 e 1957 e a mesma função na II, III e IV Bienal de São Paulo, em 1953, 1955 e 1957, respectivamente.

220 A datação da primeira publicação de *O segundo sexo* em português é de difícil precisão, pois não consta no depósito legal da Biblioteca Nacional. No entanto, Joana Vieira Borges estima que esta tenha ocorrido no ano de 1960. Cf. BORGES, Joana Vieira. Da (des)construção do “clássico”: O segundo sexo e Mística feminina no Brasil e na Argentina. **Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**, Florianópolis: 2013.

221 NEVES, Galciani. **Crítica como criação: procedimentos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 155.

era filiado ao Partido Socialista, de encampar essa tradução no início da década de 1960.<sup>222</sup> Nota-se ainda que a publicação brasileira de *O Segundo Sexo* é quase coincidente com o golpe civil-militar de 1964 e sofreu com os efeitos da censura sobre a recepção e a circulação da publicação.<sup>223</sup> Entretanto, pesquisadoras, intelectuais e até mesmo mulheres leigas tiveram acesso às versões em francês e em espanhol antes da publicação em português<sup>224</sup>, bem como durante a década de 1960, ainda que a censura tenha incidido ativamente sobre o setor editorial, sobretudo após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968.

### 1.3. As exposições *Propostas 65, 1965, e Beleza de pedra, 1969*

Se no início da década de 1960, quando aconteceu a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, muito se debatia sobre os paradigmas modernos e contemporâneos da arte postos em confronto na década anterior a partir do contexto institucional que unia o Museu de Arte Moderna de São Paulo e Bienal de São Paulo, que futuramente se tornaria Fundação, em meados daquele decênio a discussão no sistema artístico foi tomada por novas questões e conceitos que, de uma forma ou outra, se desdobraram das mudanças ocorridas nesse período. A ideologia de modernidade cosmopolita e racionalista que embasava muitas das experiências construtivistas da década de 1950, entrou em crise com o golpe civil-militar que se sucedeu no Brasil em 1964, que cerceou direitos políticos e liberdades individuais e, ao mesmo tempo, escancarou e abriu espaço para as influências culturais, políticas e econômicas do imperialismo estadunidense sobre o nosso país. A efervescência cultural daqueles primeiros anos arrefeceu-se com a repressão e a censura do governo brasileiro sobre o setor cultural instauradas ao longo da década, com ainda mais força a partir de 1968 com o decreto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5).<sup>225</sup>

Inquietações que já apareciam no neoconcretismo carioca ganharam mais vigor com a constatação por parte dos artistas de estarem em uma sociedade de consumo desigual e oprimida, cujos preceitos e aspirações da arte e da crítica de arte até então pareciam não dar mais conta. Dentre as novas questões que se instauraram, destacam-se a inserção da arte na realidade através do objeto, o diálogo crítico com a *pop art* e a volta da figuração em razão da necessidade comunicacional com as massas e de um compromisso político das produções artísticas, e, por fim, um desejo de liberdade das formas artísticas tradicionais, que introduziu

222 Idem, p. 155.

223 BORGES, Joana Vieira. Simone de Beauvoir: leituras no Brasil (1960-1980). **Anais do XXIII Simpósio Nacional De História**, Londrina: ANPUH, 2005.

224 Idem.

225 Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1992.



novas materialidades, deslocou a arte do domínio da imagem para o domínio da experiência e fez do espectador sujeito da obra.<sup>226</sup> No campo da crítica, a necessidade de novas ferramentas e léxicos para a reflexão acerca das experiências inéditas que se sucediam e do contexto social em que estava imersa, também causou em seus agentes um estranhamento do paradigma moderno, pautado na busca de uma autonomia estética e em conceitos de unicidade e distinção da obra e do artista, e lançou-os para debates e diálogos mais próximos tanto com os artistas, quanto com os movimentos e circuitos internacionais, expandindo os critérios de juízo.

Neste sentido, artistas e críticos caminharam juntos e, por vezes, se chocaram, na busca e na construção de novas linguagens e práticas artísticas, articulados através do engajamento político e do revisionismo dos modos de legitimação que estruturavam o sistema das artes plásticas, como os museus; galerias, salões e juris.<sup>227</sup> Um problema posto por essa nova configuração das práticas e dos debates foi a participação dos artistas na redefinição conceitual da arte na década de 1960 “tanto no seu entendimento e reflexão, com textos e publicações, quanto na sua práxis”.<sup>228</sup> Se os escritos de artistas não eram inéditos, a intensificação na aparição destes em catálogos, publicações, conferências e manifestos, parece ter proporcionado mudanças e reavaliações nos modos de aproximação à arte e o exercício da crítica de arte no Brasil, conforme aponta a pesquisadora Galciani Neves. Um exemplo paradigmático nessa perspectiva é a exposição *Propostas 65*, realizada no ano de 1965 no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB FAAP).

Uma série de exposições que visavam fazer da arte uma via de comunicação com as massas e reforçar seu compromisso político foram realizadas na década de 1960, tematizando e reunindo as linguagens artísticas híbridas daquele momento e carregando um sentido de resistência ao regime ditatorial. Tais coletivas impactaram fortemente o sistema artístico, pelo menos na região sudeste, e entraram para a história da arte brasileira. A inaugural *Opinião 65*, realizada entre agosto e setembro do ano que está presente no título no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; sua segunda edição, batizada de *Opinião 66*, que não teve o mesmo impacto positivo, mas deu continuidade à algumas iniciativas da primeira; *Propostas 65 e 66*, realizadas em São Paulo em 1965 e 1966, respectivamente; *Vanguarda Brasileira*, organizada em Belo

---

226 CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p. 23-42.

227 Cf. GARCIA, Maria Amélia B. **Artes plásticas: participação e distinção**. Brasil anos 60/70. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

228 NEVES, Galciani. **Crítica como criação: procedimentos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 186-187

Horizonte por Frederico Moraes no ano de 1966; e *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no MAM do Rio em 1967.

*Opinião 65* (agosto), que precedeu em cronologia e em projeto *Propostas 65* (dezembro), estabelecia um contraponto entre e a produção brasileira e internacional a partir das pesquisas em torno das tendências da nova figuração. A relação entre as duas exposições é explicada por Neves:

[*Propostas 65*] Mantinha a diversidade de linguagens, mas avançava conceitualmente, pois ao invés de apresentar um “confronto” entre trabalhos de artistas brasileiros tão entusiasmados com a Nova Figuração e europeus com suas neovanguardas e de querer afirmar um terreno propício à volta da figuração, *Propostas 65* unia artistas de muitas vertentes – tirando o foco da discussão de como seriam opostas as tendências figurativas e a abstração e propondo exibir as várias tendências brasileiras<sup>229</sup>.

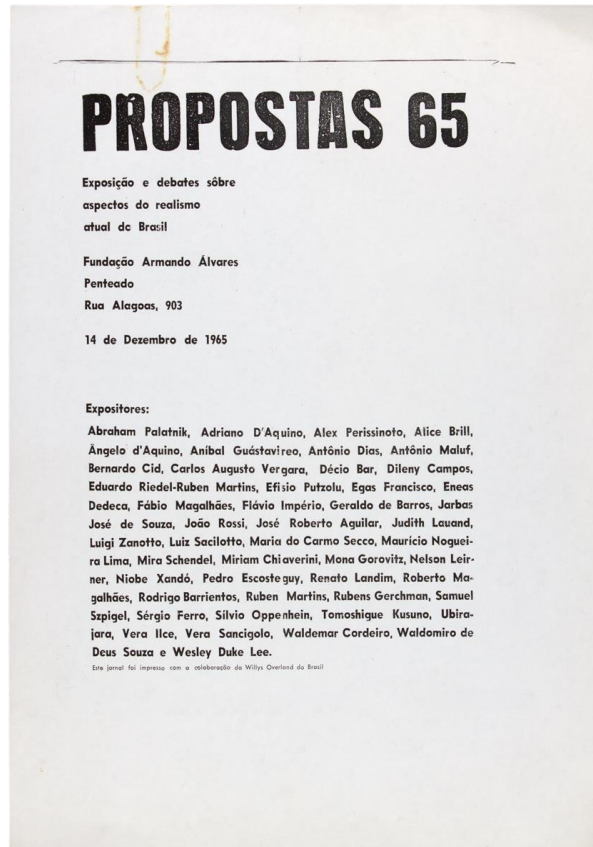
*Propostas 65* foi organizada pelos artistas Waldemar Cordeiro, Sérgio Ferro e Flávio Império<sup>230</sup> e sua inauguração ocorreu em 14 de dezembro de 1965. Participaram da coletiva os artistas Abraham Palatnik; Adriano de Aquino; Alex Periscinoto; Alice Brill; Angelo de Aquino; Aníbal Guastavino; Antônio Dias; Antônio Maluf; Bernardo Cid; Carlos Vergara; Décio Bar; Dileny Campos; Eduardo Riedel; Efízio Putzolu; Egas Francisco; Enéas Dedeca; Fábio Magalhães; Flávio Império; Geraldo de Barros; João Parisi; Jarbas José de Souza; João Rossi; José Roberto Aguilar; Judith Lauand; Luigi Zanotto; Luiz Sacilotto; Maria do Carmo Secco; Maurício Nogueira Lima; Mira Schendel; Miriam Chiaverini; Mona Gorovitz; Nelson Leirner; Niobe Xandó; Pedro Escosteguy; Renato Landim; Roberto Magalhães; Rodrigo Barrientos; Ruben Martins; Rubens Gerchman; Samuel Szpigel; Sérgio Ferro; Sílvio Oppenheim; Tomoshige Kusuno; Ubirajara; Vera Ilce; Vera Sangicolo; Waldemar Cordeiro, Waldomiro de Deus Souza e Wesley Duke Lee. A exposição foi acompanhada por um catálogo, editado como um jornal no formato tabloide, no qual constavam relação de artistas, obras e textos críticos.<sup>231</sup>

---

229 Idem, p. 196.

230 Waldemar Cordeiro (1925-1973) foi um artista plástico e designer ítalo-brasileiro. Sérgio Ferro (1938) é um artista plástico e arquiteto brasileiro. Flávio Império (1935-1985) foi um arquiteto, artista plástico e cenógrafo brasileiro.

231 REIS, Paulo. Proposta para uma crise. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.) **Histórias da arte em exposições: Modos de ver e exibir no Brasil**. Rio Books/FAPESP, 2016, p. 149.



[Figuras 16] Catálogo da exposição *Propostas 65*

Sobre a exposição, Paulo Reis discorre acerca dos aspectos mais relevantes de sua proposta e realização:

Propostas 65, um ano e dez meses depois do golpe militar, apresentou uma configuração abrangente da produção brasileira da época, vista nas transformações do projeto construtivo brasileiro, notadamente o neoconcretismo e o concretismo paulista, e nas ideias e conceitos estão presentes no meio artístico do país, em especial a arte pop, o novo realismo e a *nueva figuración* argentina. Ela consolidou três posicionamentos fundamentais na arte do período que permaneceram presentes até o final da década. Esses posicionamentos diziam respeito ao comprometimento crítico dos artistas frente ao golpe militar, a uma contribuição ao debate da cultura nacional dos anos 1960 e, por último, à apresentação do termo “realismo” como estratégia para a garantia da complexidade e diversidade da produção da época.<sup>232</sup>

O pesquisador ainda afirma que, pela exposição ter sido organizada por artistas, talvez tenha trazido para a mostra paulista um aprofundamento nas discussões das variadas poéticas visuais e não uma mera vitrine de tendências.<sup>233</sup> A maioria dos textos que compuseram o catálogo também foram escritos por artistas e abordaram diferentes aspectos da arte produzida

232 Idem, p. 150.

233 Idem, p. 151.

no período.<sup>234</sup> Neste sentido, a discussão em torno do realismo é uma das que mais se destaca, inclusive por aparecer no subtítulo da coletiva “Exposição e debates sobre aspectos do realismo atual no Brasil”. De modo geral, o termo realismo é colocado pela exposição como um conceito operacional para dar conta da produção artística brasileira experimental e politicamente comprometida. Nos textos, o conceito é discutido em suas dimensões plásticas; subjetivas, filosóficas e políticas, mas fica evidente o caráter estratégico deste, não sua afirmação enquanto um novo movimento para a arte brasileira. Dentre os principais articuladores do termo, está o crítico de arte e astrofísico Mário Schenberg e o artista Sérgio Ferro.<sup>235</sup>

O realismo foi um conceito operacional cunhado no embate entre as vanguardas brasileiras e as tendências internacionais, conforme a proposta da exposição e o debate mais amplo do sistema artístico brasileiro daquele momento. São referências a *pop art* estadunidense e inglesa e o novo realismo francês, movimento criado pelo crítico Pierre Restany em articulação com artistas como Yves Klein; Jean Tinguely; Arman; Raymond Hains; François Dufrêne; Martial Raysse; Daniel Spoerri, entre outros, e que posteriormente foi aderido por artistas como Christo e Niki de Saint-Phalle. Dentre as características de ambos os movimentos, destacam-se as apropriações de materiais cotidianos já existentes (os *ready-mades*), as experimentações cromáticas e as reflexões acerca da sociedade de consumo, por vezes com a inclusão de materiais propagandísticos e peças gráficas nas obras de arte.

É neste debate sobre o realismo realizado pela exposição *Propostas 65* que a artista Mona Gorovitz<sup>236</sup> vai se inserir. Gorovitz vai publicar no catálogo da mostra o texto *Porque o feminino*, onde empreende uma síntese do realismo em diálogo com as tendências

---

234 Doze textos compuseram o catálogo de *Propostas 65: Sobre a vanguarda*, de Ângelo D’Aquino; *Abraham Palatnik*, de Clarival do Prado Valladares; *Na multidão*, de Ubirajara; *Realismo ao nível da cultura de massa*, de Waldemar Cordeiro; *Pintura de Ângelo D’Aquino*, de Hélio Oiticica; *Paz mundial*, de Jorge Mautner; *Pintura nova*, de Sérgio Ferro; *Um novo realismo*, de Mário Schenberg; *Porque o feminino*, de Mona Gorovitz; *No limiar de uma nova estética*, de Pedro Escosteguy; *Propaganda: educação ou deseducação visual em massa*, Roberto Duailibi; e *Posição*, de Ruben Martins.

235 Cf. REIS, Idem; NEVES, Op. Cit.

236 Mona Gorovitz (1937) é uma artista plástica, jornalista e estilista brasileira. Começou a atuar na década de 1950, participou da exposição *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, no MAM SP, e das V e IX Bienais de São Paulo, em 1959 e 1967, respectivamente. Como jornalista, atuou nos jornais Última Hora, O Estado de S. Paulo e A Gazeta, ambos de São Paulo, e nas revistas Cláudia, Manchete e Interview. Trabalhou como estilista em São Paulo e em Paris, inclusive na empresa Rhodia. A pesquisadora Talita Trizoli também lembra: “[Waldemar] Cordeiro e Gorovitz foram parceiros de trabalho e de afeto ao longo de anos, sendo que o artista ítalo-brasileiro escreveu textos sobre a obra de Gorovitz procurando incentivá-la a atuar no sistema das artes. Além disso, expunham juntos em coletivas e Gorovitz chegou a ser ‘sócia’ da galeria N.T. apesar da bibliografia obliterar seu nome nesse cenário”. TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 274.

internacionais e aponta as poéticas de artistas mulheres de outros países que se relacionam com essa tendência. Ela inicia o texto com um balanço do contexto:

De um lado, o pop americano. Do outro, o pop inglês. O primeiro favorável à realidade publicitária em tôdas as nuances. O outro ressalta o humor... da “american way of life”. No centro, o novo realismo, bandeira agitada por Pierre Restany, que em 1960 reuniu um grupo de artistas de Paris, lançando o manifesto “40º além do Dada”. Mais recentemente, a figuração narrativa, baluarte armado por Gassiot-Talabot. A arte da montagem vai da colagem à decoração dos ambientes em que se desenrolam os happenings, passando pelas acumulações de Arman e as máquinas de Tinguely. Objetos tirados do lixo, da gaveta, do sótão e do terreno baldio. O interêsse na Europa pelas obras de montagem veio das composições monocromáticas de Klein. E muitos pintores adotaram uma atitude francamente hostil aos materiais tradicionais. De Ulm partem os exercícios de memória visual. O “vermelho Coca-Cola” é único; não pode ser substituído por nenhum vermelho das centenas que se possam imaginar. E daí a fora. Côres ativas e passivas, umas exercem influências sobre as outras; ou não. Também foi o que mostrou Bill na Op Art Galerie de Esslingen. Em Munique, a arte em movimento. Trompe l’oeil. Trompe l’oeil. Trompe l’oeil.<sup>237</sup>

Mona Gorovitz participou ativamente do sistema artístico brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 e seus trabalhos utilizavam materiais originalmente produzidos para um consumo massivo feminino, tais como meias, lingerie e outras materialidades têxteis. Próximas às investigações da nova objetividade brasileira, suas composições pictóricas e tridimensionais dialogavam, por vezes, com as proposições concretas. Gorovitz colocava como problema o universo “feminino”, tanto como nicho de mercado, quanto como padrões de comportamento impostos às mulheres. Em depoimento concedido ao Departamento de Pesquisa e Documentação e Arte Brasileira da FAAP em 1977, a artista fala sobre os temas de sua produção:

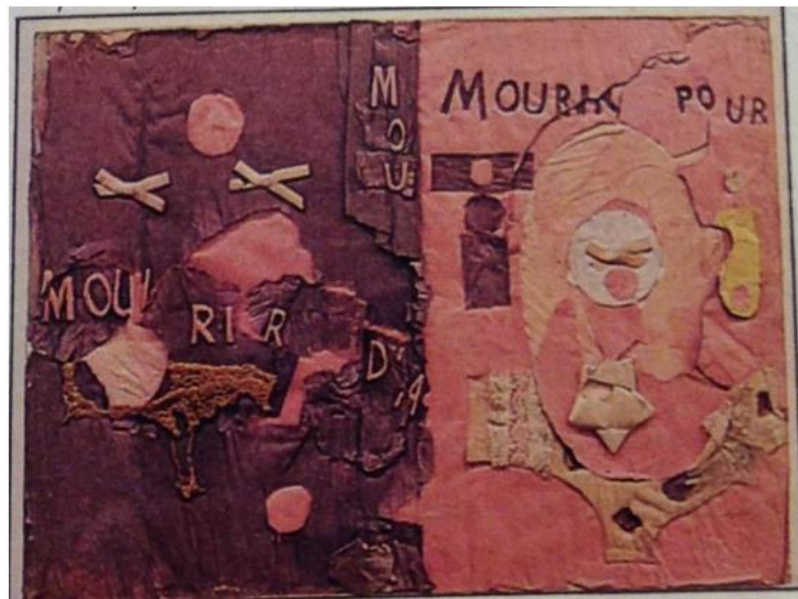
[...] eu tinha muita preocupação o feminino. Roupas, fios, tapeçarias, vestuários; a meia, a lingerie. Ao invés de desenhar e pintar, comecei a usar o objeto. Na Nova Tendências, enquanto todos faziam coisas muito bem estruturadas, as minhas eram feitas à mão – uma tentativa de tapeçaria – o ponto errado era o mais importante. Encontrava-me fora do movimento. O meu trabalho não tinha aquela característica impecável. Seria um absurdo chamar este objeto aqui de concreto. E naquela época eu já estava fazendo estas coisas. Embora esteja num bidimensional, não é pintura e para mim é mais que uma simples colagem.  
[...] Com a boneca, pernas, a mão, um jogo de braços, uns móveis com armadilhas de pescaria, elementos de papelão, um chapéu de 1920, meu trabalho mostra a aparência de ingênuo. Mário Schenberg considera o meu trabalho um pouco naif. Nesta boneca, exposta em *Propostas 65*, vejo uma finalidade crítica, uma mulher boneca, coisificada. Era um trabalho poético – uma sublimação da mulher.<sup>238</sup>

237 GOROVITZ, Mona. *Porque o feminino. Propostas 65* (Catálogo). MAB FAAP, São Paulo: 1965.

238 Apud. Catálogo da exposição *Mulher*, retrospectiva de Mona Gorovitz realizada pela Steiner Galeria de Arte em 1989.



[Figuras 17] Fotografia para a revista O Cruzeiro de 1966 que mostra alguns dos trabalhos de Mona Gorovitz.  
Apud. TRIZOLI, Op. Cit., p. 276.



[Figuras 18] Mona Gorovitz, *Mourir pour*, 1965. Apud. TRIZOLI, Op. Cit., p. 283.

É possível perceber que no texto *Porque o feminino*, Mona Gorovitz vai elencar as tendências que influenciam em seu trabalho artístico, contribuindo com a discussão proposta pela exposição *Propostas 65*, mas também fundamentando conceitualmente através de referências sua própria produção. Após sintetizar o movimento internacional, Gorovitz vai abordar as artistas mulheres associadas ao novo realismo e à *pop art*:

E o novo realismo invade a América do Sul. Dalila Puzzovio, na Argentina, faz imensos corselets, cola em madeira fotografias da modelo inglesa Jean Shrimpton. Celia Barbosa, no espetáculo “Ultra Zum”, reúne cartazes, programas, colagens de películas cinematográficas, paródias do Superhomen e James Bond. Marta Minujin, na Menesunda, criou uma fábrica de vivências insólitas: quartos, corredores, escadas. Habitações de paredes negras ou completamente brancas. Num quarto, uma mulher rodeada de todos os seus objetos de tocador. Um painel repleto de botões permite encontrar a porta de saída. Como nos tempos das cavernas, o eterno feminino. E os homens aplaudem. Alguns ainda a cata do “vermelho Coca-Cola, em trompe l’oeil, trompe l’oeil”. Em Nova York, Marisol Escobar usa novos conceitos em escultura. E faz arte de si mesma. Esculpe o próprio rosto nas figuras de madeira que posam em grupo. Semi-figuras, semi-formas-geométricas. Uma de suas esculturas chama-se “O casamento” e representa uma elegante noiva em tamanho natural (com o rosto de Marisol). O noivo, de cartola, tem o rosto de Marisol. Numa festa do Clube dos Artistas de New York, Marisol usou uma máscara de seu desenho, que escondia outra, pintada no seu próprio rosto. Diante da admiração de todos, afirmou um tanto embaraçada que quisera fazer apenas uma brincadeira. Não era o caso de transformar o happening em... “happening” (obra de arte). Em Paris, Niki de Saint-Phalle, ex-cover-girl se aventura nas “Mythologies Quotidiennes”, “Figuração e Desfiguração”, “Pintura Narrativa”, etc. Suas grandes esculturas, confessa serem trabalhos de mulher, com lã, papel colado para fazer uma saia floreada, etc. Não faltam bobbies nas grandes “Nanas” que se exercitam na ginástica. Seus happenings mostram a liberdade das Nanas eternas, indiferentes, ocupadas de seus amores, seus partos e viuvez. Unhas verdes, corpos pintados, em movimentos de ginástica para afinar quadris e desenvolver o busto. Por isso o feminino.<sup>239</sup>

Seu percurso internacional começa pela América Latina, o que é interessante, do ponto de vista das dinâmicas de circulação das discussões e tendências na arte, e condizente com as referências gerais de *Propostas 65*. Mas a listagem de artistas mulheres atuantes nesses países é o mais importante do texto, pois é uma ação precursora no sistema artístico brasileiro que, como posto em outros momentos desta dissertação, até esse momento não havia debatido questões referentes às mulheres na arte a partir de um contexto internacional – isso só aconteceria na década seguinte, como demonstramos nos capítulos 2 e 3.

As artistas citadas por Gorovitz – as argentinas Dalila Puzzovio; Célia Barbosa e Marta Minujin, Marisol Escobar em Nova York e Niki de Saint-Phalle em Paris – eram reconhecidas nos contextos em que estavam inseridas e aparecem em narrativas sobre a arte contemporânea até os dias de hoje. Além de produzirem a partir de temáticas relacionadas à feminilidade (enquanto atributo de gênero relacionado às mulheres em suas dimensões subjetivas e socioculturais), também conviveram com a efervescência do feminismo como movimento social nos países em que viviam. Talvez esteja aí a chave de compreensão para o interesse que orienta suas produções, assim como suas abordagens críticas aos padrões de consumo e sociabilidade imputados às mulheres nos grandes centros urbanos sob a égide do capitalismo durante a década de 1960. Entretanto, discursivamente a questão do feminismo não é evocada

---

239 Ibidem.

– apenas o feminino, defendido, justificado e apresentado nos termos “por isso o feminino”. As afinidades formais entre os trabalhos descritos por Mona Gorovitz e sua própria produção são notáveis, bem como os diálogos a partir de poéticas visuais, materialidades e modos de fazer arte afins.



[Figura 19] Na lateral da imagem, é possível identificar a obra **Madame Seignobos**, de 1964, apresentada da IX Bienal de São Paulo (1967). Folha de São Paulo, 19-10-1988. Acervo Bienal de São Paulo.



[Figura 20] Mona Gorovitz fotografada por Lenita Perroy – catálogo da exposição *Mulher*, individual de Mona Gorovitz na galeria Artes Steiner, 1989. Acervo Bienal de São Paulo.





[Figura 21] Dalila Puzzovio, **Escape de gas**  
(Gas leak), 1963



[Figura 22] Marisol Escobar, **The wedding**,  
1962-1963



[Figura 23] Marta Minujin, **La Menesunda** (ambientes da instalação realizada no Instituto Torquato Di Tella, em Buenos Aires), 1965



[Figura 24] Niki de Saint Phalle, *Autel des Femmes*, 1964

*Propostas 65*, como dito anteriormente, entrou para a história da arte brasileira por ser considerada uma das exposições mais representativas para se refletir sobre a produção de arte nos anos de 1960 no Brasil, ainda que tenha recebido pouco público e pouca divulgação na imprensa.<sup>240</sup> O episódio de censura sobre a obra do artista Décio Bar e o impacto desse acontecimento para a fundação do Grupo Rex é uma das temáticas mais célebres relacionadas à exposição.<sup>241</sup> Nas análises que se dedicaram à mostra, o pioneirismo da discussão empreendida por Mona Gorovitz é citado algumas vezes, mas pouco aprofundado; pode-se pensar que o texto tenha sido invisibilizado em relação a todos os outros textos do catálogo escritos por homens e cuja abordagem não leva em consideração questões de gênero, como feito por Gorovitz.

Em outro sentido, no final da década de 1960, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, trabalhava e se firmava como uma nova instituição museológica importante neste emergente contexto “pós-moderno”<sup>242</sup> do sistema artístico brasileiro. Conforme posto anteriormente, o MAC USP foi fundado em 1963 após a doação do acervo do

240 REIS, Op. Cit., p. 150.

241 Cf. OLIVEIRA, Juliana Proença de. **Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura militar no Brasil (1960-2010)**. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021, p. 37-38.

242 A referência posta é ao conceito de *arte pós-moderna* mobilizado por Mário Pedrosa em seus escritos das décadas de 1960 e 1970. Cf. NEVES, Op. Cit., p. 180.

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) para a Universidade de São Paulo, e se tornou o primeiro museu dedicado à arte contemporânea do país. A direção artística da instituição foi assumida pelo jovem professor universitário da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Walter Zanini<sup>243</sup>, cuja gestão tornou-se um caso exemplar no estabelecimento de novos padrões profissionais de condução de acervo e de criação de um espaço de produção e extroversão para a arte experimental emergente.<sup>244</sup> Zanini, cuja formação voltou-se para a História da Arte e a Museologia, pensava o museu como um espaço dialógico multimídia, e, por isso, investiu em atividades que uniam as artes visuais ao cinema, à música, à arquitetura, à fotografia e ao vídeo.

Dentre as várias ações que marcaram sua atuação no MAC USP, merece destaque o estímulo do diretor à institucionalização da fotografia, iniciativa em consonância com o programa de inserção das linguagens contemporâneas no acervo do museu. A fotografia estabeleceu novas conexões com o campo das artes plásticas por meio da *pop art*, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970.<sup>245</sup> No início da década de 1970, Walter Zanini fundou o Setor de Fotografia do MAC USP, que realizou exposições e adquiriu obras para o museu de artistas brasileiros e estrangeiros. Ainda que tal seção tenha sido descontinuada, seu papel foi fundamental na definição do perfil do conjunto de obras fotográficas que fazem parte do acervo do MAC USP até os dias de hoje, dado que a partir da saída de Walter Zanini da direção do museu, a USP não disponibilizou outras verbas para a aquisição de fotografias.<sup>246</sup>

Neste sentido, é paradigmático que a primeira exposição de fotografias realizada pelo MAC USP tenha apresentado uma discussão em torno da noção de *feminino* a partir das obras da fotógrafa brasileira Lenita Perroy.<sup>247</sup> Na imprensa, inúmeras notas divulgaram-na a partir do tema “a mulher”. Intitulada *Beleza de Pedra*, a exposição individual aconteceu entre os dias 2

---

243 Walter Zanini (1925-2013) foi um professor, historiador, crítico de arte e curador brasileiro. Além de dirigir o MAC USP por quinze anos, também foi curador da 16ª e 17ª edições da Bienal Internacional de São Paulo. Foi um dos fundadores do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

244 TEJO, Cristina S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 184.

245 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**, vol. 16, núm. 2, julho-dezembro, 2008, p. 133.

246 Idem, p. 164.

247 Lenita Perroy (1937-2018) foi uma fotógrafa brasileira. Atuou como engenheira elétrica e depois passou a se dedicar à fotografia, trabalhando com o fotógrafo espanhol Marcel Giró e o fotógrafo japonês Jun Miki. Entre 1964 e 1965, trabalhou no jornal paulista A Gazeta como correspondente nos EUA e no Japão. Em 1966, foi fotógrafa de moda na revista Jóia e depois trabalhou com publicidade em São Paulo. Em 1967, realizou sua primeira exposição individual na galeria Mirante das Artes, em São Paulo.

e 27 de abril de 1969, período em que o Museu de Arte Contemporânea ainda ocupava o 3º andar do Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera. Foram apresentadas 57 fotografias produzidas em estúdio que retratavam apenas mulheres, como em imagens publicitárias. As mulheres estavam sempre maquiadas e, às vezes, ornamentadas com roupas e adereços cênicos, outras vezes, nuas ou utilizando apenas acessórios, como colares e cintos. As composições fotográficas traziam algumas referências à pintura de retratos do século XIX, sobretudo aquelas simbolistas. As fotografias foram organizadas no catálogo a partir de suas dimensões: grandes (146 x 96 cm), médias (100 x 70 cm) e pequenas (50 x 60 cm). Elas foram montadas em formato de pôster e adesivas sobre um suporte rígido, o que demonstra que não havia preocupação em seguir o cânone museológico moderno, já consagrado para exposições fotográficas, com a utilização de *passe-partouts* e molduras.<sup>248</sup>



[Figura 25] Vista da exposição Beleza de Pedra, 1969. Acervo MAC USP

Na abertura da exposição, foi exibido um filme experimental de Olivier Perroy<sup>249</sup>, marido de Lenita, sobre “o mundo feminino”.<sup>250</sup> Em reportagem publicada no jornal Folha da Tarde em 2 de abril de 1969, são citadas falas da artista, que explica alguns aspectos do projeto:

248 Idem, p. 148.

249 Olivier Perroy (1937) é um cineasta suíço radicado no Brasil.

250 Nota publicada no jornal Folha de São Paulo em 30-03-1969. Disponível no Acervo do MAC USP.

“Como as minhas fotos eu construo as imagens. São 40 mulheres sob um ângulo de beleza estática. Com o filme, elas são vistas por um outro prisma, mais dinâmico, e através de um outro artista, meu marido”.<sup>251</sup> Neste artigo, Lenita Perroy também explica a relação das fotografias com a linguagem publicitária da moda:

Eu faço a foto pela foto, a mulher pela sofisticação. Quase todas as minhas fotos podem ser consideradas fotos de moda, mas dentro do esquema de Vogue e Baazar, comendo a foto sem a preocupação da funcionalidade da roupa.<sup>252</sup>

O texto de apresentação da exposição, presente no catálogo da mostra, é assinado pelo artista Wesley Duke Lee<sup>253</sup> – mais um exemplo na proliferação de textos de artistas em catálogos e publicações especializadas. Lenita Perroy e Duke Lee já haviam trabalhado juntos na revista *Mirante das Artes*, projeto de Pietro Maria Bardi<sup>254</sup> para alavancar a galeria de mesmo nome, localizada em São Paulo.<sup>255</sup> O texto de Duke Lee começa com a descrição de uma experiência social e subjetiva atribuída às pessoas do gênero feminino: as brincadeiras de fantasiar-se em frente aos espelhos.

Tudo começou com uma brincadeira. A do Espelho. Meninas, ainda, as mulheres passaram horas desfilando e desafiando o Espelho, uma multidão de personagens inventados, com chapéus, máscaras, cabelos, fitas, rendas. As perucas eram tabus impostos pelos adultos inquisidores. O Espelho era o espectador, e aplaudia. Com o tempo, as propostas se inibiam, e o jogo era lentamente esquecido. Lenita continuou o jogo, empenhando-se e se arriscando e de repente o jogo transformou-se num jogo irreversível de adulto.<sup>256</sup>

Adiante, para falar sobre a produção artística de Lenita Perroy, Duke Lee faz referência à mitologia da Medusa, daí o título da exposição, *Beleza de Pedra*:

Num ritual contínuo de metamorfoses, aplicou suas máscaras no contexto do mundo. Assim, construiu personagens, espectros de beleza imóvel, foram se definindo cada vez com mais clareza. Suas aparições, vindas da artista, exercem o fascínio de um abismo magnético sobre um número crescente de mulheres que se iam submetendo à violação de suas personalidades cotidianas, endossando submissas as máscaras de beleza polar que a artista lhes aplicava.

Medusa, Lenita petrificou mulheres em fotos feitas de mármore frio. Para transcender o monótono cotidiano de suas aparências, pagaram alto preço de suas petrificações. A beleza congelada se torna cruel pela intangibilidade. E com obsessão, o ângulo exato, a posição do tempo onde a mulher se torna esfinge. O encontro do momento fotográfico é designado como angulação astral, por onde a modelo passa brevemente para deixar de existir, ficando como testemunho desta passagem astral, a imagem.<sup>257</sup>

---

251 Folha da Tarde. **Lenita mostra suas fotos**, 02-04-1969. Disponível no Acervo do MAC USP.

252 Idem.

253 Wesley Duke Lee (1931-2010) foi um artista plástico brasileiro, muito próximo à linguagem da *pop art*. Fez parte do Grupo Rex, iniciativa crítica ao sistema artístico da década de 1960.

254 Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi um historiador, crítico e comerciante de arte nascido na Itália. Dirigiu o Museu de Arte de São Paulo (MASP) por mais de 30 anos.

255 Cf. <https://www.iconica.com.br/site/revistas-papeis-efemeros/>. Acesso em 09-06-2023.

256 DUKE LEE, Wesley. **Beleza de Pedra** (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo: 1969.

257 Idem.

A relação que o texto estabelece entre a criação da imagem fotográfica por uma artista que metamorfoseia suas modelos através de ornamentos, ou máscaras, que ficcionalizam “suas personalidades cotidianas”, é interessante, e sua referência à “beleza congelada [que] se torna cruel pela inteligibilidade” parece como uma sutil crítica às imagens publicitárias que propagandeavam padrões de beleza inalcançáveis. Entretanto, é difícil sustentar essa interpretação crítica, pois a análise de Wesley Duke Lee parece estar mais voltada à reflexão sobre a possibilidade de transcendência da existência cotidiana possibilitada pelas “máscaras” utilizadas pelas mulheres, fossem nas fotografias de Lenita Perroy, ou nas estilizações do corpo realizadas através de maquiagens, cortes de cabelo, roupas, etc:

Fechado aos homens, por não terem o fascínio da metamorfose, o medo do Espelho e o pouco acesso à “expressão do feminino”, poderá passar despercebido, ou simplesmente rejeitado o entendimento do fato de uma mudança de penteado pode provocar uma mudança de espírito.<sup>258</sup>

A análise de Duke Lee é, definitivamente, generificada, já que ele determina as experiências sociais de homens e mulheres, como o fechamento aos homens do fenômeno vivenciado com “uma mudança de penteado”. O gênero aqui é construído discursivamente através da evocação de homens e mulheres (e também meninas), mas principalmente pela ideia de *feminino* contida nas várias descrições feitas ao longo do texto, como na brincadeira de fantasiar-se na infância, na “beleza imóvel” produzida pelas máscaras aplicadas pela artista, e, finalmente, a chamada “expressão do feminino”, não definida e posta entre aspas, e justamente por isso, provavelmente de fácil compreensão no contexto para o qual o texto foi produzido.

É notável que os todos os comentadores da exposição, conforme elencados na pesquisa de *clipping* da mostra, são homens, quando os textos são assinados. Nessas referências, o discurso sobre as mulheres retratadas é dedicado à beleza das mesmas, reiteradamente. Como exemplo, no texto em que o colunista social Álvaro Luiz Assumpção conta sobre a noite de abertura da mostra no MAC USP no jornal Folha da Tarde, ele escreve: “Foi uma noite da beleza, pelas fotografias e principalmente pela quantidade de mulher bonita presente à abertura desta segunda mostra individual de Lenita”.<sup>259</sup> Já o crítico de arte Antônio Bento, em nota publicada no jornal carioca Última Hora em 26 de abril de 1969, discorre:

Na abertura da exposição, o Museu de Arte Contemporânea apresentou um filme experimental de Olivier Perroy, também versando sobre o mundo feminino, o que

---

258 Idem.

259 Nota “Lenita mostra beleza de pedra” no jornal Folha de São Paulo, publicada em 7 de abril de 1969. Disponível no Acervo do MAC USP.

continua sendo o tema mais apaixonante em todas as artes. Alguns dos rostos apresentados por Lenita Perroy parecem criações surrealistas.<sup>260</sup>

Um último aspecto apresentado no texto de Wesley Duke Lee e que também foi reproduzido nas notas publicadas na imprensa, diz respeito às prováveis reações “violentas” que a exposição poderia sofrer:

A visão proposta é clara, violenta e não deixará de provocar reações violentas, e por trás de aplausos ou de recusas, eles serão Hipnotizados pelo “fascínio polar das máscaras”.

Sem dúvida, a artista será acusada de violentação e tráfico de máscaras, mas o poeta paga o preço para exercer o poder mágico da Medusa.<sup>261</sup>

Em depoimento de Walter Zanini, o diretor contou que a exposição foi fechada pelos militares e, por isso, não teve obras incorporadas ao acervo do Museu. Entretanto, a pesquisa de Helouise Costa não encontrou nenhum registro sobre tal fechamento, mas considera que esse possa ter acontecido em razão das fotografias de nus presentes na exposição.<sup>262</sup> De fato, não foram encontradas outras referências a esse acontecimento na pesquisa documental empreendida, apenas notamos que o Museu de Arte Contemporânea da USP guardou o convite ao Comandante Geral da Guarda-civil de São Paulo para a abertura de *Beleza de Pedra*, o que sugere que a instituição poderia ter consciência do potencial de censura das obras pelo aspecto moral da repressão política do governo militar.

Outro elemento que a pesquisa documental atestou, por sua vez, foi a itinerância da exposição para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra foi realizada entre os dias 24 de setembro e 11 de outubro de 1969. Na imprensa carioca, ela foi divulgada em termos muito parecidos com aqueles utilizados para a edição de São Paulo, com ênfase para o reconhecimento internacional da fotógrafa. Destaca-se uma crítica de Jayme Maurício publicada no jornal *Correio da Manhã* em 10 de outubro de 1969, intitulada *Fotos de Perroy*. Maurício elogia o trabalho fotográfico de Lenita Perroy, e o associa à produção do fotógrafo estadunidense Richard Avedon<sup>263</sup>, muito importante para a fotografia de moda internacionalmente. O crítico, que em outras ocasiões já havia abordado de modos pejorativos as mulheres e as obras produzidas por mulheres, vai referir-se ao tema da exposição nos seguintes termos:

Exposição de fotografias de Lenita Perroy, de São Paulo, no Museu de Arte Moderna do Rio. Trata-se de profissional com grande lastro e que foi considerada para

260 Nota “Lenita” no jornal *Última Hora*, publicada em 26 de abril de 1969. Disponível no Acervo do MAC USP.

261 *Ibidem*.

262 COSTA, Op. Cit., p. 148.

263 Richard Avedon (1923-2004) foi um fotógrafo estadunidense. Na década de 1940, passou a prestar serviços para a revista norte-americana *Harper’s Bazaar*, onde ficou conhecido por suas fotografias de moda.

representar o Brasil na Bienal de Paris. A mostra gira em torno de um tema único: a figura da mulher. E o **approach** de Lenita Perroy ao tema é bastante sofisticado – em mais de um bom sentido do termo. O **glamour** das figuras apresentadas e a atmosfera de luxo que se desprende do conjunto da mostra denotam refinamento de gosto e imaginação plásticas. Seja isto creditado em favor da artista - pois que a própria facilidade e a própria aceitação tão grande de seu tema fazem dele algo especialmente difícil, para quem quer criar por seu intermédio.<sup>264</sup>

A aceitação referenciada por Maurício faz coro com as notas positivas sobre a exposição, ainda que estas tenham, muitas vezes, feito referência à beleza das mulheres retratadas por Perroy, não necessariamente a outras qualidades de sua abordagem à temática. Nota-se que, de fato, o tratamento da fotógrafa sobre o tema da representação das mulheres está mais próximo à uma discussão interna à fotografia e suas intersecções com a publicidade, do que à uma abordagem crítica dessas representações, dos modelos de feminilidade ou próximo à um discurso feminista. Entretanto, a iniciativa tanto de produção, quanto de circulação de uma exposição com imagens de nus femininos e dedicada inteiramente à figura de mulheres (eticamente brancas, magras e portadoras de atributos associados ao padrão de beleza da época, como os cortes de cabelos) produzidas por uma outra mulher (não coincidentemente, muito semelhante fisicamente às modelos por ela retratas), é singular – após a exposição de Perroy, a artista foi convidada a compor o Setor de Fotografia do MAC USP, e ao longo da década de 1970, o museu realizou outras mostras com considerável número de mulheres fotógrafas, bem com adquiriu para seu acervo obras de algumas artistas importantes, como Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e Hildegard Rosenthal.<sup>265</sup>



[Figuras 26] Trecho de nota do jornal Folha da Tarde “Lenita mostra beleza de pedra”, Folha da Tarde, 07-04-

1969

264 MAURÍCIO, Jayme. Fotos de Perroy. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 10-10-1969.

265 Claudia Andujar (1931) é uma fotógrafa brasileira. Maureen Bisilliat (1931) é uma fotógrafa inglesa naturalizada brasileira. Hildegard Rosenthal (1913-1990) foi uma fotojornalista suíça naturalizada brasileira.



O discurso sobre a representação artística de mulheres posto em evidência tanto pelo conjunto de trabalhos, quanto pela crítica à exposição *Beleza de Pedra*, parece reforçar uma noção de *feminino* relacionada a padrões de beleza etnicamente e socialmente bem definidos e propagandeados por uma produção fotográfica publicitária, bem como as mistificações que maquiavam o processo de produção e reprodução do gênero a partir de práticas discursivas corporificadas. Aqui, lembramos da longa tradição de representação imagética de mulheres na História da Arte, avaliada pela crítica feminista nas artes já na década de 1970.<sup>266</sup> Mas há o diferencial desta mostra ter sido realizada por uma mulher em um contexto institucional de pioneirismo e experimentação artística e expográfica empreendidas pelo MAC USP.

Se abordarmos comparativamente as duas exposições analisadas neste item, percebemos que as abordagens e temáticas mobilizadas pelas artistas Mona Gorovitz e Lenita Perroy são distintas, ainda que embasadas no conceito comum de *feminino*. De certa forma, as duas artistas também se aproximam pela trajetória artística que se intersecciona com o campo da moda, que, bem ou mal, era uma expressão artística e cultural que ganhou fôlego no contexto de efervescência cultural associado a novos padrões de comportamento e consumo, e da especialização do mercado em segmentos generificados, tanto no Brasil quanto internacionalmente. No entanto, o que mais salta aos olhos é a escassez de iniciativas minimamente semelhantes – ou seja, que apresentaram obras ou discussões de questões atribuídas ao gênero de suas artistas produtoras, não apenas trabalhos produzidos por uma ou mais mulheres<sup>267</sup> – nas instituições museológicas de São Paulo ao longo de toda a década de 1970, fato que só vai mudar no ano de 1980, quando o MAC USP vai abordar novamente produções artísticas produzidas por mulheres, dessa vez a partir de um discurso informado por novas compreensões sobre o feminino e, ineditamente, sobre o feminismo.

---

266 Para um balanço da discussão, ver: CHADWICK, Whitney. Preface. **Women, Art, and Society** (2ª edição). Londres: Thames and Hudson, 1996. A discussão sobre a representação de corpos femininos em obras que entraram em acervos de museus é posta, com ênfase, na década de 1980, quando o grupo Guerrilla Girls começa a atuar: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em 20-08-2023.

267 Como será abordado adiante, o ano de 1975 foi definido pela ONU como o Ano Internacional da Mulher, data que deu início a década da mulher e impactou na disseminação das discussões acerca das mulheres enquanto sujeitos políticos no contexto social e cultural em diferentes países, incluindo o Brasil. Na pesquisa em acervos de jornais, consta a realização de uma mostra coletiva realizada no Rio de Janeiro com esse mote. Em sua coluna no jornal O Globo de 13-07-1975, Frederico Morais noticia: “Washington Marcolino Filho e Lúcia Khan são os responsáveis pela exposição-homenagem ao Ano Internacional da Mulher, que reúne, no Hotel Continental, trabalhos de 34 mulheres-artistas. Em um país onde as mulheres vêm marcando de forma às vezes decisiva nossa arte, especialmente a vanguarda (desde Anita Malfatti e Tarsila, nos idos do movimento modernista), não surpreende que se possa, sem dificuldade, reunir em uma exposição nada menos de 34 pintoras, desenhistas, gravadoras e esculturas, todas conhecidas”. Entretanto, não foram encontrados outros registros ou informações sobre tal exposição. De todo modo, a iniciativa parece ser independente, portanto, fora das dinâmicas de reconhecimento e legitimação nas quais as instituições museológicas ocupavam um lugar central.

## **2. Do feminino ao feminismo: debates na crítica de arte na década de 1970.**

*Tão relevante quanto os conhecidos problemas que envolvem ou emanam da cultura brasileira e latino-americana – como a censura, as tentativas de identificação nacional, a função da arte dentro do nosso contexto, a validade e a compreensão dos fenômenos artísticos mais recentes (nos quais se insere a arte reivindicativa feminista) a própria questão da criatividade e mais centenas de outros – é a discussão em torno dos problemas específicos relativos à mulher na arte. E o fato de estarmos, aparentemente, em absoluta harmonia no que diz respeito à igualdade de condições entre homens e mulheres, não encobre a necessidade de uma investigação constante sobre a nossa situação real que pode estar encoberta pela simples falta de interesse mais profundo.*

Sheila Leirner no artigo “Feminismo na arte brasileira, opinião da crítica”, 1977.

## 2.1. Roberto Pontual e Frederico Morais: as vias de entrada do feminismo no debate crítico

A década de 1970 se inicia com processos fulcrais para a crítica de arte brasileira. Por um lado, a conjuntura política de repressão e censura foi o motor para novas compreensões do papel do crítico e do próprio fazer da crítica, como posto em inúmeras ocasiões pela historiografia acerca do conceito de “arte de guerrilha”<sup>268</sup>, elaborado por Frederico Morais<sup>269</sup> no artigo *Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra*<sup>270</sup>, publicado em janeiro de 1970 na Revista de Cultura Vozes; ainda naquele ano, Morais radicalizaria o fazer do crítico de arte através da proposta da “nova crítica”, onde comentava um trabalho ou uma exposição com outro trabalho de sua autoria usando a mesma linguagem artística e preferencialmente usando os mesmos materiais, suportes e locais escolhidos pelos artistas.<sup>271</sup>

Por outro lado, o início daquela década também seria marcado por uma movimentação em prol de um “olhar para dentro de si mesma” da crítica, implicado na compreensão dessa prática como um meio de “apontar direções para o futuro a partir da retomada crítica de um passado”.<sup>272</sup> Daí a iniciativa de alguns críticos, como Roberto Pontual<sup>273</sup>, de elaborar projetos enciclopédicos que também objetivavam contemplar produções a eles contemporâneas, a

268 “[...] [Frederico Morais] advogou por uma forma de arte disposta a tirar o público de sua tradicional passividade contemplativa. Referindo-se à noção de ‘contra-arte’, Frederico descreveu um estado de radical inversão de papéis no jogo estético tradicional. [...] Refém de uma ‘emboscada’, o público precisava assumir uma postura ativa e ‘tomar iniciativas’. A obra não passava de uma ‘situação artística’, e o artista, desalojado da condição de criador de objetos, tornava-se agora um ‘propositor de situações’ ou mesmo – bem ao estilo duchampiano – um simples ‘apropriador’ das coisas do mundo. [...] A esse estado, digamos, conceitualista, formado por uma arte ou uma ‘contra-arte’ disposta como ‘vivência’, ‘conceito’ ou ‘proposta’, Frederico Morais nomeou ‘arte de guerrilha’”. FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**. Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p. 54-56.

269 Frederico Morais (1936) é um crítico de arte, historiador e curador brasileiro. Iniciou sua carreira na crítica na década de 1950 ainda em Belo Horizonte, e também atuou nos jornais Diário de Notícias (RJ), entre 1966 e 1973, e no jornal O Globo (RJ), de 1975 a 1987. Atuou como professor na PUC-Rio, na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) da UERJ e dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 1986 e 1987. Como curador independente, organizou inúmeras exposições relevantes, como *Vanguarda Brasileira*, em 1966, e *Do Corpo à Terra*, em 1970. Foi coordenador de cursos do MAM do Rio entre 1967 e 1973, onde realizou os projetos experimentais “Arte no Aterro” e “Domingos de Criação”.

270 MORAIS, Frederico. *Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra*. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

271 Sobre a “nova crítica”, ver: TEJO, Cristiana S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 171-174.

272 AVANCINI, José Augusto. *A crítica de arte nos anos 70: uma visão*. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6. n. 10, p. 27-34, 1995.

273 Roberto Pontual (1939-1994) foi um crítico de arte, jornalista e poeta brasileiro. Nascido em Recife, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1943. Iniciou na crítica de arte no Jornal do Brasil, onde escreveu entre 1959 e 1961. Na década de 1960, escreveu para o jornal Correio da Manhã, para as revistas Civilização Brasileira, GAM, Vozes, Ele Ela, entre outras. Retornou ao Jornal do Brasil em 1974 e publicou regularmente até 1980, quando foi morar na França. Atuou no MAM do Rio como Diretor do Setor de Cursos (1973-1974), do Departamento de Exposições e como Membro da Comissão de Planejamento Cultural (1975-1978). Também atuou no Ministério da Educação e Cultura entre 1963 e 1964. Organizou inúmeras exposições entre o Rio de Janeiro e São Paulo, além de ser curador da delegação brasileira na Bienal de Veneza de 1980.

exemplo do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de 1969, ou a edição de novembro de 1970 da mesma Revista de Cultura Vozes, intitulada *Brasil/Arte/Hoje*, onde Pontual convidou autores de diferentes lugares do país para escrever sobre esses contextos regionais.<sup>274</sup> Para alguns, essa confluência entre elaboração histórica e contemporânea da arte estava relacionada com uma aposta de continuidade da produção artística num horizonte político cerceado pelo AI-5.<sup>275</sup> Para outros, a iniciativa tem relação com os fomentos estatais nos setores editorial e livreiro.<sup>276</sup> De todo modo, tal linhagem de produção textual reforçou a constatação de que a construção de narrativas históricas da arte do Brasil, depois dos anos 1950, foi realizada sobremaneira pelos críticos de arte.<sup>277</sup>

A compreensão geral de crise das vanguardas históricas que deflagrou uma crise na reflexão estética e na própria crítica de arte a partir do golpe civil-militar de 1964<sup>278</sup>, conforme citado no capítulo anterior, pareceu estabelecer-se com ênfase em meados da década de 1970.<sup>279</sup> A partir desse momento, as atitudes radicais de experimentação e contestação dos anos anteriores pareciam ficar sem espaço frente a esse novo contexto, suplantada por discursos que propunham a *retomada* estratégica da via institucional e que, entre outras consequências, recuperavam a valorização da noção de *obra de arte* e outras concepções caras ao julgamento crítico.<sup>280</sup> Com isso em vista, temas como a arte enquanto linguagem ou a identidade cultural nas artes nacionais e latino-americanas passaram a ocupar a elaboração discursiva de críticos e críticas em atuação. Tal contexto da segunda metade da década de 1970 é analisado por José Augusto Avancini:

[...] isso tudo acompanhado da escassez de novidades no plano internacional que são substituídas por uma atitude reflexiva sobre o passado imediato. Esse *olhar retrospectivo* ajuda a retornar discussões, tais como a da arte popular, relação popular/erudito e significativamente, agora num nível mais avançado, as tentativas de elaboração de uma teoria explicativa da arte e da realidade latino-americana. Essas tomam como fonte a filosofia de inspiração marxista, seja Lukács ou a Escola de Frankfurt, a sociologia e a psicologia com contribuições de Freud, Jung e da Gestalt.<sup>281</sup>

274 Cf. REIS, Paulo. Como escrever o futuro – Roberto Pontual e a arte contemporânea no Brasil. **Revista Concinnitas**, v. 20, n. 36, p. 342-355, 2019.

275 Idem, p. 343.

276 DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989. TEJO, Op. Cit.

277 SALZSTEIN, Sônia *apud* REIS, Paulo. Op. Cit., p. 344.

278 Sobre o tema, ver mais em: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

279 FREITAS, Op. Cit., p. 318-320.

280 “[1975 como um ano] de revalorização da *obra de arte*, em oposição a todos os vanguardistas anti – ou under –; revalorização da *beleza*, em oposição ao feio, à arte de detritos, à arte pobre; de uma arte *decorativa*, isto é, para ser contemplada; do bem-feito, isto é, do *acabado*, em oposição ao fragmentário, ao inacabado, dando-nos uma arte que se utiliza dos recursos técnicos e mais sofisticados; do que dura, em oposição ao precário; da produção em oposição à atitude, e assim por diante... Parece ter se encerrado o ciclo da experimentação e da contestação”. ARANTES, Otilia *apud* FREITAS, p. 320.

281 AVANCINI, Op. Cit., p. 34.

A ideia do autor de “escassez de novidades no plano internacional” nos interessa imensamente, pois é justamente em meados da década de 1970 que a produção artística feminista e seus desdobramentos no campo teórico e crítico começam a circular no Brasil. Talvez, a realidade não fosse de *escassez*, mas de *negação* dessas “novidades” internacionais, por inúmeras razões, conforme tentamos circunscrever nesta dissertação. Compromissos políticos; filiações discursivas; baixa adesão das artistas a essas poéticas e terminologias, posições não-hegemônicas nas dinâmicas de circulação do conhecimento. Enfim, o que nos parece aqui é que o embate se dá, eminentemente, no plano *discursivo*. A crítica de arte, a partir dessa conjuntura interna do sistema artístico daquele decênio, ao mesmo tempo registra e produz, constata e constrói, um discurso que invisibiliza a enunciação do feminismo e da crítica feminista como válidos para o contexto artístico brasileiro, ainda que falasse sobre o tema e que artistas mulheres produzissem a partir de poéticas afins.

Ao longo deste capítulo, apresentaremos uma série de textos publicados por críticos e críticas de arte que abordaram os temas mulher, feminino e/ou feminismo desde a década de 1970 até o ano de 1982, mas iniciaremos esse recorte com os dois autores que já foram citados: Frederico Moraes e Roberto Pontual. Ambos conviveram em um mesmo espaço temporal, o Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970, compuseram espaços institucionais comuns, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e estiveram na iniciativa de fundação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte.<sup>282</sup> Também foram os primeiros a dialogar com uma crítica feminista elaborada em países do exterior, daí a proeminência, e podemos dizer até o pioneirismo, desses homens do circuito carioca na elaboração, tradução e debate do tema no sistema artístico brasileiro. Através de nossas pesquisas, podemos datar em 1974 o primeiro texto que abordou, nomeadamente, o feminismo na arte, de autoria de Roberto Pontual, que será apresentado a seguir.

### 2.1.1. O pioneirismo de Roberto Pontual

Roberto Pontual começou a escrever no *Jornal do Brasil* em 1974, no qual assinou textos na coluna de artes plásticas até 1980. O periódico era editado no Rio de Janeiro desde 1891 e

---

282 “Em 1972, Roberto Pontual desliga-se da Associação Brasileira de Crítica de Arte [ABCA] para, junto com Frederico Moraes, Maria Eugênia Franco, Mário Barata e Waldemar Cordeiro, formar o Centro Brasileiro de Crítica de Arte. O grupo tinha entre suas principais preocupações a intenção de ampliar o conhecimento sobre a arte brasileira, visando ‘superar o círculo vicioso de atuação restrita ao eixo Rio-São Paulo’”. PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). **Roberto Pontual – Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 9-10. Ver também: TEJO, Op. Cit., p. 179-183.

divulgava os eventos artísticos com ênfase na programação das instituições cariocas através de notas e textos críticos. Nos primeiros anos da década de 1970, a coluna tinha os textos assinados por Walmir Ayala<sup>283</sup> e, neste período, elegeu o livro *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil* como um dos maiores acontecimentos artísticos do ano de sua publicação.<sup>284</sup> Nesse mesmo período, Roberto Pontual também atuava como diretor do Setor de Exposições do MAM do Rio, cargo que ocupou de 1973 a 1978.

Em 03 de dezembro de 1974, ano de estreia no *Jornal do Brasil*, Pontual publicou o artigo “Feminismo e arte”. Seu texto é muito profícuo por relacionar a questão feminista na arte brasileira com o debate e as produções artísticas internacionais, nomeadamente, do contexto anglo-saxão encabeçado pelos Estados Unidos. Se tomado como inaugural do debate na crítica periodística em jornais brasileiros, essa informação é importante porque, de pronto, circunscreve a filiação discursiva da discussão entre nós, ou seja, qual a referência política e o tipo produção artística que foram tomados como sinônimo de *arte feminista*: o feminismo de segunda onda estadunidense e as artistas e obras reivindicativas daquele contexto. A delimitação dessa filiação discursiva é importante porque, ainda que a crítica feminista estadunidense fosse hegemônica nesse período e na narrativa historiográfica posterior, ela não era a única, tampouco suas formas de circulação em contextos externos foi a mesma.<sup>285</sup>

Também é significativo que Pontual inicie o texto com uma afirmação contundente que retoma o discurso sobre a presença notável das mulheres na arte brasileira desde as modernistas:

O problema de uma arte decididamente feminista parece não ter correspondido até hoje a necessidades mais imediatas de nossas artistas. Do modernismo para cá, foi sempre crescente o número de mulheres voltadas por inteiro para a criação artística no Brasil, do pioneirismo de Anita Malfatti, Tarsila, Maria Martins, Lygia Clark e Mary Vieira, em diferentes épocas, à atualidade do trabalho de Ione Saldanha, Maria Leontina, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower, Maria Bonomi, Anna Letycia, Amélia Toledo, Wilma Martins, Anna Bella Geiger, Maria do Carmo Secco, Regina Vater, Vanda Pimentel, Pietrina Checcacci, Ana Maria Maiolino, Mira Schendel, Lótus

283 Walmir Ayala (1933-1991) foi um poeta, romancista, crítico de arte e de teatro brasileiro.

284 A escolha foi anunciada mais de uma vez nas edições de 1970 no *Jornal do Brasil* disponíveis na Hemeroteca Nacional.

285 Como posto na introdução, estudos recentes discorrem sobre a circulação do feminismo em contextos artísticos fora do eixo anglo-saxão. Cf. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, mai. 2023. Entretanto, também chamamos a atenção para a própria produção feminista francesa da década de 1970 – artística e teórica – que é pouco discutida no Brasil. Ousamos expandir ainda mais as possibilidades de interpretação e questionar se, caso a produção de mulheres artistas que abordavam, temática e conceitualmente, questões próprias da experiência sociocultural feminina, não fosse tomada comparativamente com a produção feminista estadunidense, será que se reconheceria alguma pertinência dessa abordagem no discurso elaborado pelas artistas e pela crítica? Seria possível a irrupção de uma crítica feminista, neste período, a partir das próprias experiências artísticas e teóricas produzidas no Brasil? Tais questões escapam ao recorte e as possibilidades de uma dissertação de mestrado, mas são pertinentes para dimensionar os impactos de elaborações discursivas como a de Roberto Pontual e, como serão abordadas a seguir, de Sheila Leirner, que empreendem um diálogo e uma comparação com uma produção externa que dizia respeito a seu próprio contexto e que, como posto anteriormente, se dava, justamente, em um país externo ao campo de interesse da crítica comprometida com questões nacionais e latino-americanas (região geográfica e cultural que, conceitualmente, exclui os Estados Unidos).

Lobo, Madu, Marcia Barrozo do Amaral, Vera Chaves Barcellos, Maria Carmen. Guita Charifker, Helena Wong e Elke Hering Bell – citando apenas algumas das que me vem à memória. Mas em nenhum momento do mesmo período houve evidência de acentuação do caráter feminista na atividade criadora dessas e de outras artistas brasileiras, algo que se pudesse chamar de reivindicação de especificidade expressiva relativamente a do homem.<sup>286</sup>

O caráter introdutório do artigo se mantém em sua sequência, quando Roberto Pontual apresenta os termos do debate através de um texto da crítica de arte francesa Aline Dallier<sup>287</sup> que, por sua vez, se dedica à arte feminista nos Estados Unidos:

Como esse problema, no entanto, e hoje uma das constantes de debate na Europa e nos EUA – onde corre paralelo ao da arte do negro – vale situar suas preliminares a parte de um breve estudo de Aline Dallier, publicado no nº 50 (maio de 1974) da revista francesa **Opus** com o título de **Arte Feminista nos EUA**. O texto não tem maior profundidade, nem chega a conclusões, mas serve como indicação de caminho. Sem se deter em artistas que já compõem ou estão começando a compor, de igual para igual, porém desvinculadas de combates desse tipo, a história da melhor arte norte-americana do século XX – como Georgia O’Keffe (1887), Louise Nevelson (1900), Helen Frankenthaler (1928) e Dorothea Rockburne (1934) – ela inicia seu estudo com as primeiras demonstrações de agrupamentos reivindicatórios no momento da fundação, em 1971, da A.I.R. (**Artists in Residence**) Gallery, de Nova Iorque. Inteiramente administrada por mulheres e dedicada à tarefa de conscientizá-las em torno da atividade como artista.

Vieram em seguida outras galerias no mesmo gênero, sobretudo em Nova Iorque e na Califórnia, e os próprios museus, entre eles o Whitney, foram aumentando o número de participantes femininas nas suas exposições anuais. Ainda em Nova Iorque, realizou-se em 1973 a mostra *Mulheres Escolhem Mulheres*, com 11 participantes, organizada por artistas, críticas de arte e conservadoras de museus. Nomes de importância na crítica e no jornalismo locais, como Lucy Lippard e Cindy Nemser, lançaram-se também ao debate do tema, partindo todos dessa pergunta básica: Existe uma arte especificamente feminina?<sup>288</sup>

A questão da arte feminina, enunciada por Dallier, é fundamental para o debate empreendido pela crítica feminista, conforme Roberto Pontual transcreverá nesse artigo, mas que também retomará posteriormente e que aparecerá em diferentes textos produzidos desde a década de 1970, conforme apresentaremos ao longo desta dissertação.

---

286 PONTUAL, Roberto. Feminismo e arte. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 03-12-1974.

287 Aline Dallier (Dallier-Popper) (1927-2020) foi uma crítica de arte francesa, considera uma das pioneiras na crítica feminista em seu país. A partir da década de 1970, publicou artigos sobre mulheres e a produção artística em revistas como *Opus International*, *Peinture*, *Cahiers Théoriques* e *Cahiers du Grif*. Entre 1980 e 1992, ministrou conferência na universidade Paris VIII. Dentre suas pesquisas, destacam-se aquelas dedicadas à produção têxtil de mulheres. Cf. <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/dallier-aline>. Acesso em 20-08-2023.

288 Idem.



[Figura 27] Membros da A.I.R. Gallery – Da esquerda para a direita, as artistas Loretta Dunkelman; Dotty Attie; Howardena Pindell e Anne Healy; sentadas, Nancy Kitchel e Judith Bernstein. Foto: David Attie, 1972.

A fotografia foi reproduzida no artigo de Roberto Pontual no Jornal do Brasil com a legenda “As artistas fundadoras da A.I.R. Gallery”.

A partir dessa questão, a elaboração de Aline Dallier será retomada com contribuições do próprio Pontual. Nota-se que serão abordadas tanto artistas, muitas relacionadas à A.I.R. Gallery, de Nova York, quanto outros críticos, como Lawrence Alloway<sup>289</sup> e Frederico Morais:

Aline Dallier refere-se às muitas teses que circulam a respeito [da especificidade da arte feminina]. Há as que se prendem à dicotomia **criação/reprodução**, sugerindo que a opressão das mulheres tem levado à sua fundação específica de reprodução e, daí, a uma arte que não cria, mas reproduz. Outras, com fundamento nas características biológicas do corpo feminino, concluem que a redondeza e a simetria bilateral de seus órgãos condicionam o trabalho da artista, resultando na frequência das formas circulares ou ovóides, “assim como das estruturas concêntricas encontráveis nos trabalhos de Barbara Hepworth, Louise Bourgeois ou Louise Kramer, esta última com as suas grandes esferas de látex boiando sobre as águas”. Mas, nesse caso, como bem diz a autora, “fica-se evidentemente muito tentado a citar Brancusi, Jean Arp, Henry Moore, Isamu Noguchi, que a essas formas também se dedicaram”. Por sua vez, o crítico Lawrence Alloway observou nas mulheres “preocupação marcante com a sinonímia das **formas** e com o tema da grade ou da **trama**”.

289 Lawrence Alloway (1926-1990) foi um crítico de arte e curador. Dentre os temas de arte contemporânea sobre os quais escreveu, destaca-se a *pop art*, movimento cujo nome teria sido cunhado por ele.



É ainda Aline Dallier quem diz, prescrevendo um método: “Na medida em que a obra criada pelas mulheres não está desligada das diferentes formas de opressão a que elas têm sido submetidas, é mais ao nível das respostas às mesmas opressões que se deve levantar a questão”. Daí ela segue para o estudo de alguns exemplos atuais de trabalhos de artistas como Bythe Bohnen, Patsy Norvel e Rachel Bas-Cohain, que se rebelam contra as estruturas tradicionais erigidas pelos criadores masculinos. Refere-se também à recente exposição da série de **quinquilharias** de Judith Bernstein, na A.I.R. Gallery, apresentando falos gigantescos lançados em negro sobre a atela, à maneira hiper-realista.

Para a ensaísta, a questão da autonomia da produção artística feminina se desenvolve hoje em torno de três grandes temas: as afirmações ou reivindicações de identidade; as interrogações a respeito da sexualidade; e as críticas sobre as condições próprias da vida e de trabalho. Cita, no primeiro caso, Howardena Pindell reivindicando simultaneamente, com a sua carteira de identidade verdadeira, a negritude e a **feminilidade**, e Nancy Kitchel que em *Os Gestos da Minha Avó* busca a sua hereditariedade feminina através de conjuntos de fotografias em preto e branco, mostrando, por exemplo, as mãos da artista ocupadas em enfiar linha numa agulha. “As mulheres de minha família eram fortes e independentes”, diz Nancy, “No princípio, tive dificuldades em segui-las, mas, redescobrimo o sentido de seus gestos, eles me ajudaram a conquistar minha liberdade de mulher e de artista”. O que levou Aline Dallier a concluir: “Não se trata, assim, de se insurgir contra as tarefas femininas tradicionais, mas de isolar toda tentativa de independência de um clichê desgastado pelo uso dos anos 20 até hoje: o da virago masculinizada. Vizinha da body art, essa insurgência feminista é de qualquer modo antiespetaculosa”.

Por fim, ela se detém no exemplo de H. Terry Braunstein no âmbito da crítica às estruturas familiares e sociais, como um **Livro Vermelho da Mulher**, espécie de caderno de recordações semi-humorísticas e semidramáticas feito de recortes de revistas, fotos e notas sobre a condição feminina (Frederico Moraes, num texto de apresentação de Regina Vater, em 1968, dizia, aliás, que o tema fundamental da arte feita por mulheres é a própria mulher). E Aline Dallier assim termina seu estudo: “Não é certo, também, que a arte feminista se limite ao domínio da figuração ou do realismo. **A Deusa Branca**, de Anne Healy, por exemplo, uma escultura monumental de tecido drapejado caindo do teto ao chão, e **As Catarinas**, de Rosemary Mayer, é outra escultura abstrata dedicada a todas as Catarinas da Rússia que se ignoram. Nessa espécie de obras, convém buscar antes de mais nada o resquício ainda de uma luta entre a **Ausência** e o **Inacabado**”.<sup>290</sup>

O procedimento adotado por Roberto Pontual de traduzir e transcrever trechos de um texto de autoras discutindo o feminismo na arte será adotado novamente, dois anos depois, quando o crítico publicou o artigo “De que gênero é a arte?”, em 17 de setembro de 1976, na mesma coluna de artes plásticas do *Jornal do Brasil*. Pontual retomará a questão do feminismo na arte brasileira e fazer novas referências ao debate internacional, com ênfase no texto de Lucy Lippard<sup>291</sup> publicado no catálogo da IX Bienal de Paris, de 1975. O crítico brasileiro abordou em mais de um texto de sua coluna esse evento<sup>292</sup>, que reuniu trabalhos de artistas de diferentes partes do mundo com menos de 35 anos. Destes, três eram brasileiros: Iole de Freitas, Luiz

290 Idem.

291 Lucy Lippard (1937) é uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora estadunidense.

292 *Bienal de Paris – Brasileiros*, de 18-09-1975; *IX Bienal de Paris – Abertura e conteúdo*, de 24-09-1975; e *IX Bienal de Paris – Informações de catálogo*, de 25-09-1975, ambos no *Jornal do Brasil*.

Alphonsus Guimaraens e Emil Forman.<sup>293</sup> Ademais, a presença das mulheres artistas foi um destaque dado na apresentação do diretor geral da mostra, Georges Boudaille<sup>294</sup>, no catálogo, em que fala de um “grande número”: 25 mulheres em 123 homens, ou seja, menos de 20% do total – “uma escolha relacionada ao fato da 9ª Bienal ocorrer durante o Ano Internacional da Mulher, decretado pelas Nações Unidas, mas que de fato reconhece o importante lugar ocupado pelas mulheres no mundo da arte contemporânea”.<sup>295</sup> O artigo de Lucy Lippard está relacionado a essa presença e ao interesse da Bienal na questão.

Quanto ao artigo de Roberto Pontual, o título chama a atenção pela introdução do termo gênero, palavra pouco comum neste debate no sistema artístico brasileiro. Como posto anteriormente, o uso do conceito *gênero* para se referir à diferença socialmente inscrita a partir dos corpos só viria a aparecer no Brasil no final da década de 1980; entretanto, a palavra gênero também é usada para designar tipos ou conjuntos que partilham características comuns, como *gêneros literários*, *gêneros artísticos*, etc. Neste mesmo período, o conceito já estava sendo discutido e elaborado no campo das ciências humanas nos Estados Unidos a partir da expressão política do feminismo.<sup>296</sup> Talvez o uso do termo por Lucy Lippard<sup>297</sup> já estivesse na esteira desse tipo de reflexão teórica, mas não podemos fazer essa afirmação. De todo modo, é singular

---

293 Iole de Freitas (1945) é uma artista visual brasileira, na época, vivia na Itália; Luiz Alphonsus Guimaraens (1948) é um artista plástico brasileiro; Emil Forman (1954-1983) foi um artista visual brasileiro.

294 Georges Boudaille (1925-1991) foi um jornalista e crítico de arte francês.

295 “[...] *una elección que está relacionada con el hecho de que la 9 Biennale se llevará a cabo durante el Año Internacional de la Mujer, decretado por las Naciones Unidas, pero que en realidad reconoce el importante lugar ocupado por las mujeres en el mundo del arte contemporáneo*”. Tradução nossa. AYERBE, Júlia Souza. **Un problema que no puede tener nombre: lecturas y traducciones del feminismo anglosajón en la crítica de arte brasileña en los años setenta**. Máster en História del Arte Contemporáneo y Cultura Visual – Universidade Autónoma de Madrid, 2020, p. 38.

296 “O conceito de gênero se desenvolve em um quadro marcado por intelectuais e militantes feministas em todo o mundo, abrindo espaço para a consolidação de novas formas de conhecimento e de luta política. Foram em especial as feministas norte-americanas e inglesas que se apropriaram do termo gênero, pioneiramente utilizado pelo psicanalista Robert Stoller (1924-1991) em intervenção no Congresso Psicanalítico Internacional em Estocolmo (1963), para marcar a distinção entre natureza e cultura. Apresentado por ele como ‘identidade de gênero’, o conceito enfatizava o caráter social em contraste com a diferença sexual tida como natural e inscrita no corpo fisiológico. O ensaio clássico da antropóloga Gayle Rubin (1949), *O tráfico de mulheres: notas para uma economia política do sexo* (1975), torna-se uma referência para o debate feminista e para os estudos antropológicos. A partir das leituras de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981), a autora cria o conceito ‘sistema sexo/gênero’, descrito como um conjunto de arranjos modelados pela intervenção social que incidem na matéria prima biológica do sexo humano e da procriação. Os princípios fundamentais para a manutenção desse sistema seriam o constrangimento da sexualidade feminina, o tabu do incesto e a homossexualidade. A análise de Rubin esteve marcada pelo princípio da igualdade presente na teoria marxista, tendo influenciado os estudos feministas nas décadas de 1960, 1970 e 1980”. MAZZARIELLO, Carolina Cordeiro; FERREIRA, Lucas Bulgarelli. 2015. Gênero. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia.

297 “*My art has no gender’ is a common statement. Of course art has no gender, but artists do*”. LIPPARD, Lucy. *The Women’s Artist’s Movement – What’s next? From the center. Feminist essays on women’s art*. New York: E. P. Dutton, 1976, p. 145.

a adoção de Pontual da referência ao gênero para falar sobre a presença e as inflexões da produção de mulheres artistas.

Roberto Pontual inicia o artigo referindo-se à “crescente concentração de exposições com obras de artistas mulheres que se vem assistindo no Rio, sobretudo de agosto pra cá”.<sup>298</sup> Aqui, ele faz sua consideração crítica sobre a pertinência do feminismo na arte brasileira e internacional:

Não se pense, contudo, que está concentração tenha algo a ver com um possível movimento feminista na arte brasileira: é mais ocasional do que deliberada, neste sentido. Apenas a de Lygia Pape, no MAM, tocou direta e criticamente no tema da situação da mulher no mundo contemporâneo. Diferentemente do que se vê no ambiente artístico norte-americano e europeu – mexicano também, pelo que se conclui da publicação do número de janeiro a março de 1976 na revista *Artes Visuales*, todo dedicado ao debate do tema mulheres/arte/feminilidade – ainda não chegou por aqui, salvo as exceções de praxe, uma consciência mais profunda e sistemática de sua situação por parte da artista brasileira. Pela atualidade do tema e sintomas de que em breve estará se transformando em questão para o debate aberto no país, transcrevo a seguir parte do texto que a crítica e historiadora da arte norte-americana Lucy Lippard publicou sobre o movimento das mulheres artistas no catálogo da IX Bienal de Paris, em 1975.<sup>299</sup>

A exposição de Lygia Pape no MAM do Rio será discutida em textos críticos de Frederico Morais. A edição de 1976 da revista mexicana *Artes Visuales* já havia sido apresentada para o público brasileiro em junho daquele ano também por Morais, e ambos os textos serão abordados adiante. Mas a publicação também será referenciada por Aracy Amaral nos anos seguintes, o que reporta a repercussão dessa edição na crítica de arte brasileira, ainda que ela não tenha sido traduzida para o português. O fato é interessante, pois aponta tanto para a circulação do debate entre nós por uma via que não a anglo-saxã hegemônica<sup>300</sup>, quanto reforça a ideia de compromisso de uma parcela significativa dos críticos e críticas da década de 1970 com uma reflexão e uma articulação centrada na América Latina.

O trecho do artigo “*The Women’s Artist’s Movement – What’s next?*”, que até hoje não foi traduzido para o português na íntegra, mas que foi feito por Pontual, se segue:

“A questão mais controversa do movimento atual da arte feminina talvez seja esta: há uma arte própria das mulheres – ou, dito de outra maneira, há uma arte feminista? Os dois pontos-de-vista se inter cruzam interessantemente. No primeiro caso, estou

298 PONTUAL, Roberto. De que gênero é a arte? Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 17-09-1976. As exposições citadas foram: “as de Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Marcia Barroso do Amaral, Pina Scognamiglio e Oxana, já encerradas; e as de Yolanda Freire e Regina Vater (MAM), Carmem Bardy (Galeria Bonino), Isabel Braga (Galeria Irlandi), além de coletivas tentando reunir a contribuição da mulher na arte brasileira (Palácio Pedro Ernesto) e de pinturas tradicionais do reino indiano de Mithila (IBAM)”.

299 Idem.

300 Conforme discutiremos no item 2.3. desta dissertação (Uma relação “quase simbiótica”: a crítica e teoria de Aracy Amaral), a revista *Artes Visuales* estabeleceu um diálogo direto com a produção feminista estadunidense. Ainda que a filiação discursiva seja a mesma, o feminismo dos EUA, argumentamos que é relevante que o debate no Brasil compreenda essa produção fora das áreas hegemônicas da arte internacional

convencida de que certos aspectos da arte feminina são inacessíveis aos homens, pelo fato de que a experiência política, biológica e social de uma mulher é diferente da do homem. A arte dissociada de seu criador e da cultura que a produz não pode ser senão decorativa. Seria ridículo pretender que as características da sensibilidade feminina decorrentes desta situação deixem de ser relativamente compartilhadas por certos artistas masculinos e rejeitadas por muitas mulheres artistas. Ocorre que determinados elementos – uma região central (frequentemente *vazia*, circular ou oval), as formas parabólicas evocando um saco, um detalhe ou linha obsessiva, configurações veladas, superfícies ou formas tácteis e sensuais, uma associação de elementos, uma obsessão autobiográfica – se encontram com frequência muito maior na arte de uma mulher do que na de um homem. Existem, é claro, características muito mais sutis e significativas, que se tento exprimir numa única frase me arrisco a provocar objeções pela atitude simplista de listagem. Mas todos aqueles que estudaram de perto o trabalho de milhares de mulheres artistas sabem disso.

As questões levantadas pelo fato da existência da sensibilidade feminina são mais provocantes do que o próprio fato. Por exemplo, essas imagens comuns são resultado de um condicionamento social ou de algo mais profundo? Resultariam de um conhecimento consciente da própria experiência da mulher ou de sua experiência inconsciente de isolamento? Contata-se que o trabalho das mulheres artistas é indiscutivelmente mais *feminino* quando do lado de fora da comunidade artística, rejeitado e relegado no fundo de um armário talvez por força de uma imunidade às pressões e modismos da arte. À medida que o trabalho criador da mulher se afirma e conquista um público mais importante, ele parece refinar suas imagens inconscientes em variações cada vez mais sutis, às vezes mesmo descartando-as por inteiro. O processo também funciona no sentido inverso. Mulheres que se tornam feministas sob o impulso de crescente tomada de consciência, vindas de um relacionamento neutro com o seu trabalho, evoluíram para um contato maravilhosamente evidente com a sua própria existência (acompanhada muitas vezes de concentração na experiência sexual). Daí a questão: seria a arte feminista necessariamente ligada à experiência feminina e/ou à experiência sexual?

Muitas das mulheres artistas que se consideram feministas trabalham a partir de outras fontes. A arte feminina não é necessariamente feminista. O problema que interessa é definir a arte feminista e estabelecer suas distinções. Parte da resistência de certas mulheres a se identificar com outras colegas deriva de anos de rebelião contra as conotações depreciativas da palavra *feminino*, aplicada à arte ou a qualquer outro aspecto da vida. Ainda recentemente, a maioria das mulheres de mais de 30 anos no mundo da arte era sobrevivente. As mulheres aprendem bem cedo na vida a identificar-se mais com os homens do que com as mulheres, a ser *um dos meninos* para se fazer aceitar. A eclosão do movimento feminino permitiu de repente a mulher deixar de ter vergonha de ser mulher: mas o *inferior* não se transmuta em *superior* da noite para o dia e se pode compreender as numerosas artistas que se recusam ainda a serem identificadas com as demais mulheres. Argumenta-se que enfatizando a condição de mulher, as mulheres artistas jogam o jogo dos homens que a estereotiparam e amesquinham durante anos. ‘Minha arte não tem gênero’ – eis uma frase que se ouve com frequência. Decerto, a arte não tem gênero, mas os artistas o têm. Apenas agora toma-se consciência de que esses estereótipos, essa ênfase da experiência feminina, são características positivas e não negativas. Não é a qualidade da condição de mulher o dado inferior, e sim a de uma sociedade que chegou a produzir tal ponto-de-vista. Renegar seu sexo equivale a renegar boa parte das fontes da arte. Não creio que seja possível produzir uma arte interessante ou mesmo comunicável sem que se possua um sentido agudo de frente do eu, de um lado, do público e da comunicação, de outro”.<sup>301</sup>

Muitos pontos trazidos por Lucy Lippard são elucidativos para os termos do debate que se estabeleceu no sistema artístico brasileiro. A existência de uma arte feminina e uma arte

---

301 Ibidem.

feminista, a noção de “sensibilidade feminina”, o embate entre concepções sociais e biológicas dos termos e sua aplicabilidade na produção artística e no julgamento crítico, em síntese, a afirmação “a arte feminina não é necessariamente feminista” é elucidativa tanto para os discursos que aparecerão na crítica periodística, quanto nas falas de agentes do sistema artístico que serão elencadas em entrevistas realizadas na segunda metade da década de 1970, conforme apresentaremos nos tópicos seguintes desta dissertação.

Além disso, é possível depreender que a circulação desses termos no sistema artístico brasileiro se deva, em grande medida, aos artigos de Roberto Pontual, haja vista que tais discussões foram publicadas em um jornal de ampla tiragem e que o crítico, nesse momento, já gozava de uma posição estabelecida no sistema. Um ano depois, a crítica de arte Sheila Leirner vai publicar em São Paulo um texto<sup>302</sup> muito próximo a esse conjunto de artigos de Pontual, estabelecendo um diálogo direto, ainda que não nomeado, com o crítico carioca. Para além da crítica, podemos pensar nas e nos artistas que liam a coluna do autor e ficaram a par da discussão teórica que ocorria no exterior, assim como todo o grande público que consumia o *Jornal do Brasil*. Em um momento em que a circulação de livros e catálogos produzidos em outros países era de difícil acesso, dependendo da circulação dos agentes, que era limitada, a crítica periodística pode ser identificada como uma via de entrada para esses discursos e produções artísticas. A pesquisadora Julia Ayerbe discorre sobre essa condição:

Essa publicação Pontual foi a primeira e possivelmente a única tradução de um texto de Lucy Lippard sobre questões de gênero no Brasil, já que seu único livro publicado no país foi *Arte Pop*, no mesmo ano de 1976, pela editora Verbo. É interessante questionar por que o crítico escolheu aquele texto, do ano anterior, para aparecer em um catálogo voltado ao público brasileiro. 1976 foi o ano em que Lippard publicou *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* e *Eva Hesse*, duas importantes obras sobre arte e gênero. O texto de Pontual sai em setembro, e os livros de Lippard não têm data de publicação clara. No entanto, mesmo que tivessem aparecido antes de setembro, provavelmente ele, que naquela época morava no Brasil e dirigia o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apenas teria contato com o material se tivesse viajado para os Estados Unidos, ou se alguém o tivesse enviado de lá. É importante mencionar a importância dessas publicações para a circulação internacional de produções artísticas e teóricas, principalmente em um contexto pré-internet, quando comprar livros era caro e complicado entre países, principalmente em direção ao Sul Global.<sup>303</sup>

---

302 LEIRNER, Sheila. A arte feminina e o feminismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 13-02-1978. O artigo será analisado no item 2.2. desta dissertação.

303 “Esta publicación de Pontual fue la primera y posiblemente la única traducción de un texto de Lucy Lippard sobre cuestiones de género en Brasil, ya que su único libro publicado en el país fue *Art Pop*, en el mismo año de 1976, por la editorial Verbo. Es interesante interrogar por qué el crítico eligió ese texto, del año anterior, para que apareciera en un catálogo dirigido a la audiencia brasileña. 1976 fue el año en que Lippard publicó *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* y *Eva Hesse*, dos importantes trabajos sobre arte y género. El texto de Pontual aparece en septiembre, y los libros de Lippard no tienen una clara fecha de publicación; sin embargo, aunque hubiesen aparecido antes de septiembre, probablemente él, que en esa época vivía en Brasil y dirigía el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro, sólo tendría contacto con el material si hubiera viajado a Estados Unidos, o si alguien lo hubiera enviado desde ahí. Es importante mencionar la importancia de estas publicaciones

Devemos pontuar, no entanto, que o artigo de Roberto Pontual não foi a única tradução de um texto de Lucy Lippard no Brasil. Em dezembro de 1978, a Galeria Arte Global<sup>304</sup>, de São Paulo, realizou a exposição individual *Glass pieces, life slices*, da artista Iole de Freitas. A artista mineira, radicada no Rio de Janeiro, morava na Itália desde 1970, e naquele país produziu trabalhos utilizando o próprio corpo como instrumento da obra e o meio fotográfico e cinematográfico como suporte, que foram expostos em diferentes espaços no continente europeu em exposições individuais e coletivas, inclusive em projetos que tematizam a arte produzida por mulheres em uma perspectiva feminista.<sup>305</sup> Iole de Freitas, inclusive, havia sido a única mulher brasileira a participar da IX Bienal de Paris com trabalhos da série homônima, e nessa ocasião entrou em contato com a crítica Lucy Lippard, que escreveu mais de uma vez sobre seu trabalho.<sup>306</sup>

A exposição da Galeria Arte Global, que na ocasião era dirigida pela galerista Raquel Arnaud (que será apresentada no capítulo 3 desta dissertação), trouxe, em seu catálogo, a tradução de um trecho do texto de Lippard sobre a obra de Iole, intitulado “Iole de Freitas – A imagem multiplicada”. A crítica vai abordar a produção da artista a partir dos materiais que estão presentes nas sequências fotográficas, a saber, os espelhos e as facas. Em um momento, elabora: “A faca representa mais exorcismo que masoquismo. É símbolo de liberdade... Iole de Freitas estaria transando a sua parte negativa que ela gostaria de evitar. Dividindo-se em masculino/feminino? Cometendo um ritual de auto-sacrifício? Por sua ambiguidade”.<sup>307</sup>

No entanto, mais do que a elaboração discursiva de Lippard sobre Iole, o que ganha destaque nesse catálogo é uma questão na tradução do texto, que não é assinada. Ao final do

---

*para la circulación internacional de las producciones artísticas y teóricas, principalmente en una era pre-internet, cuando la adquisición de libros era algo caro y complicado entre países, principalmente hacia el Sur Global*” Tradução nossa. AYERBE, Op. Cit., p. 39.

304 A Galeria Arte Global foi fundada em 1973 em São Paulo como um projeto da Rede Globo de Televisão. Seu interesse era “promover a arte contemporânea brasileira, divulgando artistas consagrados e jovens talentos. Utilizando-se de seu alcance nacional, a Rede Globo, informa sobre as exposições em horário nobre – antes da novela das oito – com isso busca despertar o interesse do público e da crítica”. (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17516/galeria-arte-global>. Acesso em 20-08-2023). A direção-geral foi assumida pelo galerista Franco Terranova e a direção executiva pela marchand Raquel Arnaud. Das várias exposições realizadas pela galeria, que ficou aberta até 1983, destacam-se aquelas individuais de artistas que tiveram sua produção relacionada com a poética feminista em leituras recentes, como Anna Maria Maiolino e Anna Bella Geiger. Entretanto, apenas a exposição de Iole de Freitas tangenciou a questão em seu catálogo.

305 Destacam-se as exposições *Women in Art*, no Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, em Berlim; *Frauen Machen Kunst e Feminist Art*, na Galerie Maggers, em Bonn; e *Women Art New Tendencias*, na Galerie Krinzinger, em Innsbruck.

306 Lucy Lippard também aborda Iole de Freitas no artigo “*The Pains and the Pleasure of Rebirth: European and American Women’s Body Art*”, presente na coletânea *From The Center: Feminist Essays on Women’s Art*, de 1976.

307 LIPPARD, Lucy. Iole de Freitas – A imagem multiplicada. In: **Glass pieces, life slices** (catálogo). São Paulo: Galeria Arte Global, n. p., 1978.

trecho, a crítica estadunidense faz uma citação ao crítico Henry Martin<sup>308</sup> sobre o trabalho *Head/Feet*, de 1973; no texto original<sup>309</sup>, este é o único momento em que a autora utiliza a palavra *feminist*, identificando-se como feminista e a partir disso desenvolvendo um interesse pela fala de Martin. Contudo, na tradução do catálogo, esse trecho é suprimido:

As a feminist, I find particularly interesting Henry Martin's response to *Head/Feet* (a knife piercing a white cloth for two directions): "These works are much more disturbing than one can manage fully to explain. Everyone approves of women liberating themselves but ordinarily we have preconceptions about the modalities and directions that this liberation should take. Iole de Freitas's work manifests a willingness to explore perversity that wasn't quite expected". (Art International, May, 1975).<sup>310</sup>

Acho particularmente interessante a resposta de Henry Martin para *Head/Feet* (uma faca atravessando um tecido branco em duas direções: estes trabalhos perturbam muito para uma explicação simples). "Todos aprovam a liberação da mulher, mas normalmente temos preconceitos contra as modalidades e direções que esta liberação deve tomar. O trabalho de Iole de Freitas manifesta uma pertinência para explorar a perversidade que não era esperada (Art International, May, 1975).<sup>311</sup>



[Figura 28] Iole de Freitas, *Glass Pieces, Life Slices* na IX Bienal de Paris. Foto: Morain, 1975. Fundo Arquivístico/Instituto de Arte Contemporânea.

308 Henry Martin (1942) é um crítico de arte estadunidense.

309 Disponível em: Fundo Iole de Freitas no Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

310 Disponível em: Fundo Arquivístico/Instituto de Arte Contemporânea, IOL6/28.

311 LIPPARD, *Ibidem*.

A exposição de Iole de Freitas na Galeria Arte Global, que aconteceu em dezembro de 1978, foi abordada pela crítica brasileira a partir da discussão do feminismo na arte, justamente pela presença do texto de Lucy Lippard no catálogo e a evocação desses termos em sua proposta. Mas, ainda antes dela, Roberto Pontual já associava a produção da artista brasileira com a arte feminista internacional. Em um artigo publicado a 22 de agosto de daquele ano, intitulado “O corpo experimentado”, na ocasião do retorno de Iole ao Brasil, o crítico vai discutir com ela sobre as estratégias de inserção dos artistas no sistema da arte e a linguagem experimental de seus trabalhos.

A carreira de Iole no exterior é um bom exemplo de como o artista de linguagem altamente atualizada pode alcançar a circulação e o reconhecimento adequados ao seu trabalho – pelo menos nos maiores centros internacionais de arte. Trata-se de uma questão de estratégia, de administração consciente e sem complexo de culpa do próprio esforço de expressar-se para a qual, é claro, o interesse intrínseco do trabalho constitui fator essencial. Digamos que o êxito, neste sentido, resulta da perfeita adequação de qualidade e oportunidade.<sup>312</sup>

Pontual vai associar o discurso sobre a arte feminista com o sucesso internacional da artista, ainda que sugira que tal sucesso estava relacionado com uma estratégia para além de “fatores circunstanciais”. Neste momento, o crítico também estabelece uma cronologia interessante para essa expressão artística, cuja “crista da onda” teriam sido os anos de 1975 e 1976, provavelmente, no auge do Ano Internacional da Mulher estabelecido pela ONU.

Desde sua primeira individual na Galeria Diagrama, de Milão, em 1973, ela aceitou incluir-se, por exemplo, no filão feminista, que iria acentuar-se logo em seguida, com o apogeu entre 1975 e 1976. E o fato de ter a experiência do corpo como núcleo e o instrumental da fotografia como arma lhe serviu de ingresso seguro na linha de frente daquele filão. Nomes tão significativos na investigação da arte atual, como a norte-americana Lucy R. Lippard e a italiana Lea Vergine, deram a Iole de Freitas o seu lugar ao sol: enquanto a primeira incluía e ilustrava o ensaio *As Dores e Prazeres do Renascimento: A Linguagem Feminina no Corpo*, publicado na revista *Art in America* de maio-junho de 1976, a segunda já havia abrigado com destaque no livro *Il Corpo come Linguaggio*, saído em Milão dois anos antes.

Mas o que prova que o reconhecimento de Iole não decorre estritamente de fatores circunstanciais é que a receptividade ao seu trabalho prosseguiu firme e constante mesmo depois de passada a crista da onda feminista na qual se veria comprometida. [...] O mais importante, em todo esse roteiro, é que Iole soube encontrar, explorar e aprofundar um núcleo central de linguagem: a existência e a resistência do corpo, matéria e vontade, a pele como fronteira, o específico feminino – em jogos de imagens, nascidas ou remetidas a espelhos, multiplicando e fundindo o real e seu reflexo, formas, gestos, crispações de mãos que fazem e dos pés que move. Ela não se perdeu em acessórios. E conseguiu, assim, afirmar-se lá fora.<sup>313</sup>

---

312 PONTUAL, Roberto. O corpo experimentado. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 22-08-1978.

313 Idem.



É interessante perceber como Roberto Pontual parecia acompanhar o debate internacional sobre a arte feminista, provavelmente através de revistas. A referência ao texto de 1976 escrito por Lucy Lippard sobre Iole de Freitas publicado originalmente na revista *Art in America*, mas que ainda naquele ano foi publicado na coletânea de ensaios *From the Center: Feminists Essays on Women's Art*, informa a questão posta por Julia Ayerbe sobre o acesso do crítico carioca aos livros de Lippard – provavelmente, era justamente através das revistas que o debate chegava ao sistema artístico brasileiro, mais do que dos livros. A vinda de Iole de Freitas para o Brasil junto com seu acervo, também deve ter contribuído para o acesso a esses textos.

Em suma, reafirma-se o pioneirismo de Roberto Pontual no debate sobre o feminismo no sistema artístico brasileiro. Nota-se que a elaboração do crítico sobre o tema se dá, principalmente, através da referência a textos internacionais e suas traduções, mais do que de uma análise de obras de artistas brasileiras ou estrangeiras – quando as artistas brasileiras são citadas, elas aparecem mais como uma enumeração de profissionais em atuação ou em exposições a ele contemporâneas. Outro aspecto que aparece distintamente no conjunto textual de Pontual é a dinâmica de circulação dos discursos em uma perspectiva internacional: a crítica de arte periodística ocupou um lugar de deflagração do debate sobre a arte feminista no Brasil através do acesso a textos de revistas e catálogos, que se deslocavam com mais facilidade do que os agentes, obras ou exposições. Devemos lembrar que, na década de 1970, muitos artistas frequentavam circuitos internacionais, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, em razão do contexto político brasileiro, exilando-se voluntária ou involuntariamente<sup>314</sup>, e retornando ao Brasil nos anos seguintes. Essa circulação de pessoas possibilitava também a circulação de ideias e de materiais impressos, o que é um fator fundamental para a compreensão das vias de entrada da crítica feminista no sistema artístico brasileiro. Roberto Pontual insere-se nesse cenário, dando as bases e fomentando um debate, ainda que afirme não existia um movimento feminista na arte nacional.

### **2.1.2. Frederico Moraes e a ênfase nas mulheres artistas**

Como posto, o mineiro Frederico Moraes foi um nome central no sistema artístico brasileiro na década de 1970 por sua atuação como crítico e curador. Trabalhando entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro, foi coordenador de cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de

---

314 Sobre o tema, citamos os trabalhos de Dária Jaremtchuk sobre os artistas brasileiros nos Estados Unidos. A exemplo: JAREMTCHUK, Dária G. “Artistic Exile” and Professional Failure. *Brazilian Artists in New York in the 1960s and 1970s*. **Third Text**, 35:4, p. 499-515, 2021.

Janeiro entre 1968 e 1973, logo antes da entrada de Roberto Pontual na instituição. Na década de 1970, atuou na crítica periodística nos jornais cariocas O Globo e Diário de Notícias, mas o início da prática crítica é datado ainda na década anterior. Cristiana Tejo, tomando como referência a narrativa hegemônica que coloca o trabalho do suíço Harald Szeeman<sup>315</sup> como precursor na curadoria independente, nos lembra que:

Frederico Morais é um caso exemplar de curador independente não apenas no Brasil, mas mundialmente. Por conta de ter escrito em português e de ter feito seus projetos num país periférico do capitalismo numa época em que as informações circulavam numa via de mão única (centros hegemônicos – periferia) não teve a influência e o reconhecimento que sua contraparte suíça, mas suas iniciativas datam de antes da aclamada exposição europeia [*Living in your Head: When Attitudes become forms*, na Kunsthalle de Berna em 1969]. Sua adesão à arte contemporânea também é de primeira hora entre seus pares brasileiros, sendo tido por muitos como um radical.<sup>316</sup>

No entanto, não foram em seus projetos curatoriais que Morais abordou a questão da arte feminista ou as temáticas relacionadas à produção de artistas mulheres, mas em seus textos críticos publicados em jornais e catálogos – o que aponta, novamente, para os lugares de elaboração discursiva sobre o tema nesse período. O primeiro registro textual de Frederico Morais sobre o tema foi encontrado na coluna de artes plásticas do jornal Diário de Notícias, publicado a 1º de outubro de 1968. Intitulado *Mulheres expõem*, noticiava uma série de exposições de mulheres artistas: a primeira, uma coletiva que incluía Pietrina Checcacci<sup>317</sup>; a segunda, uma individual de Maria do Carmo Secco<sup>318</sup>, cujo texto assinado por Vera Pedrosa<sup>319</sup> é transcrito:

“Durante alguns anos, ela se deteve em temas particulares da luta da mulher por uma integração mais total da vida. Desta luta soube isolar os momentos mais expressivos, os detalhes mais carregados, baseando-se numa transcrição esquemática da figura feminina. Hoje, aprofundando o seu fazer-se através da arte, Maria do Carmo avança para uma fase mais rica e ao mesmo tempo mais poética da sua pesquisa plástica. Agora, vencidas as necessidades particulares da situação específica da mulher, ela pode alçar sua busca para os temas mais universais que afligem o ser humano”.<sup>320</sup>

Frederico Morais finaliza o texto enumerando outras exposições com mulheres artistas que haviam acontecido, qualificadas como “algumas das melhores exposições do ano”, ou que seriam abertas nos próximos dias:

As mulheres estão decididamente na crista dos acontecimentos... plásticos. Bem dizia Oswald de Andrade que estamos no limiar de um novo matriarcado. Este ano algumas das melhores exposições foram de artistas mulheres, Ione Saldanha, Mirian Monteiro, etc. No momento expõem Ana Maria Amaral, na Dezon, Márcia do Amaral Barroso,

315 Harald Szeeman (1933-2005) foi um curador e historiador da arte suíço.

316 TEJO, Op. Cit., p. 150.

317 Pietrina Checcacci (1941) é uma artista plástica italiana radicada no Brasil.

318 Maria do Carmo Secco (1933-2013) foi uma artista plástica brasileira.

319 Vera Pedrosa (1936-2021) foi uma poetisa e diplomata brasileira.

320 MORAIS, Frederico, *Mulheres expõem*. Rio de Janeiro: **Diário de Notícias**, 01-10-1968.

na Galeria do Copacabana Palace. Para o próximo dia sete de outubro, a Domus está anunciando uma exposição de Francisca Granchi, apresentada por Roland Corbisier. E em São Paulo, a Galeria Cosme Velho está convidando para a exposição de Santuza, cuja “pintura brota da natureza como uma flor, trazendo consigo o conteúdo telúrico da natureza”, conforme as palavras de Flávio de Carvalho.<sup>321</sup>

Entre a década de 1960 e 1970, Frederico Morais escreveu sobre muitas artistas mulheres, incluindo Maria do Carmo Secco<sup>322</sup>, citada neste primeiro artigo. No texto de apresentação da exposição da artista realizada em julho de 1975 na Galeria Arte Global, que compõem o catálogo, Morais toma a produção da artista em fases, e, na produção de final da década de 1960, identifica aspectos de sua poética relacionados ao seu gênero:

Por volta de 1966, que é quando passei a acompanhar seu trabalho, Maria do Carmo Secco fazia uma pintura visceral – a mulher se sentindo coisa, objeto, se questionando. Por um momento em 1967 – seu olhar é desviado da geografia do seu corpo e busca outros objetos. Ela quer comunicar-se com o mundo exterior – o mundo da comunicação de massas. Mas logo retorna. Vencido o medo do corpo, a mulher em seus quadros é vista na intimidade, sozinha ou o corpo enlaçado com outro corpo. São vários tempos na vida de uma mulher, segundo uma linguagem pop/figuração narrativa. O corpo em paz – seu olhar se desloca mais uma vez. Para longe. De início o barranco ameaçador – como que a lembra, aquele primeiro enfoque do corpo. Aos poucos a paisagem, como antes o corpo, vai sendo domesticada pelo olhar [...].<sup>323</sup>



[Figura 29] Maria do Carmo Secco, *Cenas de um casamento*, 1967.

Na Galeria Arte Global, também escreveu o texto de apresentação que consta no catálogo da exposição individual de Wilma Martins, em julho de 1976.<sup>324</sup> A artista será citada mais de uma vez por agentes envolvidas no debate sobre a arte de mulheres ou uma arte *feminina*, conforme veremos adiante. Dentre outras artistas, destacamos os escritos de Frederico Morais sobre a obra de Lygia Pape, expostas em 1976 na Galeria Arte Global e no MAM do

321 Idem.

322 Na tese de Talita Trizoli, consta a referência: MORAIS, Frederico. Maria do Carmo Secco: a mulher exposta. In: **Maria do Carmo Secco: pinturas**. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 1966.

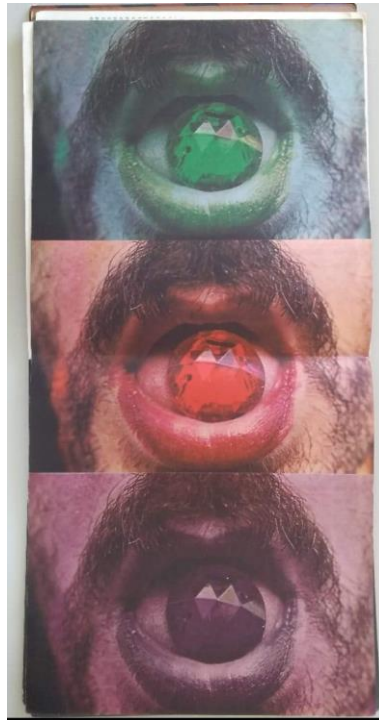
323 MORAIS, Frederico. Maria do Carmos Secco (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1975.

324 MORAIS, Frederico. Wilma Martins (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1976.

Rio. O trabalho *Eat-me: a gula ou a luxúria?* foi iniciado em 1975, com um vídeo homônimo, e finalizado em 1978, quando a artista publicou uma pesquisa teórica intitulada *A mulher na iconografia de massas*, com financiamento da FUNARTE. O ano de 1976, no entanto, foi o momento em que a série ganhou mais notoriedade, justamente pelas exposições nas duas capitais sudestinas. A primeira delas foi a de São Paulo, realizada em maio daquele ano. No catálogo na mostra, um depoimento de Pape apresenta os conceitos do projeto:

[...] Meu trabalho desenvolve-se dentro do que eu chamo Espaço Poético. Estruturalmente apoia-se no princípio matemático da “fita de Moebius” e desliza sobre qualquer linguagem ou espaço ideológico que me interessa. [...] O projeto EAT ME = A GULA OU A LUXÚRIA? constrói-se a partir de um espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que faz parte ou está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos.

Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento intestino cultural. Comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais.<sup>325</sup>



[Figura 30] Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?* (vídeo), 1975.

Adiante, a artista fala sobre a proposta exposta na Galeria:

Estruturalmente o trabalho apoia-se na “fita de Moebius” o que me permite um espaço deslizante para fora e para dentro da galeria. E dois tempos, também.

O primeiro – o tempo natural do espaço físico da mostra (galeria).

O segundo – o tempo síntese (a chamada ou anúncio de 30” inserido na programação diária de TV).

Dois tempos e dois espaços. Sem posição privilegiada.

325 PAPE, Lygia. Lygia Pape (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1976.

Com a chamada (anúncio) eu penetro em N casas, numa comunicação de massa - uma exposição síntese: a sua casa também é Espaço Poético onde eu falo e mostro o meu trabalho. Poderíamos constatar o encontro de arte e vida. A abordagem ambígua. O mal estar é ambíguo. A consciência é ambígua. Ao invés de manipulada, manipulo. Parto do sinal-fome e outro sinal-sexo.

Para os dois crio um clima de sedução encantatório, o que transforma o espaço num contínuo impossível de codificação a um só conteúdo semântico. É gula ou é luxúria? Os “OBJETOS DE SEDUÇÃO” são os instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação.

São emblemas-souvenirs de uma situação, leve-os para casa, como sinal situação.

Desse Espaço Poético, em geral como uma semente ou OVO, serão gerados outros espaços, oferecidos e manipulados para outros significados.

Conclusão:

O Espaço Poético é um contínuo dinâmico, ambíguo, apoiado sobre o SINAL e que deverá deflagrar também um processo de um contínuo no interior das pessoas – um dentro fora permanente. Espaço interno e externo confundindo-se e nutrindo um ao outro.

A “fita de Moebius” é um projeto para estruturas objetivas e subjetivas.<sup>326</sup>

Ainda que posto nesses termos, posteriormente a artista afirmou que “a exposição não tinha um discurso ideológico assim direto no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições”.<sup>327</sup> Ademais, de acordo com a bibliografia, essa mostra foi fechada logo em seu início. Lygia Pape compreendeu o fechamento em razão da crítica mercadológica posta pela venda dos “Objetos de sedução” dentro da galeria, entretanto, a repressão por parte da direção da instituição parece ter sido por uma questão moral do público em relação aos objetos e o vídeo:

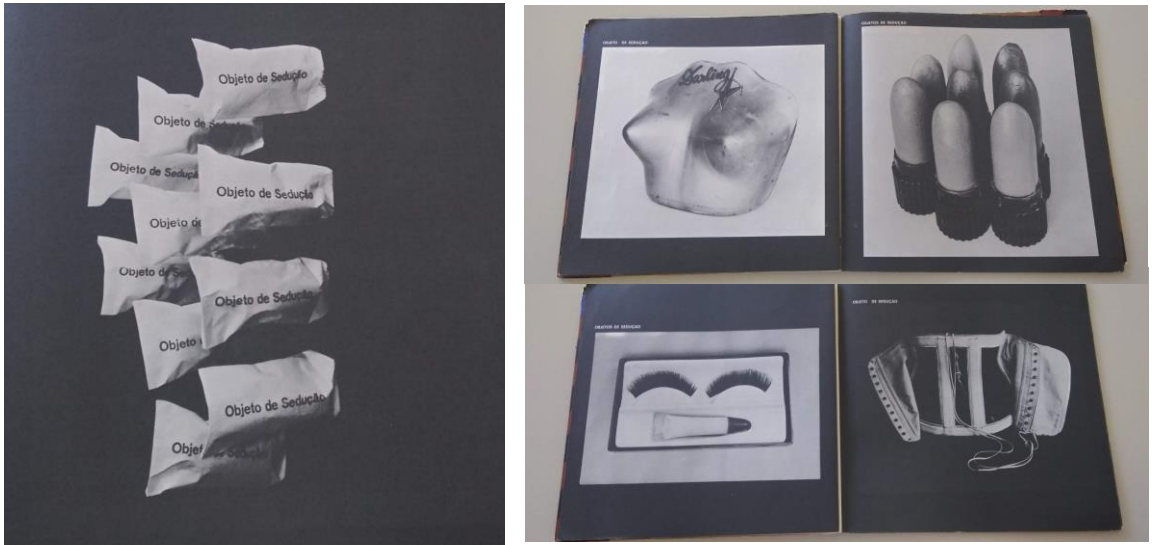
[...] sua exposição na Galeria Arte Global de São Paulo acabou sendo fechada sob pretexto de que um dos Objetos de sedução continha fotos pornográficas... Por outro lado, a chamada televisiva (que a Galeria veicula através da TV Globo) – uma boca com uma pedra preciosa dentro – foi tirada do ar no dia da inauguração da exposição.<sup>328</sup>

---

326 Idem.

327 PAPE, Lygia *apud* TRIZOLI, Talita. “Eat Me: A Gula ou a Luxúria” de Lygia Pape. Produção e censura do desejo, feminismo e consumo. In: SZIR, Sandra. DOLINKO, Silvia. MARCHETI, Mariana (Org.). **CAIA – Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes**, 01ed, Ciudad Autonoma de Buenos Aire: CAIA-CONICET, 2015, v. 01, p. 118.

328 FABRIS, Annateresa *apud* TRIZOLI, Talita. Op. Cit., p. 120.



[Figura 31] Lygia Pape, **Objetos de sedução**, 1976. Catálogo da exposição na Galeria Arte Global.

Mesmo com essa questão, em agosto de 1976 a exposição de Lygia Pape foi montada no MAM do Rio. A proposta ancorada no conceito da “fita de Moebius” se manteve, e a mostra aconteceu na Área Experimental do museu e no seu exterior, com uma projeção. Foi sobre essa exposição que Frederico Moraes escreveu, em um artigo publicado a 31 de agosto daquele ano na coluna de artes plásticas do jornal O Globo. Intitulada *O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape*, o crítico inicia o texto com referências aos filósofos medievais São Tomás de Aquino e São Denis, o Cartuxo, que abordaram a relação entre o brilho/luz e o prazer estético, bem como ao historiador da arte Erwin Panofsky e o conceito de anagogia (“a ascensão do mundo inferior ao mundo superior”) aplicado às obras de arte desde o período medieval quando tratada da questão da luz e do brilho. Moraes relaciona as referências à obra de Pape:

Citar Tomás de Aquino a propósito de uma exposição como a de Lygia Pape, atualmente montada no Museu de Arte Moderna do Rio, com o título provocativo e excitante de “Eat-me – a gula ou a luxúria”, pode parecer pouco pertinente (para usar uma palavra da moda) ou melhor, impertinente. Ocorre, porém, que o *brilho* é o tema central da exposição de Lygia, ou por outra, a mostra é uma reflexão sobre o brilho ilusório da sociedade de consumo, sobre a glotoneria ou gulodice de uma sociedade, na qual a mulher foi transformada em mercadoria, em objeto de cama e mesa (como diz Heloneida Studart). Encarando pragmaticamente aquele conceito anterior de *anagogia*, a sociedade de consumo transforma as mercadorias em objetos de sedução, isto é, enxerta neles fluídos eróticos e escapistas, que alienam os consumidores da realidade imediata, impondo-lhes o prazer. A publicidade, por exemplo, não vende exatamente mercadorias, mas aventura, sexo, conforto, ou seja, significados segundos. As mercadorias seriam apenas a via anagógica pela qual se acende ou se alcança objetos outros – criados artificialmente por essa mesma sociedade.<sup>329</sup>

329 MORAIS, Frederico. O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. Rio de Janeiro: **O Globo**, 31-10-1976.

A referência que Frederico Morais faz à Heloneida Studart<sup>330</sup> é importante, pois relaciona a produção de Lygia Pape com as publicações feministas que circulavam no Brasil naquele momento. A escritora estava associada ao discurso marxista-feminista que ganhou espaço no setor editorial entre as décadas de 1960 e 1970, como no já citado exemplo da editora-chefe da Editora Vozes, Rose Marie Muraro. Foi por esse selo que Studart publicou, em 1975, o livro *Mulher, objeto de cama e mesa*<sup>331</sup>, um livro-panfleto muito próximo às linguagens marxistas no qual alertava para o perigo da alienação e atrofiamento da inteligência feminina em prol da manutenção da família patriarcal.<sup>332</sup> Influenciada por Simone de Beauvoir e Betty Friedan, a obra de Heloneida Studart fez parte da montagem da exposição de Lygia Pape no MAM do Rio, na seção *Objetos de Desejo*.<sup>333</sup> Como posto por Roberto Pontual no artigo *De que gênero é a arte?*, era inegável que essa mostra tocava direta e criticamente na questão da situação da mulher no mundo contemporâneo, imerso nas relações capitalistas de uma sociedade de consumo, mas essa informação sugere que a filiação discursiva da artista não era a crítica feminista na arte ou ainda o feminismo de segunda onda estadunidense – sua reflexão parecia se construir a partir de referências teóricas nacionais e alinhadas com uma crítica de esquerda.

O artigo de Morais continua abordando as seções criadas pela exposição, referenciando a questão do brilho e do desejo consumista, com ênfase à dimensão de construção da imagem da mulher, passível de ser destruída, conforme denunciado pela artista:

Se nas cabines o brilho se associa à luz – o luzirluzir, o tremeluzir ou luzimento das letras em néon como antecâmara do prazer – as vitrines também se apoiam no brilho (inclusive, do espelho) para envolver o consumidor no mundo ilusório do consumo. Cegá-lo com o brilho falso de embalagens, promessas, de duplos. Mas como diz o ditado popular, nem ludo que é luz é ouro, ou, por outra, o caráter mesmo do brilho é transitoriedade e fugacidade, e, mais ainda na sociedade do desperdício e do descartável. Se numa das vitrines temos 20 maçãs vistosas (e/ou brilhante) distribuídas sobre um colchão de cabelos (brilhantes e sedosos, como diz um anúncio de shampoo), noutra vamos encontrar cílios postiços, unhas postiças, dentes postiços, cabelos postiços, além de cinta, isqueiro, ondulador, pó-de-arroz, espelinhos de mão, etc. O que temos diante de nós, brilhante, é uma espécie de vitrine da mulher, mostruário de duplos modernos – boca, olhos, etc. Para chegar à mulher verdadeira é preciso destruir essa vitrine, arrancar o véu ilusório, iniciar a rebelião. Contra a luxúria, a gula antropofágica. Não se deixar cegar, mas lutar contra a “besta louca do consumo”, como dizia Breton. Antropofagicamente, isto é, criticamente. É neste sentido que deve ser compreendida a ambiguidade deste “eat-me” do título. Na terceira e última vitrine, Lygia revela o que se esconde atrás deste falso brilhante do consumismo – a sociedade patriarcal. O espaço do prazer e da lascívia é, também, o espaço do domínio do homem. Para cada Sandra Bréa, vista nuazinha, em páginas

330 Heloneida Studart (1932-2007) foi uma escritora, jornalista e política assumidamente feminista brasileira.

331 STUDART, Heloneida. **Mulher, objeto de cama e mesa**. Petrópolis: Vozes, 1975.

332 TRIZOLI, Talita. Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FGV, FAV, 2012, p. 414.

333 TRIZOLI, Talita. Op. Cit., p. 117.

duplas na revista “Status”, são necessários muito manuais onde se ensina a arte do bordado e o papel da mulher na economia doméstica: uma coisa e outra são criações da mesma sociedade patriarcal.<sup>334</sup>

Ainda em 1976, mas poucos meses antes, Frederico Morais já havia abordado a questão da imagem da mulher a partir da divulgação da edição número 9 da revista mexicana *Artes Visuales*. Como posto anteriormente, essa publicação é referenciada em mais de uma ocasião, o que sugere uma conexão importante entre a crítica periodística do Brasil com esse circuito latino-americano da arte. O artigo de Morais, intitulado *Mulheres, arte e feminilidade*, divulgou as exposições da brasileira Cybele Varela<sup>335</sup> realizadas na Europa, mas noticiava que ela teria uma individual no próximo ano na Galeria Arte Global, e a individual da pintora Isolda<sup>336</sup> na galeria Mini Gallery, cujo texto era assinado por Jayme Maurício. Como sugerido no título do artigo, a questão discutida não é o feminismo, mas a arte produzida por mulheres e a noção de feminilidade, baseada na compreensão de uma diferença, social e/ou subjetiva, da mulher na produção artística. A crítica Lucy Lippard e o contexto artístico estadunidense são citados, mas a ênfase, seguindo os artigos da revista, é no sistema artístico mexicano:

As correntes estéticas e formais foram formuladas e definidas por artistas-homens, e isto, necessariamente influi no desenvolvimento da artista-mulher. Se fossem formuladas por mulheres, como seriam elas resolvidas? Esta complicada (e certamente falsa questão) e outras sobre a ausência relativa de figuras femininas na arte mexicana, hoje como ontem, em contraposição ao predomínio de mulheres na história e na crítica de arte, as determinantes formais femininas e a feminilidade na obra de mulheres-artistas – são discutidas no número 9 (janeiro/março) da revista “Artes Visuales”, editada pelo Museu de Arte Moderna do México, todo ele dedicado ao tema “Mulheres/Arte/Feminilidade”.

A diretora/editora da revista, a *bonita* Carla Stelweg, em artigo de abertura, começa afirmando que “responder que a arte não tem sexo é tão absurdo e limitado como dizer que a arte não tem pernas ou braços. É certo que a arte não tem sexo; tem sensualidade, voluptuosidade, erotismo e sexualidade. Como a experiência social, política e biológica no México, ou em qualquer outra parte do mundo, se distingue da do homem, a arte, entre outras coisas, é espelho da mente e do corpo, de alguma maneira contém essa experiência”.

#### QUESTÃO SOCIAL

Em vários ensaios, as questões são abordadas um tanto superficialmente ou ficam no território do óbvio: Eugenia Hoffis diz que o processo criador é um fenômeno mental inerente à condição humana. Indistintamente do sexo, Sara Chazan afirma “não ser casual que Frida Kahlo, Remédios Varo e Lenora Carrington (três importantes artistas mexicanas) sejam expoentes do surrealismo, movimento que se declarou contra uma sociedade dominante, na qual imperava a repressão familiar e social”. Já a historiadora da arte, Ida Rodrigues Prampolini, discute a questão a partir das estruturas sócio-econômicas. – Não creio, diz, que tenha sentido seguir falando do problema “feminino” ou “masculino” enquanto não se alcançar uma verdadeira modificação das estruturas sociais no sentido de um mundo justo, de liberdade e de verdadeira educação da personalidade. Quando isto ocorrer, a arte, a liberdade da mulher, a criação e a imaginação da mulher florescerão como complemento da do homem;

334 Ibidem.

335 Cybele Varela (1943) é uma artista plástica brasileira residente na Europa desde a década de 1970.

336 Isolda (Isolda Hermes da Fonseca Chapman) (1924) foi uma artista plástica brasileira.



### SUBJETIVIDADE

Em sua introdução, Carla Stelweg, referindo-se a várias artistas mexicanas, afirma perceber na obra dessas artistas a feminilidade, mas “como sentido crítico, me inclinaria a tratar subjetivamente as determinantes formais femininas dessas obras”. A propósito, Cordelia Urueta, por exemplo, localiza a problemática do dentro/fora (tão cara à nossa Lygia Clark), tal como, nos Estados Unidos, Judy Chicago e Miriam Schapiro teorizaram acerca da alta incidência da imaginária central do vazio (oco), de caixas, óvulos, esferas e centros “vazios” na arte feminina; teorias que provocaram, inicialmente, a irritação da crítica Lucy Lippard (ligada ao movimento feminista), a qual, entretanto, acabou por caracterizar também, além dos temas – as cores e as texturas da feminilidade.

Para Helen Escobedo, outra *exuberante e extrovertida* escultora mexicana, a feminilidade pode estar dentro da liberdade de espírito, se se entende por feminilidade, a sensibilidade, a delicadeza, o refinamento, bem como todas as virtudes que se consideram masculinas: honradez, eficácia, decisão, vigor, etc. A feminilidade se contrapõe à criatividade, se a entendermos como pudor, debilidade de intelecto, submissão, abnegação, recato, inércia, frivolidade ou vaidade.

“Artes Visuais” transcreve alguns trechos de apresentações de Lucy Lippard para exposições dedicadas exclusivamente ao estudo de mulheres artistas, em museus dos Estados Unidos, em 1973. Eis uma das afirmações de Lippard: – Sempre que há uma exposição de mulheres ou de artistas negros, ou qualquer outro acontecimento “segregado” são suscitadas objeções tendo por base que a arte é arte, não tem sexo nem cor. Tudo isso está muito bem, mas houve uma considerável discriminação sexual e racial contra artistas. Uma exposição de mulher não é uma maneira mais arbitrária de reunir um grupo de obras de arte do que uma exposição de arte tchecoslovaca desde 1945, ou de artistas de menos de 35 anos”.<sup>337</sup>

Na passagem em que cita Lygia Clark, fica evidente que Frederico Morais tangenciava a discussão para o contexto artístico brasileiro. Nesse sentido, o crítico voltou ao tema na ocasião em que escreveu sobre a exposição individual da artista Gretta<sup>338</sup> na Galeria Andrea Sigaud, em São Paulo, intitulada de *Reminiscências evocativas*. Morais dedica um texto em sua coluna de artes plásticas no jornal O Globo para discutir a exposição, mas, nesse ensejo, elabora uma análise sobre a questão do feminino e a condição feminina na arte, analisando artistas brasileiras sob essa ótica e citando a *body art*:

O feminino e a condição feminina têm sido explorados por diversas artistas brasileiras nestas últimas duas décadas, ora com enfoques mais psicológicos, ora mais sociológicos, ou dentro de uma temática geral do corpo. Empregando diferentes suportes ou mídias – da pintura à performance, do Objeto à video-arte – o corpo tem sido enfocado ora como tema, revelando um sentimento de corpo-víscera, exposto como coisa, dissecado ou desnudo pelo olhar do homem, ora como suporte de expressão, veículo de uma recém conquistada autonomia. Ou seja, de uma visão expressionista – o corpo expropriado, dominado, colonizado – à arte do corpo, ou à livre expressão feminina. Aliás, a reflexão sobre o corpo tem sido uma iniciativa quase que exclusivamente feminina – como se pensar o corpo fosse um privilégio feminino, ou, razão mais provável, porque, ao longo dos séculos o corpo da mulher foi mais explorado que o do homem enquanto objeto. Se no plano internacional, encontramos artistas como Urs Luthi, Arnulf Rainer ou Vito Acconci explorando as ambiguidades do corpo masculino, o primeiro líder da sub-corrente da body-art é o travestismo, no Brasil, exemplos são raríssimos e ocorrem mais no campo gráfico. Contrariamente, é

337 MORAIS, Frederico. Mulheres, arte e feminilidade. Rio de Janeiro: **O Globo**, 08-06-1976.

338 Gretta Grzywacz, Gretta Safarty, ou apenas Gretta (1954) é uma artista plástica nascida na Grécia e naturalizada brasileira.

bastante grande a relação de mulheres-artistas discutindo, em suas obras, a condição feminina e seu corpo. Citando, entre outras, Lygia Clark (a nostalgia do corpo), Lygia Pape (o corpo como objeto de cama e mesa, objeto de sedução em “Eat-me: a gula ou a luxúria”), Vilma Pasqualini (a erotização do corpo, o corpo protegido pelo cão, acariciado pelo gato), Regina Vater (a mímica da mulher classe-média brasileira, o kitsch da sobrevivência na sociedade de consumo, em “Tina Maria”), Iole de Freitas e Gretta, estas duas últimas com boa folha de participações em mostras internacionais que tem a mulher como tema.<sup>339</sup>

Na questão da *body art*, devemos destacar a menção do crítico ao “travestismo”, ou seja, as subversões dos gêneros binários que seriam tematizadas em produções dessa linguagem, conforme já era apontado por algumas autoras, como Lea Vergine.<sup>340</sup> Embora não seja nomeada, sabe-se que Iole de Freitas trouxe o livro da autora para o Brasil, no qual essa questão é abordada, pois constava nele um texto sobre seu próprio trabalho. Ademais, a baixa presença dessa discussão no Brasil aparece em oposição ao grande número de “mulheres-artistas” falando sobre suas questões, mas o autor não encara tais produções a partir do discurso feminista. De todo modo, o corpo e a experiência social feminina parecem ser o tema e suporte de tais produções, o que retoma a passagem de 1968, portanto, dez anos antes, em que Moraes dizia a partir da obra de Regina Vater que “o tema fundamental da arte feita por mulheres é a própria mulher” (como citado por Roberto Pontual no artigo *Feminismo e arte*, de 1974).

Em 1978, Frederico Moraes também abordou o tema quando escreveu sobre a referida exposição individual da artista Iole de Freitas da Galeria Arte Global, em São Paulo. Assim como no artigo anterior, Moraes utiliza o discurso trazido pela exposição para empreender uma análise sobre a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro e o feminismo entre nós. Sob o título *Iole de Freitas e o feminismo na arte*, o crítico aborda a produção desta artista a partir dos discursos feministas internacionais com os quais ela esteve relacionada, sobretudo com a figura de Lucy Lippard, introdutora do catálogo da exposição – Moraes, inclusive, apresenta a crítica estadunidense através do mesmo trecho que transcreveu no artigo de 1976.

Consultando seu currículo constato que temos uma brasileira participando ativamente do movimento feminista internacional no campo das artes plásticas e/ou visuais. Com seus trabalhos, Iole já integrou diversas coletivas em cidades na Itália, Alemanha, Inglaterra, que abordam especificamente a problemática feminista, e que sua obra tem sido analisada em livros e revistas especializadas por várias estudiosas da questão, tais como Lea Vergine, Barbara Radice, Anne Marie Boetti, Marisa Vescovo, Margerethe Jochimsen e Lucy R. Lippard. Esta última que vem liderando, desde o início desta década, nos Estados Unidos, o movimento feminista no campo plástico, inclusive organizando exposições, disse num texto aparecido no número especial da revista mexicana “Artes Visuales” (editora: Carla Stelwegg) sobre a mulher na arte [...]. Pois bem, é esta mesma Lucy Lippard, tão arraigadamente feminista, que apresenta Iole de Freitas em sua mostra paulista. Ou melhor o catálogo transcreve trechos do

339 MORAIS, Frederico. As reminiscências evocativas de Gretta. Rio de Janeiro: **O Globo**, 12-11-1979.

340 VERGINE, Lea. **Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)**. Milão: Giampaolo Prearo Editore, 1974.

ensaio “Iole de Freitas, a imagem multiplicada” que integra, suponho, o livro que escreveu sobre nossa artista [...]. Analisando dois dos principais símbolos empregados por Iole em seus trabalhos (filmes e sequências fotográficas, reunidos na exposição com o título geral de “Cacos de vidro, Fatias de vida”) Lippard diz que “quebrar um espelho pode ser visto metaforicamente como um quebrar-se e sair da casca, das convenções”, enquanto a faca representa mais exorcismo do que masoquismo, é um símbolo de liberdade. Iole estaria transando a sua parte negativa que ela gostaria de evitar? Dividindo em masculino/feminino? Cometendo um ritual de auto-sacrifício? Por sua ambiguidade? Este trecho final da apresentação serve como um verdadeiro programa feminista: “Todos aprovam a liberação da mulher, mas normalmente temos preconceitos contra as modalidades e direções que esta liberação deve tomar. O trabalho de Iole de Freitas manifesta uma pertinência para explorar a perversidade que não era esperada”.<sup>341</sup>

Como visto anteriormente, os trechos citados fazem parte do texto de Lucy Lippard, inclusive, o “verdadeiro programa feminista” é posto, acertadamente, pelas palavras do crítico Henry Martin. É notável, portanto, que mais uma vez os termos da discussão sobre o feminismo eram postos pela produção textual estadunidense, nomeadamente através de Lippard. Do mesmo modo, quando fala sobre o contexto brasileiro, Frederico Morais realiza um apanhado de nomes de artistas em atuação ao longo século XX – ainda que reforce a narrativa de centralidade das mulheres já reconhecidas do modernismo, o crítico fala sobre a pintora acadêmica Georgina de Albuquerque, deixada de fora desse discurso, e sobre as mulheres que ocupam outros lugares no sistema artístico que não o da criação. O crítico atesta a inexistência da problemática feminista na arte brasileira, pelo menos até aquele momento, como é possível de se depreender de sua formulação discursiva:

Não é preciso sequer ser um observador atento do processo artístico brasileiro para constatar que, nele, a mulher sempre teve presença destacada. Desde Georgina Albuquerque, com seu impressionismo exultante, até as dezenas de mulheres que hoje ocupam boa parte dos espaços disponíveis em nossas galerias e museus. O próprio debate sobre o modernismo no Brasil teve início com a célebre exposição de Anita Malfatti. O debate colocado pelo texto contra de Monteiro Lobato, “Paranóia ou mistificação”, provocou tal impacto na artista, que esta praticamente abandonou a carreira, tornando-se assim, no dizer de um dos nossos historiadores, a “protomártir” de nosso modernismo. Mas a “musa” dos anos 20 foi Tarsila do Amaral, “caipirinha vestida por Poiret” no dizer de seu marido, Oswald de Andrade, que soube ser o principal intérprete, no campo plástico, das ideias contidas nos manifestos “Pau Brasil” e “Antropofágico”. Mais recentemente, a revisão da obra da escritora Pagu (que desenhava à maneira de Tarsila) permite apresentá-la, hoje, como uma de nossas primeiras feministas. Se nas décadas de 30/40 (e o Estado Novo, como se pode ver na getuliana de João Câmara Filho, foi uma época ostensivamente masculina), a mulher esteve por baixo, seu prestígio ascendeu novamente nos anos 50, quando se destacaram, entre outras mulheres, Lygia Clark, Lygia Pape, ambas integrantes do movimento neo-concreto. A partir dos anos 60 e agora ao longo dos 70, a presença da mulher em nossa arte cresceu mais ainda e poder-se-ia mesmo falar, sem nenhum chauvinismo, ou melhor, sem que isso implique em qualquer distinção valorativa de uma temática feminina na obra de artistas tais como Maria do Carmo Secco, Wanda Pimentel, Wilma Martins, Vilma Pasqualini, Pietrina Checcacci ou Emi Mori. Ou melhor, mais do que uma temática, trata-se de um modo de ser ou perceber o mundo

---

341 MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. Rio de Janeiro: **O Globo**, 20-12-1978.

e a arte, o que permitirá situar em campo próximo personalidades tão diversas como Maria Leontina e Regina Vater, Fayga Ostrower e Ione Saldanha. Existem setores, como o da gravura, em que as mulheres dominam de ponta à ponta, em qualidade e quantidade, numa espécie de adequação surpreendente entre o meio (com toda sua variedade de recursos técnicos) e a manipulação de um simbolismo feminino maior ou menor consciência. Ou na pintura ingênua – o que pode ser um sintoma da repressão da mulher no seu universo doméstico. Não surpreende, pois, que nos últimos anos do Salão Nacional de Arte Moderna, as mulheres tenham logrado ganhar maior parte dos prêmios de viagem ao exterior: Pietrina Checcacci, Wilma Martins, Teresa Miranda, Vilma Pasqualini.

E isto não ocorre apenas no campo específico da criação: a museologia brasileira esteve/está na mão das mulheres (Maria Eliza Carrazzoni, Heloisa Lustosa, Neusa Fernandes, Fernanda Camargo, Lourdes Cedram, Conceição Piló, Aracy Amaral), bem como grande parte da nossa crítica de arte, especialmente aquela sediada em São Paulo. E já se nota, igualmente, uma presença expressiva da mulher no mercado da arte. Porém, apesar dessa mobilidade hoje tão ostensiva da mulher em quase todos os componentes do circuito da arte no Brasil, não houve, ainda, qualquer tentativa de organização de um movimento feminista em artes plásticas. Duas ou três exposições reunindo obras realizadas por mulheres, uma delas, muito cafona, realizada no prédio da Assembléia Legislativa do Estado, nunca abordara a problemática do feminismo.<sup>342</sup>

Salienta-se, deste trecho, a passagem em que Frederico Morais fala sobre a presença das mulheres na crítica de arte, mas especifica esse recorte na cidade de São Paulo. É notável, nesta dissertação, como, de fato, a crítica de arte carioca é dominada, predominantemente, por homens – aqui são exemplos Jayme Maurício, Roberto Pontual e o próprio Morais. O debate sobre as mulheres, o feminino e o feminismo no sistema artístico brasileiro ocorre, nesse contexto, por intermédio de homens, pois são eles que ocupavam os lugares de reconhecimento e legitimação (ou *deslegitimação*) dos discursos neste período. O cenário só muda quando a pesquisa se desloca para São Paulo, como faremos adiante: as mulheres inserem-se nesse debate pela crítica e também através da organização de exposições, como abordaremos no capítulo 3. As razões para essa relação de gênero não são claras, mas o certo é que, em 1982, Frederico Morais retoma o tema n’O Globo, e reconhece que: “[no Brasil] a crítica parece ser um privilégio do homem, sendo pequeno o número de mulheres no setor”.<sup>343</sup>

O artigo de Frederico Morais foi intitulado *Presença da mulher na arte brasileira* e publicado no dia 8 de março daquele ano, o Dia Internacional da Mulher – este é o mote, inclusive, para a reflexão do artigo sobre a *Contribuição da mulher às artes plásticas* (aludindo à exposição homônima de 1960 no MAM de São Paulo) em todo o mundo e, especialmente, no Brasil, pois, de acordo com ele:

Entre nós, a presença da mulher nas artes plásticas tem sido expressiva, às vezes decisiva para o encaminhamento de novas tendências ou propostas, diferente do que ocorre em muitos outros países, inclusive nos Estados Unidos, espécie de “pátria” do feminismo.<sup>344</sup>

342 Idem.

343 MORAIS, Frederico. *Presença da mulher na arte brasileira*. Rio de Janeiro: **O Globo**, 08-03-1982.

344 Idem.

Observa-se como, neste início da década de 1980, o movimento político feminista parece estar mais disseminado, pois ainda no início do artigo, Morais fala que o 8 de março foi lembrado no “Museu de Arte Moderna com várias manifestações programadas por movimentos e grupos feministas”.<sup>345</sup> Do mesmo modo, a problemática feminista nas artes também não aparece mais como uma novidade daquele instante. O crítico retoma a edição número 9 da revista mexicana *Artes Visuales*, descrevendo o tema da publicação como “arte e feminismo”, não “arte e feminilidade”, como feito quatro anos antes. Evidenciando a questão da crítica de arte, Morais discorre:

No questionário enviado a várias artistas e críticas de arte atuando no país, uma das perguntas referia-se justamente à ausência relativa de figuras femininas nas artes plásticas mexicanas, tanto no presente como no passado. Ao responder à questão, alguém lembrou, entretanto, que é expressiva a presença da mulher na crítica de arte, o que levou Eugenia Hoffs a esboçar a hipótese da habilidade da mulher para a crítica de arte.

Segunda ela, a “biologia orienta a mulher para uma atividade criadora que se cumpre com a maternidade, que lhe serve para expressar seu natural impulso criador. Contudo, isto é apenas uma parte da verdade, porque independentemente desta maternidade criadora, seus recursos para a produção de uma obra criativa em arte ficam estancada, frustrada ou desviada por padrões sócio-culturais impostos através de milênios pelo domínio do homem nas expressões culturais. Em outro nível, a mulher também por sua natureza biológica, está mais capacitada para abrir-se ao mundo interior e é nesse mundo onde, amiúde, tem ‘encontros’ criadores, que entretanto, não chegam a ser produtos objetivados e só permanecem como acervo da riqueza interior”. É justamente essa interioridade que permite Eugenia Hoffs elaborar sua tese sobre a predisposição da mulher para a crítica de arte, pois “com modelos criados por seu mundo interior, pode a mulher perceber, captar e entender empaticamente uma obra de arte, recriando, assim, a experiência estética e criadora do artista. Seu mundo interior vibra e se comunica com o mundo interior do criador da obra”.

Claro, pode-se perguntar se o crítico, igualmente dotado de um mundo interior rico, não age da mesma maneira em seu juízo estético? Mas vamos em frente. A mesma Hoffs lembra que quando esta riqueza interior rompe a barreira que o mundo exterior lhe impõe, vale dizer, valores morais, sociais, estéticos, culturais, é capaz de nesse encontro com a liberdade, produzir obras de arte de primeira magnitude”, para o concluir, entretanto, que “quando isto ocorre não deve-se necessariamente deixar impresso em sua obra um traço formal ‘feminino’ ainda que isto possa ocorrer. A obra de arte mais ‘pura’, por assim dizer, ficaria isenta de todo traço ‘feminino’ ou ‘masculino’, já que isto indicaria que transcender a barreira, em sua ruptura, leva consigo o selo da barreira que a limitava”.<sup>346</sup>

Dado que Frederico Morais mobiliza a revista *Artes Visuales* mais de uma vez, evidencia-se que seu público acessou o debate internacional sobre o feminismo na arte através das formulações discursivas dessas mulheres mexicanas, que também apresentavam ambivalências entre as dimensões biológicas e socioculturais do tema e discutiam, no campo da arte, os aspectos “femininos” que poderiam se expressar formalmente. A inflexão sobre a

---

345 Idem.

346 Idem.

crítica de arte dada pelo autor tanto no texto de 1978 quanto nesse, no entanto, merece destaque, pois era uma dimensão pouco abordada – a questão só será retomada em 1993 em um texto da também crítica de arte Aracy Amaral.<sup>347</sup> Dado que a centralidade do discurso estava nas artistas criadoras, Moraes também vai discuti-las neste artigo. Dessa vez, o crítico aborda questões do predomínio das mulheres em determinadas técnicas no Brasil:

Já nem falo em certas áreas onde seu domínio já é quase exclusivo, como o da gravura (Edith Behring, Anna Letycia, Vera Mindlin, Isabel Pons, Lotus lobo, a lista é infindável) e mais recentemente na tapeçaria e na cerâmica (Licie Hunsche, Beatriz Corini, Celeida Tostes, Shoko Suzuki). Na gravura e na cerâmica há mesmo uma clara incidência ou prevalência de temas femininos quando a autora é mulher. A cerâmica, claro, por seu caráter tátil e, quem sabe, até pelas implicações simbólicas da matéria-prima empregada, o barro – a terra-mãe, fecunda, procriadora – estimula maior aproximação com a problemática do corpo, que é vivenciado muito mais intensamente pela mulher que pelo homem.

Mas não se trata de uma contribuição puramente setorial – meios expressivos fortemente marcados pelo artesanato e pelo emprego das mãos: o buril ou goiva na gravura, o tear na tapeçaria, o torno na cerâmica. Basta um simples vôo sobre nossa história da arte recente para perceber a influência de algumas mulheres na definição de tendências, movimentos, etc.<sup>348</sup>

O corpo sexuado é o meio de ligação entre a produção artística e as técnicas empregadas, de acordo com a análise de Frederico Moraes. Esse aspecto essencialista atrelado a um discurso formal se segue quando o crítico aborda as modernistas e neoconcretistas, retomado o discurso “tradicional”, e as artistas com produções posteriores a década de 1960:

Tomemos como marco o Modernismo. Duas mulheres se destacaram, a “proto-mártir” Anita Malfatti, cuja exposição de 1917 foi arrasada pelo artigo contra de Monteiro Lobato e musa Tarsila do Amaral, principal intérprete, a nível plástico, dos manifestos Pau Brasil e Antropofágico.

O Neo-concretismo, outros de nossa história da arte, teve em Lygia Clark sua maior figura, nele, se estancando, também, Lygia Pape. Se *A Negra*, com seus enormes seios, dá início à antropofagia, em Lygia Clark tudo gira em torno do que ela chama “nostalgia do corpo”. Cada nova fase ou proposta de Lygia é fecundada por um sonho e antecipada por um período de gravidez.

Maria Leontina, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi contribuíram, de forma original, para nossa arte abstrata, as duas primeiras, a meio caminho da construção, hoje. A partir dos anos 60, várias artistas mulheres passaram a discutir em seus trabalhos a condição feminina – a problemática do corpo, um certo modo muito peculiar de olhar o mundo e os objetos em torno: Wilma Martins, Wanda Pimentel, Vilma Pasqualini, Maria do Carmo Secco, Emi Mori, Regina Vater, Greta, Iole de Freitas, Pietrina Checcacci. Essa problemática emerge seja como exteriorização de uma sensibilidade específica, seja como parte de um discurso feminista, de uma luta política que pretende levar a mulher ao poder, ou como diz a crítica de arte norte-americana Barbara Rise, colocar o “pubis no poder”. Está claro que existe muitas outras importantes mulheres-artistas no Brasil, como Ione Saldanha ou Fayga Ostrower que não abordam diretamente a questão feminina, simplesmente fazem arte, ou fizeram, como Djanira.<sup>349</sup>

347 AMARAL, Aracy. Brazil: Women in the arts. In: AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. **Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil**. Washington D. C.: The National Museum of Women in Arts, 1993, p. 17-33.

348 Ibidem.

349 Idem.

É notável como Frederico Morais nomeia como possibilidade que a problemática da condição feminina posta em trabalhos desde a década de 1960 seja “parte de um discurso feminista” ou mesmo de “uma luta política que pretende levar a mulher ao poder”. Como visto, esse não era um discurso colocado pela crítica para a produção artística brasileira pregressa. Adiante, trataremos de outras críticas de arte que abordaram o tema na década de 1970, mas uma elaboração discursiva nesses termos não aparece até a década de 1980. A mudança é notável, e é provável que esteja atrelada ao contexto de redemocratização política, no qual o movimento feminista emergia como uma força política reconhecida e institucionalizada em prol dos direitos das mulheres.<sup>350</sup> Nesse contexto de reconhecimento das mulheres como sujeitos políticos distintos, a retomada de elementos biológicos e “sensibilidades específicas” parece corroborar com um discurso em prol dessa nova compreensão socialmente comprometida.

Frederico Morais é um caso muito profícuo para se analisar o debate sobre as mulheres e o feminino e feminismo na arte brasileira, pois o enquadramento de seus textos num recorte temporal que compreende pouco menos de 20 anos aponta tanto para as vias de entrada do discurso feminista na crítica de arte, quanto para a paulatina mudança no uso dos termos e no consequente reconhecimento de questões próprias da experiência social das mulheres artistas em suas produções. A pesquisadora Talita Trizoli define Morais como “o principal crítico da época a discorrer sobre o feminismo na arte brasileira”.<sup>351</sup> No entanto, compreendemos essa afirmação com ressalvas: é inegável que o autor discorre sobre muitas mulheres artistas, mas, conforme elaboramos ao longo deste capítulo, ele não foi o único a abordar a questão do feminismo enquanto um discurso teórico e crítico, tampouco fomentar essa discussão. Por isso, essa centralidade de seus escritos nos parece superdimensionada, pois Morais estava, de fato, imerso em um debate que envolvia outros críticos e artistas.

Neste sentido, lembramos que as artistas mulheres sobre as quais Frederico Morais escreveu eram, em sua maioria, cariocas ou radicadas no circuito artístico do Rio de Janeiro, ao qual ele também pertencia. As artistas que produziam na década de 1960, listadas nesse último texto, podiam ser enquadradas, quase todas, nas poéticas conceituais e neo-figurativas, tendências fomentadas e elaboradas pelo próprio Morais em seus projetos expositivos e textos

---

350 RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Revista Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2013.

351 TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 29.

críticos<sup>352</sup>, tais como Vilma Pasqualini; Wilma Martins; Wanda Pimentel; Maria do Carmo Secco, Emi Mori e Pietrina Checcacci. O compromisso do crítico com a produção artística, mais do que com discussões teóricas ou conceituais, fica evidente quando ele começa a tratar do feminismo e do feminino a partir das artistas Gretta Safarty e Iole de Freitas, que vinham de um contexto europeu de discussão feminista, mas apresentavam seus trabalhos no Brasil.

## 2.2. Sheila Leirner e a discussão sobre o feminino e o feminismo na arte brasileira

A predominância masculina nos setores intelectuais no Brasil, como a crítica de arte, é uma constatação posta em inúmeras ocasiões: da crítica do século XIX e início do século XX, abordada por Ana Paula Simioni<sup>353</sup>, àquela da década de 1940 em diante, próxima ao campo literário e às universidades, abordada por Maria de Fátima Morethy Couto e Cristiana Tejo<sup>354</sup>, finalizando o pequeno recorte a partir da década de 1960 posto nas páginas anteriores, os nomes citados são, na esmagadora maioria, de homens. Há exceções, como apontamos ao longo dessa dissertação, mas elas só reforçam a constatação de que são os homens que dominam a crítica de arte brasileira desde os seus primeiros momentos. Para além das estruturas patriarcais que fundamentam as relações sociais no Brasil, da colônia à república, também podemos atribuir essa predominância à elitização extrema do campo das artes plásticas entre nós, sobretudo em uma área de atuação baseada nas letras e no diálogo com uma tradição artística internacional, acessível através de livros não traduzidos e viagens ao exterior: o letramento; as viagens, a vida pública e, sobretudo, a autoafirmação de seu juízo estético sobre a produção artística de, na grande maioria dos casos, homens, não eram proibidos às mulheres, mas existiam inúmeras barreiras de acesso e permanência ao campo da crítica determinadas pelo gênero de quem a ele se dedicava.

O cenário começa a mudar na década de 1960, quando há um aumento no número de mulheres em cursos de nível superior e no mundo do trabalho. A incorporação da mulher escolarizada no mercado de trabalho impactou na procura por serviços educacionais e bens de cultura<sup>355</sup>, o que foi fator e produto no processo de formalização de um sistema artístico complexo no Brasil, com a emergência de um sistema de galerias comerciais, um sistema

---

352 MARI, Marcelo. Frederico Morais e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70). **Anais do VIII EHA-Encontro de História da Arte, Unicamp**, 2012.

353 SIMIONI, Ana Paula. C. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

354 TEJO, Cristiana S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017.  
COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

355 DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 167.



acadêmico (com cursos superiores e programas de pós-graduação), o aumento no número de instituições museológicas públicas e privadas, entre outros. A ampliação das vias de entrada e profissionalização das mulheres no setor artístico impactou na presença delas na crítica de arte, sobretudo quando atreladas a outras atuações, como na pesquisa acadêmica e na docência em universidades e escolas de arte.<sup>356</sup> Todavia, não é possível afirmar que se deu uma equidade dos gêneros nesse campo nos anos seguintes, pois não dispomos de dados numéricos sobre a atuação de mulheres e homens na crítica periodística, em catálogos e publicações especializadas.

Esse período também é impactado pelo crescimento do capital mobilizado pelas classes dominantes e sua diferenciação interna, fenômeno que está associado à expansão da escolarização secundária e superior, como analisa José Carlos Durand. Como sabemos, no Brasil as dinâmicas de classe são historicamente relacionadas às de raça, e esse crescimento dos setores dirigentes e médios não incluiu grande parte da população brasileira identificada como negra ou parda. Portanto, se o “surto” do mercado de arte que se sucedeu nos principais centros urbanos do país, a saber, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e a expansão e profissionalização do sistema artístico, esteve associado ao aumento do capital em circulação, este foi muito bem delimitado ao setor industrial urbano, concentrando a renda em determinados grupos sociais.<sup>357</sup> Do mesmo modo, o aumento da escolarização não esteve atrelado a nenhum tipo de auxílio para as classes subalternizadas acessarem as universidades, não alterando significativamente a estrutura de desigualdade social que associa raça e classe entre nós.<sup>358</sup> Houve um aumento no número de mulheres no sistema artístico<sup>359</sup>, fossem como artistas profissionais ou em outras ocupações, como críticas de arte ou professoras, entretanto, essas mulheres eram majoritariamente brancas e pertencentes às classes médias e altas favorecidas

---

356 Considerando a presença feminina no circuito universitário de São Paulo, José Carlos Durand compara o número de biografias e estudos monográficos sobre artistas plásticos produzidos entre 1915 e 1946 (17, todos produzidos por homens. Cf. DURAND, José Carlos. Op. Cit., p. 253), e os que foram publicados entre 1969 e 1982 (19, dos quais 16 foram produzidos por mulheres. Cf. Idem, p. 254). Nota-se nos dados apresentados pelo autor a presença de nomes de mulheres que neste mesmo recorte cronológico e após ele, também atuaram como críticas de arte; curadoras, professoras universitárias e historiadoras da arte, como Aracy Amaral; Daisy Peccinini; Lisbeth Rebollo Gonçalves; Annateresa Fabris, Vera d’Horta e Marta Rosetti.

357 Idem, p. 168-169.

358 “Pesquisas recentes baseadas nos recenseamentos de 1940, 1950 e 1970 registram que a mulher branca conseguiu maior acesso ao curso superior, diminuindo proporcionalmente a desigualdade entre ela e o homem branco. A realidade não é a mesma quanto à população negra e mestiça, menos ainda em relação à mulher negra”. NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro**. Formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 261-62.

359 Dados sobre esse crescimento podem ser obtidos na tabela *Efetivos de artistas e de profissionais às artes visuais no Brasil – 1950-1980* (p. 182) e no gráfico *Evolução de efetivos e da participação feminina no campo artístico: 1960-1980 (Brasil)* (p.184) presentes no livro *Arte, Privilégio e Distinção*, de 1989. Cf. DURAND, Op.Cit.

pelas dinâmicas econômicas do período que contemplou desde o governo de Juscelino Kubitschek até a ditadura militar no Brasil.

Foi nessa conjuntura histórica e social que Sheila Leirner se inseriu no sistema artístico brasileiro como crítica de arte em 1973. Neste momento, ela já estava integrada a um sistema composto por outras mulheres atuando profissionalmente, mas iniciamos esse recorte com Leirner porque ela é uma das figuras centrais no debate sobre a presença das mulheres na arte e as decorrências disso no contexto brasileiro. Sheila Leirner nasceu em 1948 em São Paulo, no seio da renomada família Leirner. A crítica é neta de Felícia Leirner (1904-1996), uma escultora modernista, e Isai Leirner (1903-1962), que foi colecionador e galerista. O casal de judeus migrou do leste europeu e chegou ao Brasil em 1927, onde atuou na indústria têxtil e no setor cultural. Isai teve cargos de gestão em instituições como o Centro Cultural Brasil-Israel, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Galeria de Arte das Folhas, além de ter sido patrocinador do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, uma importante láurea concedida a artistas plásticos entre as décadas de 1950 e 1960; já Felícia foi premiada por Bienais de São Paulo e fundou um museu homônimo para abrigar seu trabalho.<sup>360</sup>

Para além do casal, o nome da família Leirner se fez presente em diferentes segmentos do sistema artístico brasileiro ao longo do século XX: seus filhos, Giselda Leirner (1928), mãe de Sheila Leirner, e Nelson Leirner (1932-2020), tornam-se artistas; o sobrinho de Isai, Adolpho Leirner (1935), é colecionador de arte, e a família continua no campo das artes nas gerações posteriores. É importante destacar o meio em que Sheila Leirner cresceu, pois ele:

[...] além de propiciar-lhe um conhecimento empírico das discussões e do habitus vigente entre os membros do campo artístico pela posição cultural ocupada por sua família, viabilizava também os recursos financeiros para a manutenção de sua formação e circulação em exposições e outros espaços da arte.<sup>361</sup>

Sheila Leirner, como outros colegas de sua geração, atua em múltiplas funções: é crítica de arte; curadora, jornalista e escritora. Vive e trabalha na França desde 1991, e mesmo à distância, os textos críticos que ainda publica no jornal O Estado de S. Paulo têm considerável repercussão no contexto das artes visuais e até fora dele.<sup>362</sup> Outro ponto de destaque na sua

360 Cf. SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

361 SOUZA, Tálisson Melo de. **18º e 19º Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Rio de Janeiro, 2015, p. 30.

362 Sheila Leirner protagonizou inúmeras polêmicas nos últimos anos por seus posicionamentos controversos sobre acontecimentos culturais, notadamente aqueles que envolveram agentes e discussões sobre raça. Sobre um desses casos, ver: OLIVEIRA, Felipe de Souza. Bacanal narcisista no Louvre: racismo e poder através da adjetivação em um post de Sheila Leirner no jornal Estadão. **Revista Investigações**, Recife, V. 32, n. 2, p. 507-521, 2019.

trajetória enquanto ainda estava no Brasil foram as curadorias da 18º e da 19º Bienais de São Paulo, em 1985 e 1987, respectivamente. Leirner foi uma das poucas mulheres que ocupou a posição de curadora-chefe das exposições realizadas pela Fundação Bienal de São Paulo desde sua criação. Além disso, sua atuação curatorial em um momento de emergência e consolidação dessa prática no sistema artístico brasileiro é analisada em pesquisas recentes, sobretudo pela intersecção entre a atividade da crítica de arte e da curadoria.<sup>363</sup>

Sheila Leirner estudou sociologia, urbanismo e cinema na França na década de 1960 e iniciou seu trabalho como crítica em 1973 no jornal Última Hora, de São Paulo. Publicou textos em importantes veículos nacionais e internacionais e foi reconhecida em mais de uma ocasião pela Associação Brasileira de Crítica de Arte, mas começou a ganhar efetivo destaque nessa atuação a partir de 1975, quando iniciou sua colaboração no jornal O Estado de S. Paulo.<sup>364</sup> Na produção como crítica de arte em seus primeiros anos de atuação, Leirner se interessava pelas discussões contemporâneas a ela, sobretudo por um entrelaçamento, ou seja, uma relação de muita proximidade, da crítica com a produção artística do período, caracterizada por ela pela “postura revolucionária (mesmo que os efeitos já não sejam revolucionários) de subversão pela ambiguidade e paradoxo”.<sup>365</sup> O procedimento, que aparece no título de sua coletânea de textos publicado em 1982, *Arte como medida*, parece orientar seu olhar para a questão da arte feminista que eclodia entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e em alguns contextos europeus, como na França – país com o qual estabelecia grande diálogo intelectual – mais do que uma inclinação para a dimensão social e política do feminismo, pois não existem registros de qualquer atuação da crítica com os movimentos feministas, no Brasil ou no exterior.

O ano de 1975 é paradigmático para a história do movimento feminista no Brasil, pois foi definido como o Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU)<sup>366</sup> e até hoje é visto pela historiografia hegemônica como central para o ressurgimento de uma ação “organizada”, ainda que, como abordado anteriormente, os movimentos de

---

363 SOUZA, Tálisson Melo de. Op. Cit. RUPP, Bettina. **Curadorias na Arte Contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

364 LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 19.

365 LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 19.

366 É importante destacar que a ação da ONU impactou diversos países no mundo, sobretudo aqueles submetidos à influência do sistema capitalista capitaneado pelos Estados Unidos. 1975 foi o ano em que ocorreu a *I Conferência Mundial da Mulher* no México, onde a influência do feminismo na arte na década de 1970 foi frutífera e também têm sido analisada – sobre esse assunto, ver: GIUNTA, Andrea. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987*. **Artelogie**, n° 5, 2013. Para um panorama da questão em outros países da América Latina, ver: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 20-27.

mulheres já ganhassem força desde a década de 1960 como resistência ao regime militar.<sup>367</sup> A pesquisadora Júlia Ayerbe realiza uma análise em que identifica que a teoria feminista nas artes produzida internacionalmente começou a ser discutida na crítica de arte periodística brasileira, justamente, a partir desse marco de 1975, através de textos dos críticos Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil* (RJ), e de Sheila Leirner n’O Estado de S. Paulo<sup>368</sup>, indo ao encontro dessa narrativa fundadora do movimento feminista de segunda onda no Brasil.

Entretanto, assim como no caso de Pontual, o primeiro texto em que Sheila Leirner abordou a produção artística feita especificamente por mulheres foi publicado um ano antes da ação da ONU. Ainda como colunista no jornal *Última Hora* na coluna *Arte de Consumo de Arte*, em 25 de junho de 1974, Leirner destacava duas vernissages de exposições de artistas mulheres: uma individual de Anna Maria Maiolino<sup>369</sup> na Galeria Arte Global, e uma coletiva do Grupo Gral – formado pelas artistas Gretta Grzywacz; Rosa Figueiredo de Albuquerque, Astarté Giesbrecht e Lya Amaral Souza<sup>370</sup> – na galeria Documenta, ambas em São Paulo. Esse primeiro texto, intitulado *Duas vernissages, cinco mulheres*, ainda não trazia nenhuma formulação teórica ou mais aprofundada sobre a questão do gênero das artistas ou alguma leitura sobre seus trabalhos, mas já apontava para atenção da autora para a atuação das mulheres na arte produzida naquele período:

Esta é uma terça-feira de inaugurações. Duas vernissages – uma coletiva, outra individual – começam às 21 horas e mostram o trabalho de cinco mulheres. [...]

“...O objetivo era chegar a uma síntese, ao centro vital das coisas. Daí, passei a empregar pontos. O ponto geométrico é um ente invisível, assemelha-se a um zero. O ponto é morto, mas converte-se em coisa viva, graças a suas qualidades interiores. O átomo é um ponto, o mundo é um ponto no universo. O homem é um ponto no mundo. Uma sucessão de pontos forma uma linha e uma linha forma planos...” Quem fala é Anna Maria Maiolino, pintora italiana radicada no Brasil, que vai expor nesta mostra na Arte Global cerca de 40 trabalhos entre objetos, desenhos, pinturas e gravuras, cujos preços variam de Cr\$ 1.200,00 (as gravuras) até Cr\$ 2.000,00 a Cr\$ 6.000,00 (as pinturas).

O Grupo Gral (as iniciais dos nomes de suas componentes), formado por Greta, Rosa, Astarté e Lya, mostra uma série de desenhos, gravuras e pinturas, que estarão expostas até o dia 17 de Julho. Para o Grupo, “a arte não tem fronteiras, qualquer forma é válida desde que seja expressão dos anseios humanos mais profundos. Havendo ou não o aspecto utilitário, ornamental ou funcional, a expressão artística existindo e predominando pode tornar qualquer objeto uma obra de arte”. No

367 PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 52, p. 249-272, dez. 2006, p. 250.

368 AYERBE, Júlia Souza. **Un problema que no puede tener nombre: lecturas y traducciones del feminismo anglosajón en la crítica de arte brasileña en los años setenta**. Máster en História del Arte Contemporáneo y Cultura Visual – Universidade Autónoma de Madrid, 2020, p. 37-50.

369 Anna Maria Maiolino (1942) é uma artista plástica ítalo-brasileira que produz desde a década de 1960.

370 Gretta Grzywacz, Gretta Safarty, ou apenas Gretta (1954) é uma artista plástica nascida na Grécia e naturalizada brasileira. Atualmente, é uma dos principais nomes referenciados sobre uma produção artística feminista no Brasil na década de 1970. Rosa Figueiredo de Albuquerque (s/d) foi uma artista plástica nascida em Moçambique e atuante no Brasil. Sobre Astarté Giesbrecht (s/d), não foram encontradas informações biográficas. Lya Amaral Souza (1935) foi uma artista plástica brasileira.

momento, a maior experiência artística para as quatro componentes do Grupo Gral é esta exposição coletiva, que ganha a apresentação do crítico Olney Kruse que assim inicia: “A função principal da arte é incomodar. De alguma maneira e com algum objetivo, mas incomodar sempre...”.<sup>371</sup>

A discussão posta nas falas das artistas das duas exposições é, notadamente, sobre o sentido e o conteúdo da arte. Entretanto, chama a atenção o fato de que tanto Anna Maria Maiolino quanto Gretta Grzywacz, que atualmente utiliza o nome artístico de Gretta Safarty, são identificadas, hoje, como artistas com poéticas feministas.<sup>372</sup> Gretta, inclusive, terá seu trabalho lido sob a chave do feminismo ainda na década de 1970 pela crítica Annateresa Fabris<sup>373</sup>, que parte das análises de Lucy Lippard para interpretar o trabalho da artista através de reflexões formais e conceituais que deslocam o corpo feminino do lugar imposto pela visão masculina: “a passagem que Gretta opera mulher/objeto, objeto/mulher é uma demonstração evidente deste novo tipo de visão: a do objeto que se vale de sua condição objetual para firmar-se enquanto sujeito”.<sup>374</sup>

Se compararmos essa nota assinada por Sheila Leirner com os textos produzidos entre a década de 1960 e 1970, como os de autoria de Jayme Maurício (*Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira*, de 1960), Ivo Zanini (*A arte de 4 mulheres: uma só meta*, de 1974) e Frederico Morais (*Mulheres expõem*, de 1968, e *Mulheres, primitivos e um destaque: Lygia Pape*, de 1975), percebe-se que, pelo menos desde início da década de 1960, não era incomum que os críticos de arte atuantes em jornais divulgassem exposições de artistas mulheres em notas únicas que chamavam atenção para o gênero delas – a abordagem acerca desse fato variava, mas na maioria das vezes, como acontece aqui, a questão aparece mais como um chamariz no título do que como um elemento na discussão conceitual sobre as obras ou as artistas citadas.

---

371 LEIRNER, Sheila. Duas vernissages, cinco mulheres. *Última Hora*, São Paulo: 25-06-1974.

372 Sobre Anna Maria Maiolino, ver: BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**. Ou como falar da arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016. Sobre Gretta Safarty: CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. **Imagens de Gretta Safarty**: fotografia, performance e gênero. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

373 Annateresa Fabris (1947) é uma historiadora da arte atuante no Brasil desde a década de 1970.

374 FABRIS, Annateresa. O “olho do objeto”. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 23-07-1978. O artigo foi escrito na ocasião da realização da exposição de Gretta na Galeria Bonfiglioli, em São Paulo.



[Figura 32] Recorte do jornal Última Hora, 25 de junho de 1974

Em 1977, já como colaboradora no jornal O Estado de S. Paulo, Sheila Leirner publicou dois artigos que partiam dos debates trazidos à tona pelo Ano Internacional da Mulher, agora realizando de fato uma discussão teórica e crítica ímpar na crítica de arte brasileira até então. O diferencial aqui é a mobilização de outras agentes do sistema artístico para um debate sobre as mulheres, o feminino e o feminismo na arte brasileira nos termos que eram discutidos em contextos anglo-saxões, com ênfase na produção estadunidense. Na primeira publicação, que aconteceu a 13 de fevereiro de 1977 e foi intitulada *A arte feminina e o Feminismo*, Leirner se propunha a traçar o desenvolvimento e a direção das ações artísticas femininas na última década e seus reflexos no Brasil e no mundo. Para tanto, o texto foi dividido em três tópicos: o primeiro dedicado à arte feminina; o segundo às imagens femininas e, finalmente, o terceiro ao feminismo nas artes. Sheila Leirner inicia o artigo estabelecendo a relação entre o movimento feminista e as artes plásticas:

Constituída em grande parte por artistas mulheres conscientes de seus problemas peculiares e sua situação política e social num mundo governado por homens, a área das artes plásticas – que sempre foi sobretudo um dos muitos campos de luta pelos

direitos humanos – tornou-se também nos últimos anos mais uma frente para uma nova tentativa de liberação. Se para Simone de Beauvoir, feminista convicta e radical, “as palavras são a ação”, para centenas de mulheres os símbolos visuais são o seu instrumento de luta, denúncia e crítica.<sup>375</sup>

Logo em seguida, Leirner enuncia as questões que a acompanharão ao longo de toda investigação (considerações que serão retomadas com mais destaque no artigo seguinte), que apresenta um questionário para agentes atuantes no sistema artístico brasileiro:

[...] existe uma arte especificamente feminina? O que são imagens femininas? O que é a arte feminista? Até que ponto a arte feminina converge para a arte feminista e de que forma elas podem divergir diametralmente? De que maneira a arte feminina ou a arte feminista incorpora valores universais e arquétipos que proporcionam a identificação de todas as mulheres? Como se colocam, no âmbito plástico ou linguístico, os diálogos e as lutas entre a artista mulher e o esquema construído tradicionalmente pelos criadores masculinos? E, por último, quais as tentativas de artistas para definir em suas obras uma nova problemática?<sup>376</sup>

O texto de Sheila Leirner tem muita proximidade ao artigo de Roberto Pontual publicado três anos antes no jornal carioca *O Globo*, intitulado *Feminismo e arte*, sobretudo por apresentar referências teóricas e institucionais comuns. Entretanto, a crítica apresenta o cenário de países do Norte global com ainda mais informações e tocando em pontos inéditos, como as manifestações políticas realizadas por mulheres artistas, as associações profissionais e a intersecção realizada pelas artistas negras com a questão do gênero:

Há mais de uma década da Europa e principalmente nos Estados Unidos, as mulheres artistas começaram a protestar contra a discriminação a seu sexo no mundo da arte. Mas os protestos mais ativos começaram em 1969 com a W.A.R (Women Artists in Revolution) nascida na Art Worker’s Coalition, numa reação contra o sexismo do grupo de artistas radicais controlado por homens. Mais tarde foram fundados o Women’s Interart Center, Ad Hoc Women Artists Committee; o Women’s Art Registry, um catálogo internacional de dispositivos de trabalho com mais de 700 mulheres; o West-East Bag [no qual participou Lucy Lippard]; o Conselho de Mulheres Artistas de Los Angeles e programas femininos de arte organizados por Judy Chicago, M. Schapiro e Marcia Tucker, no Centro-Oeste dos EUA.

Em meio a grupos restritos de artistas figurativas e outros ainda menores, se estabeleceram o WASBAL (Women Students and Artists for Black Art Liberation) e o Where We At Black Women Artists, responsável pela primeira exposição de artistas negras nos E.U.A. Em Nova Iorque, seis jovens mulheres fundaram a A.I.R Gallery (Artists in Residency) para ali exporem suas próprias obras, e se reuniram em uma espécie de coletiva sem líder, sem nenhuma estética em comum, apenas o desejo de estarem juntas e de agirem em conjunto.

Por último, foi criado o W.I.A (Women in the Arts), com cerca de 350 membros. Este grupo se dedica também a acabar com a discriminação sexista no mundo da arte. Por meio de uma estrutura aberta e sem líderes faz um esforço consciente para repelir qualquer reprodução dos moldes burocráticos e hierárquicos da estrutura masculina de poder.<sup>377</sup>

---

375 LEIRNER, Sheila. A arte feminina e o feminismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 13-02-1978.

376 Idem.

377 Idem.

É na esteira dessa apresentação que Leirner introduz a questão da especificidade de uma arte feminina e delinear a emergência dessa indagação no debate público da arte nos Estados Unidos, citando Lucy Lippard e Cindy Nemser<sup>378</sup>, que já haviam aparecido no artigo de Pontual como articuladoras da questão:

Após todos esses movimentos, galerias especializadas em arte feminina abriram as suas portas em inúmeros lugares dos Estados Unidos e da Europa, e os grandes museus, inclusive o Whitney, aumentaram o número de participantes femininas em suas exposições anuais. Não obstante, cresce o número de espectadores e de especialistas que se questionam ou recolocam a questão: “Existe uma arte especificamente feminina?”.

É extremamente difícil estabelecer com segurança as diferenças entre a arte masculina e a feminina. Porém, as especulações públicas sobre as características específicas da arte feminina começaram exatamente com a apresentação do catálogo para a exposição “26 Mulheres Artistas Contemporâneas” no Museu Aldrich, em 1971, organizada pela conhecida crítica Lucy R. Lippard. Escreveu ela: “Eu não tenho uma ideia formada sobre o que constitui a arte feminina. No entanto, uma diferença latente de sensibilidades”. Um certo entusiasmo se manifestou por meio de vários críticos e jornalistas, como a própria Lucy R. Lippard, que acaba de lançar o seu excelente “Feminist Essays on Women’s Art” e Cindy Nemser, que causou algumas polêmicas com o seu discutível “Art Talk”, em que entrevisto 12 artistas americanas, sem se aprofundar, contudo, nos verdadeiros problemas artísticos femininos. Infelizmente, a confusão não está sempre ausente das entrevistas e debates, que ainda enfrentam múltiplos problemas e contradições. Exemplo vivo dessa confusão foi o controvertido encontro no Corcoran em Washington, para o qual acorreram mais de 400 mulheres artistas, que revelaram mais animosidade do que a pretendida e harmoniosa coalizão. Segundo um crítico americano “hoje, nos EUA, artistas brancas e negras não mostram instinto ou talento para manter uma cooperação”.<sup>379</sup>

Neste ponto, Sheila Leirner sublinha o aspecto de conflito que acompanha muitas das considerações acerca dos movimentos de mulheres, sobretudo quando eles pregam harmonia e coalizão, como no exemplo de Washington. Esses conflitos parecem estar no cerne da relação entre essas manifestações e o campo da arte, como ela explica:

378 Cindy Nemser (1937-2001) foi uma historiadora e crítica de arte estadunidense reconhecida por sua atuação no movimento artístico feminista. Editou e publicou a *Feminist Art Journal*, revista que circulou entre 1972 e 1977. Em 1975, foi lançado o livro *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, que reuniu entrevistas realizadas por Nemser e foi propagandeado como o primeiro livro escrito sobre mulheres artistas desde 1930 nos EUA.

379 Idem. O “controvertido encontro no Corcoran em Washington” referenciado por Sheila Leirner corresponde a *Conference of Women in the Visual Arts*, realizada entre os dias 20 e 22 de abril de 1972 na Corcoran Gallery of Art, em Washington, Estados Unidos. A conferência foi organizada por Mary Beth Edelson, Cynthia Bickley, Barbara Frank, Enid Sanford, Susan Sollins, Josephine Wither e Yvonne Wulff, que atuavam como artistas ou curadoras e pesquisadoras. O encontro foi uma reação à ausência de mulheres na edição de 1971 da Corcoran Biennial, evento voltado para a exibição de pintura de artistas estadunidenses, mas que teve uma seleção de artistas polêmica: “Nenhum tinha menos de 50 [anos]. Todos eram famosos. Willem de Kooning, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg – os pintores participantes selecionados pela curadora Jane Livingston – eram reconhecidos como Old Masters da arte nova-yorkina do pós guerra” (Cf. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/02/18/corcorans-biennial/5168f0d4-93d9-4405-96bb-9f0055b969a0/>. Acesso em 08-08-2023). A *Conference of Women in the Visual Arts* reuniu importantes artistas e historiadoras da arte envolvidas com o movimento feminista na arte daquele período, como Linda Nochlin; Cindy Nemser; Judy Chicago, Miriam Schapiro e muitas outras. Em 1973, foi lançado um relatório editado por Mary Beth Edelson com a transcrição das discussões, evidenciando o propósito, questões, atividades e resultados da conferência. Este documento, provavelmente, foi a fonte utilizada por Sheila Leirner para a escrita deste artigo. Ver mais em: [https://artsandculture.google.com/story/nAUxTTd82\\_FXLO?hl=en](https://artsandculture.google.com/story/nAUxTTd82_FXLO?hl=en). Acesso em 08-08-2023.



Esta situação é, sem dúvida alguma, consequência do radicalismo que caracteriza a maior parte das manifestações femininas. Se por lado algumas atividades não consideram a arte como uma frente legítima de luta, colocando o problema estético como secundário, por outro, as artistas feministas cedem - como veremos adiante - com demasiada facilidade o lugar das qualidades individuais aos interesses coletivos, numa atitude forçada e por isso mesmo inadequada aos interesses comuns.<sup>380</sup>

Ademais, Leirner também mobiliza a produção textual da crítica francesa Aline Dallier no já referenciado artigo *Le Feminist Art aux U.S.A.*:

Mas não são apenas por essas razões que algumas intelectuais européias recebem com reservas a ideia do “Feminino e do Feminismo” na arte. Aline Dallier, em seu artigo “Le Feminist Art aux USA”, escreve: “Se é verdade que a opressão das mulheres se apoia sobre sua função específica de reprodução, parece uma atitude arbitrária. Por um lado, tenta evidenciar demais o aspecto de que a sua faculdade criativa está ligada a esta função de reprodução”.

Porém, mesmo que não circule mais a obsoleta tese baseada nas “realidades biológicas do corpo feminino” segunda a qual a “redondeza e a simetria bilateral dos órgãos e dos atributos femininos condicionam o trabalho da artista” não se pode deixar de assinalar as circunstâncias que são específicas à mulher e que determinam incontestavelmente a sua criação.<sup>381</sup>

Um ponto que merece ser destacado nesse momento do texto de Sheila Leirner é como a crítica apresenta, a partir da leitura de autoras estrangeiras, os conflitos e contradições como um elemento que pesava negativamente na adesão aos discursos sobre o feminismo e o feminino na arte. Este parece ser um aspecto que caracteriza todo o debate analisado nesta dissertação, pois inúmeras vezes o argumento de superação da “realidade biológica do corpo feminino” que outrora depreciava e excluía as mulheres do sistema artístico aparece como uma justificativa para a impertinência das discussões elaboradas em torno dos temas mulher, feminino ou feminismo. O aumento da presença e o reconhecimento de mulheres em atuação nesse contexto no mesmo momento em que o movimento feminista ganhava relevância social parecia impor inúmeros contrassensos, e, muitas vezes, discutir questões próprias da experiência social das mulheres era visto como uma reafirmação da diferença que as vilipendiava. Essa característica, que marcou fortemente as décadas de 1960 até meados de 1980 no Brasil, influirá em uma ambivalência dos discursos, como ocorre no final do trecho supracitado, quando Leirner assinala “as circunstâncias que são específicas à mulher” de modo adversativo à obsolescência da tese biologizante, ainda que, atualmente, a abordagem de tais circunstâncias – não descritas, mas por determinarem a criação artística, provavelmente correspondam à questões sociais, históricas, materiais, etc. – não esteja atrelada a discursos essencialistas ou pejorativos.

---

380 Idem.

381 Idem.

Retomando o texto, a crítica de arte se dedica, na sequência, à discussão do tópico *Imagens Femininas*, que em seu início apresenta um panorama das discussões teóricas acerca do tema no contexto norte-americano. Aqui, Leirner vai citar Linda Nochlin, historiadora da arte estadunidense fundamental para a crítica feminista nas artes desde a década de 1970, mas que, de acordo com nossas pesquisas, não era reconhecida neste lugar e era pouco lida no contexto brasileiro neste momento. Também será citado o crítico Lawrence Alloway, britânico atuante nos Estados Unidos e que também foi citado no texto de Roberto Pontual, e a artista estadunidense Joan Snyder<sup>382</sup>:

A historiadora da arte Linda Nochlin acredita que a imagem visual feminina não é específica, iconográfica ou tema que tem a ver exclusivamente com as mulheres. Para ela, estas imagens têm mais a ver com o processo ou modalidades de experiência de aproximação com a vida. Segundo Nochlin, “as imagens femininas têm que ser inventadas”. Para Joan Snyder, pintora abstrata, “existe uma sensibilidade feminina que ela pode detectar facilmente em qualquer trabalho”. Já Lucy Lippard acha que a imagem feminina continua sendo usada para significar a imagem sexual. Prefere por isso, chamá-la de “sensibilidade feminina”, mas aponta várias imagens sexuais na arte das mulheres, como círculos, cones, ovos, esferas, caixas, sombras biomórficas. E afirma que é mais interessante pensar em fragmentos que implicam uma certa aproximação ilógica e antilinear, o que é muito comum na arte das mulheres. Para o crítico Laurence Alloway, “as imagens sempre são as mesmas, só com diferença de que o seu uso por parte das mulheres é tópico e político”.<sup>383</sup>

Na sequência, Sheila Leirner discute as especificidades da arte produzida por mulheres em um trecho muito elucidativo sobre a discussão com a qual estava dialogando, pois evidencia a escolha consciente de particularização de suas criações por parte de artistas mulheres no contexto que podemos nomear como anglo-saxão:

As mulheres criam agora a “arte de mulher” ao invés da “arte do homem” ou da “arte neutra”. Tornou-se mais fácil, de alguns anos pra cá, descobrir o que é a arte ou a imagem feminina. Porque o trabalho da mulher que estava até agora integrado, às vezes isolado ou mesmo fechado, explodiu com essa procura de diferenciação, que – segundo Lippard – ainda tem a “penugem de inocência” até se tornar claro e poderoso.<sup>384</sup>

Entretanto, neste momento a autora afirma que a busca por uma diferenciação específica à condição da mulher nas artes distinguia-se no caso brasileiro e em outros países sul-americanos, pois aqui a distinção estaria voltada para a questão da nacionalidade: “O trabalho das artistas latino-americanas vem sendo marcado sobretudo pela busca de uma identificação nacional e não individual ou coletiva de reivindicação”.<sup>385</sup> Tal passagem aludia à ditadura militar e suas implicações, que forçaram o campo artístico brasileiro e de outros países a se

---

382 Joan Snyder (1940) é uma artista estadunidense dedicada à pintura abstrata.

383 Idem.

384 Idem.

385 Idem.

voltarem para questões sociais e políticas, recolocando questões nacionais no centro das produções artísticas, teóricas e críticas.<sup>386</sup>

Posta essa consideração sobre nosso contexto, Sheila Leirner cita artistas que produzem essa “arte feminina”, incluindo exemplos brasileiros que serão aprofundados em alguns casos como forma de justificar essa classificação:

Entre centenas de outros exemplos típicos da arte feminina (não-feminista) está a artista e colecionadora francesa Anette Messenger, que reinterpreta suas múltiplas vocações, funções, qualidades, sentimentos, por meio de arquétipos femininos que se encontram em seus desenhos, fotografias, recortes, tricôs, colagens e fragmentos colecionados na preocupação com a moda, a beleza, receitas de cozinha, a família, etc.<sup>387</sup> Pode-se citar ainda outras artistas, abstratas ou hiper-realistas como Audrey Flack com as suas penteadeiras preciosistas repletas de mágicos fetiches femininos; brasileiras como Iolanda Mohalyi, Faiga Ostrower, Renina, Bonomi, Tomie e seus universos femininos sensíveis; Wilma Martins e sua preocupação com o cotidiano e a libertação do sonho; inúmeras artistas tapeçarias que, por meio da fibra, macia ou áspera, materializam o eterno gesto feminino; Lígia Clark com as suas fantásticas vestimentas e máscaras sensoriais para mulheres e casais; Iole de Freitas (artista brasileira radicada na Itália) com a sua expressiva “Body art” que combate os temores arquetípicos da mulher pela faca. nestes trabalhos, Iole empunha, ela própria, uma faca em enigmáticas e belas fotos, às vezes combinadas, de seu corpo que é visto em uma série de espelhos espalhados pelo chão, num processo de exame e reconstrução da própria imagem. E, entre outros exemplos, está também Vera Figueiredo<sup>388</sup> com a sua soft art, os “Estandartes Cariocas” alertas, coloridos e femininos.<sup>389</sup>

---

386 Cf. FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Op. Cit.

387 Annette Messenger (1943) é uma artista francesa que, dentre suas obras mais reconhecidas, estão as *Collectionneuse*, coleções de imagens, textos e documentos produzidos e reunidos ao longo de anos. A imagem 33 foi apresentada em 1977 na exposição *Fraeun Machen Kunst*, na Galerie Magers, na Alemanha, coletiva da qual Iole de Freitas também fez parte. Essa fotografia de Messenger compôs a obra *Les Tortures Volontaires (Album-Collection N°18)*, de 1982. Lembramos que a artista francesa também teve obras da série *Collectionneuse* expostas em 1974 no Brasil durante a exposição *Foto Linguagem*, organizada pela própria Iole de Freitas no MAM do Rio de Janeiro.

388 Vera Figueiredo/Vera de Figueiredo (1934) é uma cineasta, roteirista, arquiteta, designer e artista plástica brasileira. Dentre seus trabalhos, se destaca o filme “Feminino Plural”, de 1976, reconhecido por discutir temas nomeadamente feminista durante a ditadura militar no Brasil.

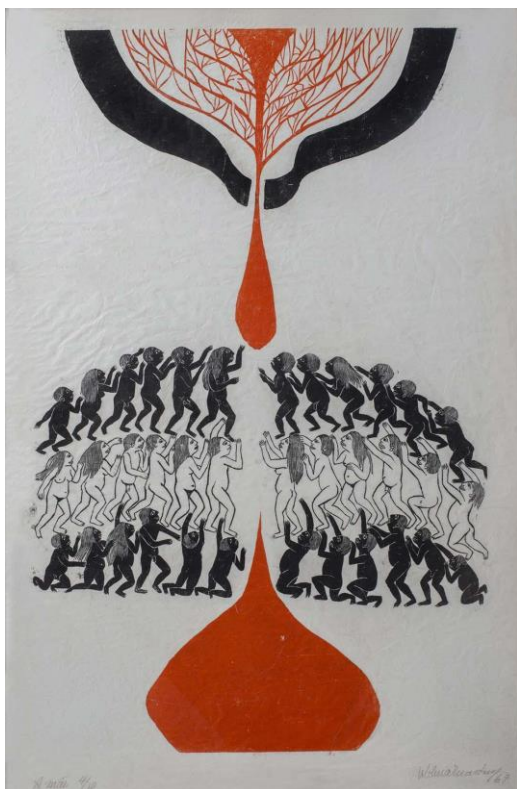
389 Idem.



[Figura 33] Annette Messenger, *Les Tortures Volontaires (Album-Collection N°18)*, 1973/1982



[Figura 34] Audrey Flack, *Wheel of Fortune (Vanitas)*, 1977



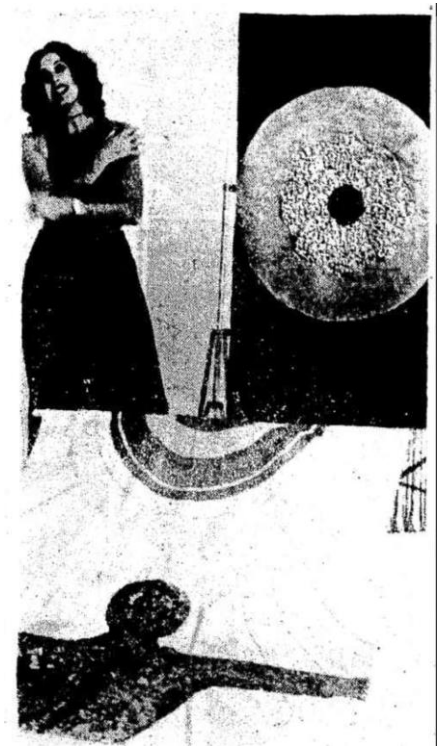
[Figura 35] Wilma Martins, *A mãe*, 1967



[Figura 36] Lygia Clark, *Máscara abismo*, 1967



[Figura 37] Iole de Freitas, **Duelo**, 1973 – no livro *From the Center – Feminist Essays on Women's Art*, de Lucy Lippard (1976)



[Figura 38] Vera de Figueiredo e os estandartes cariocas, O Estado de São Paulo, 07-03-1972

No terceiro tópico do texto, Sheila Leirner apresenta o feminismo aos moldes do que é discutido por agentes internacionais e diferencia a arte feminina deste “novo termo”:

Não obstante, tanto quanto o feminino, e às vezes justamente por meio dele, o feminismo começa a marcar profundamente a arte contemporânea. É o primeiro gesto baseado na crença de que a opressão cultural e política da mulher é um fator constitutivo da arte contemporânea. Contudo, como todo novo termo, o feminismo pode significar várias coisas, dependendo de quem o usa. A artista Harmony Hammond deu à arte feminista uma de suas primeiras definições: “É uma arte feita por mulheres sobre as mulheres”. Já Laurence Alloway define uma feminista como “uma mulher que está inclinada a trabalhar com outra mulher para reduzir a desigualdade a longo prazo ou para alcançar uma reforma específica a curto prazo”. Na verdade, como já dissemos anteriormente, existe uma diferença fundamental entre a tomada individual de posição que pode definir apenas a arte feminina, e a ação coletiva em que a arte serve a uma causa comum, como é a característica fundamental do feminismo. Muitas artistas em todo o mundo lutam em favor da individualidade, da mesma forma como centenas de outras sacrificam algumas partes autênticas de seu ser pelo senso de comunidade. A conhecida artista Rosalyn Drexler, por exemplo, declarou durante o encontro do Corcoran: “Ninguém pensa coletivamente, a menos que esteja envolvida com propaganda”.<sup>390</sup>

390 Idem.

É possível vislumbrar neste trecho a associação que a autora faz entre o feminismo e uma ação política, que se opõe à arte feminina, relegada a uma ação individual. Adiante, Leirner expõe seu juízo crítico favorável às implicações políticas e estéticas decorrentes das temáticas do feminino e do feminismo no campo das artes, e destaca algumas linguagens artísticas que se relacionavam com tais discussões, como a arte conceitual; a *soft art*; as performances que envolviam a *body art*; a *video art*, entre outras:

Justa ou não, a propaganda [feminista] se alastra de maneira aparentemente contraditória na exaltação da procura de diferenciação quando, da mesma forma, clama pela igualdade entre os sexos. Mas o aparente paradoxo se dilui, porque sublinhar as diferenças entre mulher e homem significa, ao mesmo tempo, criar maiores condições de força e união para combater pelos mesmos direitos. Este conhecimento interiorizado que pretende instaurar novas condições exteriores é extremamente profícuo no âmbito das artes plásticas. Produz resultados, às vezes excelentes, nos trabalhos de artistas feministas. Na tentativa de definir em suas obras uma nova problemática se utilizam das mais diversas técnicas e meios que se enquadram no hiper realismo, no abstracionismo simbólico, na arte conceitual, minimalista, na *soft art* (que podemos traduzir perfeitamente por “arte macia”) e, principalmente, nas recentes performances que envolvem a *body art*, a *video art*, a dança, a música, o cinema, a fotografia, o teatro e a poesia.

Todas expressões contemporâneas manifestadas por mulheres adquirem inevitavelmente diferentes tonalidades e quebram de forma inovadora a ordem estabelecida. Isto pode ser verificado na *body art*, uma das formas mais usadas e mais significativas de linguagem plástica feminina. Sobre ela escreve Lucy R. Lippard: “A destruição dos mitos aviltantes que envolvem a experiência feminina e a fisiologia, parecem ser um dos maiores motivos para o recente surgimento da *body art* por artistas feministas”. Lippard prevê que a “procriação será o próximo tabu manipulado, o que deverá deixar mais claros os fatores indefiníveis que separam a *body art* das mulheres da dos homens”.

Entretanto, nas demais expressões que não a *body art* existem fatores bem definidos que dizem respeito a uma autonomização da questão das mulheres na obra e que se distinguem por meio de três grandes temas:

- 1 – As afirmações ou reivindicações de identidade.
- 2 – As interrogações sobre a sexualidade, que inclui as teses de desapropriação da mulher como objeto sexual, frequentemente contra a pornografia.
- 3 – As críticas às condições de vida e de trabalho.<sup>391</sup>

Essa passagem é interessantíssima por definir com precisão os grandes temas que configuram a produção artística de mulheres de modo autonomizado através dos desdobramentos do feminismo na arte. Tais temas são correlatos às grandes questões sócio-políticas levantadas pelo chamado feminismo de segunda onda, pautados pelo corpo, a sexualidade e o trabalho<sup>392</sup>. Há, ainda, um outro aspecto presente neste excerto que chama a atenção: o entrelaçamento entre linguagens artísticas emergentes naquele período com a questão feminista, com ênfase na *body art*, associada através da citação de Lucy Lippard à já referenciada superação dos “mitos aviltantes que envolvem a experiência feminina e a

391 Idem.

392 Cf. PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012

fisiologia”. Nesse mesmo período, outras autoras fora dos Estados Unidos também estavam refletindo sobre essa relação entre a *body art* e as expressões plásticas de artistas mulheres, inclusive abordando a possibilidade de desestabilização dos lugares cristalizados das identidades sexuais e da própria noção de identidade – questão que podemos associar, hoje, ao conceito de performatividade de gênero elaborado por Judith Butler<sup>393</sup> – como o fez a crítica de arte italiana Lea Vergine.<sup>394</sup> A francesa Aline Dallier, inclusive, também já tinha abordado a *body art* como um espaço usado estrategicamente pelas artistas mulheres para falar sobre a violência que acometia seus corpos.<sup>395</sup>

Por fim, Sheila Leirner conclui reaproximando a arte feminina da arte feminista através de objetivos comuns de ambas:

Tanto a arte feminina como a arte feminista visam ao mesmo tempo as consciências masculinas e femininas. Essas expressões diferentes, líricas, mágicas, políticas, antropológicas e mesmo etnológicos têm como resultado um novo tipo de comunicação entre artistas e espectadores. Propiciam uma compreensão mútua que não surge apenas da “sensibilidade instintiva”, mas de uma prática ditada pelas modalidades de vida e de trabalho, comuns a maior parte das mulheres.<sup>396</sup>

As referências mobilizadas nos fazem perceber que Sheila Leirner estava a par das discussões e produções da arte feminista que ocorriam nos Estados Unidos e Europa naquele período. No entanto, a crítica não nomeia nenhuma artista feminista, ao contrário do que faz no tópico anterior, em que exemplifica com diversos nomes as artistas que produzem imagens femininas, incluindo brasileiras. Tal escolha já aponta para a ausência desse movimento no sistema artístico nacional, o que será trabalhado no segundo texto, publicado no dia 27 de fevereiro de 1977, intitulado *Feminismo na arte brasileira, opinião da crítica*. Nele, Sheila Leirner lançou uma série de questionamentos para algumas figuras atuantes no campo das artes plásticas nacionais daquele período: as artistas Renina Katz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, e os críticos Jacob Klintowitz, Paulo Mendes de Almeida e Aracy Amaral.<sup>397</sup> Antes de passar ao questionário, Sheila Leirner apresenta um problema que está relacionado com seu texto anterior, no qual analisou o contexto estadunidense: a crítica empreende uma análise

---

393 BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

394 VERGINE, Lea. **Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)**. Milão: Giampaolo Prearo Editore, 1974.

395 DALLIER, Aline. L’image de la violence dans l’art des femmes. **Les Cahiers du GRIF**, n°14-15, 1976, p. 114-116.

396 Idem.

397 Renina Katz (1925) é uma gravadora brasileira; Maria Bonomi (1934) é uma artista plástica ítalo-brasileira; Yolanda Mohalyi (1909-1978) foi uma pintora e desenhista húngara naturalizada brasileira; Jacob Klintowitz (1941) é um crítico de arte brasileiro; Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) foi apresentado anteriormente e Aracy Amaral (1930) será apresentada adiante.

comparativa entre aquele cenário e o que se dava no sistema artístico nacional, constatando um descompasso entre os dois países:

Se por um lado o movimento feminino atinge o seu paroxismo nos Estados Unidos e aponta um crescente número de adeptos na Europa, por outro, temos a evidência de que, por diversas razões, o diálogo baseado em diferenciações sexuais está relegado, entre nós, a um plano bastante secundário, se não quase nulo.

De forma diametralmente oposta ao Exterior, onde essas ideias encontraram uma receptividade alarmante, aqui as tentativas de diferenciação sempre foram recebidas com uma excessiva reserva que pode ser considerada igualmente assustadora. Tanto colocado em termos universais (a arte e as imagens femininas) como em modos específicos (o aspecto político e social da arte reivindicada feminista), esse problema é na maior parte das vezes encarado por homens e mulheres com uma disfarçada ironia ou uma resposta agressiva.

Enquanto nos Estados Unidos, quinhentas formandas em várias universidades acabam de fundar a Associação Nacional de Estudos Femininos, para lutar pela causa das mulheres e tentar legitimar os estudos femininos, um dos campos de mais rápido crescimento e dos mais controvertidos do estudo acadêmico (assim como os estudos negros ou urbanos, os femininos são interdisciplinares), no Brasil, já na década passada, Paulo Mendes de Almeida e depois Mário Pedrosa encontraram dificuldades, reservas e críticas acirradas para organizar, no Museu de Arte Moderna, a exposição “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no Brasil”. e embora muitas artistas confessem ter encontrado reais dificuldades para exercerem como profissionais, a sua atividade entre nós - e muitos homens, entre eles o próprio Paulo M. de Almeida, admitem ter tido sua atenção voltada ao preconceito que, segundo eles, se materializou no exemplo da diminuta reatuação feminina estrangeira nas Bienais – ainda encontramos aqueles que refutam a discussão. Mais do isso, alguns chegam a relegá-la a um “nível inferior” e por isso “digna de figurar numa dessas revistas especializadas em matérias femininas”.<sup>398</sup>

A citação aos “estudos femininos” nos Estados Unidos é muito significativa, pois reforça o entrelaçamento entre uma produção artística e teórica no processo de institucionalização do feminismo naquele país: ao mesmo tempo em que muitas artistas estavam produzindo estética e conceitualmente a partir da crítica feminista, ela também era elaborada por historiadoras, pesquisadoras e professoras, como no *Fresno Feminist Art Program*, no California Institute of Art<sup>399</sup>, mas também em outros programas de pós-graduação interdisciplinares<sup>400</sup>, publicações e ações institucionais, como a associação nacional citada por Leirner. Neste mesmo sentido, os museus se abriam para a temática através de exposições, como aquelas no Whitney e no Museu Aldrich referenciadas por Leirner no artigo anterior, ou eram fundadas novas instituições e centros de pesquisa dedicadas à guarda, conservação e

398 LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977.

399 TRIZOLI, Talita. “Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70”. In: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FGV, FAV, 2012, p. 474.

400 Citamos, como exemplo, a institucionalização nas universidades dos estudos sobre mulheres negras, que estava associado às questões do feminismo de segunda onda e coincidiu, cronologicamente, com a arte feminista. Sobre o tema, ver: CALDWELL, K. L. A institucionalização de estudos sobre a mulher negra: Perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 18-27, 2010.



exposição de obras de mulheres, como o National Museum of Women in the Arts, aberto em 1981.

Apresentado o problema, Sheila Leirner esmiúça as razões as quais atribui essa especificidade do sistema artístico brasileiro. Aqui, a análise da crítica ganhará um contorno sócio-histórico, pois ela recorrerá a questões conjunturais e culturais que extrapolam os discursos internos ao sistema artístico. Tal fato merece destaque, pois contribui para compreender o pensamento e a produção teórica de Leirner, informados por seus estudos sociológicos e em cinema e condizente com as linhas discursivas da crítica de arte do período, influenciadas pela história social da arte e sociologia da arte do francês Pierre Francastel<sup>401</sup> e pelas redes de comunicação com a crítica que era elaborada em outros lugares da América Latina<sup>402</sup>.

Ao que devemos atribuir este fato? À igualdade de condições e oportunidades que os dois sexos se encontram, em todas as áreas em todas as classes sociais? À inexistência de conflitos entre as necessidades femininas e os esquemas construídos tradicionalmente pelos homens? À especificidade de nossa situação, que nos dá o direito de dizer “não temos nada a ver com isso”? Ou à “prodigiosa harmonia” que já se tornou uma espécie de mito nos trópicos?

Antes de mais nada, parece-nos justo observar que, se por um lado, tanto a arte como certos problemas específicos são fatalmente remetidos à elite, visto que as preocupações que afligem as classes mais baixas são mais objetivas e urgentes, por outro lado, podemos afirmar com segurança que diante do abismo que separa as classes sociais existe um outro muito maior: aquele que afeta cada vez mais as representações culturais dos problemas sociais e políticos. Se o cinema estrangeiro, como afirmou o diretor Elio Petri, que “se encontra atualmente perdido numa enorme massa de fatos surpreendentes que acontecem em todo o mundo, está procurando adaptar-se à realidade escolhendo uma maneira metafórica de apresentação, pois ele já denunciou tudo que havia para ser denunciado”, as artes plásticas nacionais, por outro lado, não só ainda não chegaram a experimentar todas as formas de apresentação – metafísicas ou não – como nem denunciaram metade do que há para ser denunciado. Outra razão – decorrente da primeira – a qual podemos atribuir boa parte da reserva radicalizante com que certos assuntos são vistos, e o estágio atual de desenvolvimento em que se encontra nosso País, assim como resto da América Latina, o qual configura um “caso claro de anacronismo cultural, que jamais foi superado”. Essa opinião acertada do crítico Wilson Martins – que em recente entrevista afirmou “a História intelectual no Brasil é uma corrida contra o relógio. Procuramos recuperar em cada momento tudo aquilo que perdemos nos momentos anteriores” – vai de encontro a tese de que se uma discussão é repelida em determinado momento, nos próximos ela poderá vir a ser legitimada, se bem que como afirmou Martins “tarde demais, muito depois que seu momento histórico tiver soado”.<sup>403</sup>

À guisa de conclusão dessa reflexão, Sheila Leirner vai redigir em um parágrafo o que parece cristalizar seu posicionamento sobre o feminismo na arte brasileira:

---

401 Pierre Francastel (1900-1970) foi um historiador da arte francês, reconhecido por seu trabalho sobre pintura e sociedade. Seus livros foram traduzidos para o português do Brasil na década de 1970, como *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte* (1973).

402 AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6. n. 10, 1995, p. 29.

403 Ibidem.

Tanto a dicotomização voluntária ou involuntária do processo cultural com a nossa realidade (fato agravado de maneira extrema pela ação da censura) com a questão da defasagem que sofremos indefinidamente por acumulação, impedem que se discuta com propriedade vários assuntos que certamente nos dizem respeito. Aí está também porque germina com tanta facilidade o repúdio por novas questões, a menos que este sucumba ante o apelo irresistível de algum novo “ismo” facilmente adaptável às necessidades intelectuais, apenas intelectuais. Isso vem demonstrar que é exatamente pela impossibilidade ou pela falta de hábito de localizar e adequar questões como a da arte feminista, por exemplo, que nos afastamos com as frequentes alegações que as classificam como “importadas”, “não primordiais”, etc. Tão relevante quanto os conhecidos problemas que envolvem ou emanam da cultura brasileira e latino-americana – como a censura, as tentativas de identificação nacional, a função da arte dentro do nosso contexto, a validade e a compreensão dos fenômenos artísticos mais recentes (nos quais se insere a arte reivindicativa feminista) a própria questão da criatividade e mais centenas de outros – é a discussão em torno dos problemas específicos relativos à mulher na arte. E o fato de estarmos, aparentemente, em absoluta harmonia no que diz respeito à igualdade de condições entre homens e mulheres, não encobre a necessidade de uma investigação constante sobre a nossa situação real que pode estar encoberta pela simples falta de interesse mais profundo. Isso tudo só reflete as condições de exceção em que vivemos, leva a conclusões muito específicas relativas a nosso continente e não minimiza de forma alguma a importância da discussão em termos universais.<sup>404</sup>

Retomando a diferenciação que faz no primeiro texto entre a arte feminina (particular/individual) e a arte feminista (universal/coletiva), Sheila Leirner transcreveu a opinião dos referidos críticos e artistas a partir das seguintes questões: *existe uma arte especificamente feminina? O que são imagens femininas? Como vê no âmbito plástico os diálogos e as lutas entre a artista mulher e o esquema construído tradicionalmente pelos criadores masculinos? Como vê a arte feminista? Percebe tentativas, em nosso país, das artistas para definir em suas obras essa nova problemática? Ao analisar um trabalho artístico, acha relevante saber o sexo do artista? Encontrou alguma dificuldade em sua carreira pelo fato de ser mulher?* Para a primeira questão, as respostas são as seguintes:

A gravadora Renina Katz responde afirmativamente: “Na medida em que se admite existirem sensibilidades diversas”. Da mesma forma, Maria Bonomi acha que existe uma sensibilidade específica, uma forma de percepção mais abrangente e aguda que é facilmente caracterizável em arte. Contudo, não acredita nessa diferenciação, como resultado. Também Paulo Mendes de Almeida constata caracteres femininos na arte, mas não sabe defini-los exatamente: “só pelo jeitão”. Iolanda Mohalyi lembra os testes biológicos em que o embrião humano é formado por partículas determinantes femininas e masculinas, e se pergunta se a arte refletiria essa ambiguidade. Afirma: “A opinião geral é de que a arte masculina tem mais vigor, expressão e perfeição, isto é, mais valor. Isso era válido nos séculos passados quando a mulher, presa à vida cotidiana e aos afazeres do lar, não podia competir na arte com os homens. Não haviam mulheres artistas profissionais. No entanto, já no século XIX e XX apareceram artistas tão grandes quanto seus colegas na mesma época”. Mohalyi continua – “No momento pode-se reconhecer na arte feminina uma sensibilidade sui generis, uma grande emotividade. Nela existe um tratamento e uma abordagem bem diferente dos temas, em comparação com a arte masculina”. No entanto, o crítico Jacob Klintowitz confessa que não conhece uma arte especificamente feminina: “Conheço arte feita por mulheres, às vezes até só por elas, como em certas tribos,

---

404 Idem.

como a cerâmica por exemplo”. A crítica Aracy Amaral afirma, por outro lado, que “isso de arte feminina cheira a artes de agulha, do bordado, da casa e da decoração, no sentido antiquinho”. Aracy imagina que este questionário diga respeito a certos caracteres que possam definir a arte feita por uma mulher, que identifique a imagem que ela veicula em decorrência de sua condição, ou seja, de seu ser biológico. Segundo a crítica, “arte feminina viria a ser um determinado tipo de arte na qual as mulheres sensíveis poderiam encontrar um referencial de sua personalidade através da fruição da obra”. Porém, para Aracy não existe uma arte feminina e sim o elemento feminino na arte: “há artistas mulheres que deixam transparecer esse caráter, outras não”.<sup>405</sup>

#### Questionados sobre o que seriam as imagens femininas, os agentes respondem:

Paulo Mendes de Almeida, assim como Iolanda e Klintowitz, crê que existem caracteres masculinos e femininos, tanto na mulher como no homem. Exemplifica: “Dufy é um pintor feminino, de induções tipicamente femininas. Já Susanne Valadon é mais masculino do que seu filho Utrillo, e Anita Malfatti, em cuja obra Mário de Andrade quis ver a masculinidade, era por vezes extremamente feminina”. Aracy Amaral também volta ao modernismo para exemplificar: “Em Tarsila, de sua melhor época, nos anos 20, como já disse o próprio Mário de Andrade, num ‘certo decorativismo’, o gosto pelo arranjo, pelo bem feito, pode ser identificado como feminino”. Já por outro lado, continua, o vigor da pioneira do modernismo, Anita Malfatti, em seu período norte-americano de 1917 é muito mais viril do que se poderia aguardar de sua personalidade, que se curvaria ante a família depois do artigo de Lobato. A partir daí sua pintura se torna gradativamente mais amolecida, até as suaves paisagens de São Vicente de sua última fase. Mas, em qual período Anita é mais Anita? Daí a relatividade de desejar se encontrar o “feminino” numa obra de arte feita por mulher. Como disse a crítica e historiadora da arte Teresa Del Conde em seu depoimento sobre o feminino na arte (alvo de um número especial de “Artes Visuales”) “nem todas as mulheres são femininas em grau igual e algumas tem uma dose bastante baixa de feminilidade, o que não afeta em nada a sua condição de mulheres”. Aracy acrescenta ainda: “Assim, outras artistas podem apresentar em seus trabalhos uma sensibilidade, indiferentemente a que possa ser rotulada de masculina ou feminina, e deixar violentamente transparecer em trabalhos paralelos (e que muitas vezes expõem) sua índole feminina”.

Já Renina Katz dá como exemplo de imagens femininas aquelas apresentadas na obra de Kathe Kollwitz, “onde a visão da guerra, da fome e da miséria é quase sempre posta na figura da mãe que abraça o filho morto”. Para Maria Bonomi, “a mulher possui um código expressivo e um repertório vivencial diferente do homem, talvez mais rico ou variado por ser fisiologicamente e existencialmente diferenciada”. Mas acredita que este potencial não é bastante desenvolvido, a não ser por meio da conscientização da individualidade social, política, plástica, psicológica, etc. Segundo Bonomi, “não há propriamente imagens femininas, mas situações que apenas uma mulher – integrada e realizada como indivíduo – poderia perceber e colocar desta maneira”.<sup>406</sup>

A seguir, Sheila Leirner coloca a questão: *como vê no âmbito plástico os diálogos e as lutas entre a artista mulher e o esquema construído tradicionalmente pelos criadores masculinos?*:

Segundo Jacob Klintowitz, “os esquemas culturais não foram construídos pelo homem criados, mas historicamente. A nossa sociedade tem uma formação totalitária, e a linguagem e a arte apresentam a possibilidade de compreender e, portanto, de liberdade. A dificuldade de acesso é de todos e a luta histórica gira precisamente em torno desse acesso”. Conhecer segundo crítico é transformar o mundo. Daí o valor da linguagem e de seu acesso. Conclui: “Trata-se inclusive de um processo de alienação,

---

405 Idem.

406 Idem.

ter acesso às fontes de decisão numa sociedade burocrática”. Já para Maria Bonomi “esta preocupação é obsoleta e nostálgica, porque a participação concreta da mulher nas decisões e alcances da arte, da cultura, etc, dependem apenas dela mesma, de sua capacidade como ser humano, como artista, etc”.

Aracy Amaral localiza esta questão “dentro da nossa realidade, no Brasil, agora”. Por isso não vê tanto a discriminação de sexo afetando as artistas mulheres. “Num ambiente neo capitalista como o que vivemos, diz ela, acho que o aspecto social da questão é mais relevante. Em nossa sociedade existe uma tradicional marginalização das pessoas de cor ou economicamente carentes. Mas se um artista, por exemplo, seja homem ou mulher, tem uma boa posição social, isso o ajuda em nosso meio, a expor, a se relacionar, a ter acesso a entidades”.<sup>407</sup>

Finalmente, o tema o feminismo é questionado e discutido longamente:

Paulo Mendes de Almeida é categórico: “No Brasil não existe. E por definição eu seria contra a arte feminista. Não acredito em arte política”. O crítico assevera que uma arte que não seja feita “de dentro para fora só pode ser superficial”. Iolanda Mohalyi acha que nas artes plásticas brasileiras não há a necessidade de movimentos feministas “as vezes com reivindicações exageradas e infelizmente muitas vezes por objetivos puramente comerciais ou promocionais”. Por outro lado, Maria Bonomi assinala que a arte feminista surgiu como um corredor necessário para a conscientização da mulher, de sua situação social, etc. Para a artista, a arte feminista é, portanto, válida como processo de liberação e identificação e não representa um caminho para a arte e sim para a mulher que não se encontrou ainda como indivíduo ou como artista: “Arte feminista? Bem-vinda. Por que não?”. Quanto às tentativas das artistas para definir em suas obras essa problemática, Bonomi constata inúmeras expressões e prevê uma representação expressiva da arte feminista na próxima Bienal. Declara que ela mesma usou dados de problemática feminista para soluções e sugestões plástico visuais de alguns espetáculos para os quais projetou a cenografia e figurinos.

Klintowitz, por sua vez, presume que a arte feminista seja uma arte de luta, reivindicatória, “luta pela autonomia”. Por isso recomenda cuidado, “pois frequentemente tem descambado pela luta da liberação da mulher de classe média alta”. Porém, o crítico acredita que é possível entender a arte de reivindicação. Diz ele: “Há centenas de exemplos históricos. Mas não devemos esquecer que são problemas do ser humano e de sua sociedade, são globais. A mulher não se ‘libertará’ do homem, mas o ser humano traça uma linha histórica pela libertação, contra a alienação do trabalho”. Para o crítico é necessário fazer um levantamento meritório da iconografia brasileira em sua representatividade maior. Seja das mulheres, do homem pobre, do marginal. Também para Renina Katz “o movimento feminista tal como é posto hoje parece uma insurreição da classe média”. Afirma, no entanto, que não recolheu dados suficientes para formar um juízo de como isto se configura no plano artístico, embora não perceba no Brasil um conjunto representativo capaz de definir uma corrente que envolva esta problemática, ao menos em termos de artes plásticas.

Da mesma forma como a problemática do feminino em arte lhe parece interessante, do ângulo feminista ela desinteressa totalmente a Aracy Amaral que supõe haver nestas perguntas, “antes o desejo de importar mais uma preocupação, sem atentar para o contexto em que vivemos”. A crítica observa: “Isto é difícil de vingar no Brasil. Pois se trata de um movimento artístico que reflete, como o ‘gay power’ e o ‘Black power’, minorias que querem fazer valer seus direitos através de contestações e reivindicações”. Ora, em nosso país, adianta Aracy, “onde nem sequer a solução dos problemas fundamentais da maioria foi resolvida, me parece descabido e ‘luxuoso’ levantar neste momento tal problemática”. A crítica acredita também inexistentes do País, tentativas artísticas nesse sentido e afirma que “se existissem, seria falso colocar os problemas de uma arte comprometida a partir do sexo”<sup>408</sup>.

---

407 Idem.

408 Idem.

Voltando-se para os críticos, Sheila Leirner pergunta: *ao analisar um trabalho artístico, acha relevante saber o sexo do artista?*:

Paulo Mendes de Almeida é peremptório e sintético, mais uma vez: “Absolutamente”. Jacob Klintowitz pensa da mesma maneira: “Levo em conta o problema levantado pelo artista, não importa se é homem ou mulher”. Aracy se coloca diferentemente, talvez de forma mais feminina. Afirma ela que esse dado não lhe é indiferente na medida que considera o artista como uma unidade e não como vários seres justapostos, e portanto separa “o criador” do ser em carne e osso (que vai ao supermercado, tem problemas para pagar suas contas, que se irrita ou fica doente, que se apaixona ou está fazendo regime, etc.). Para Aracy “quem faz uma obra de arte não é um fantasma e é justamente na medida em que podemos conhecer a obra que podemos nos instrumentar com dados que nos ajudam a melhor perceber o ser humano que realiza essa obra, e vice-versa”. Reafirma: “É claro que me interessa se é homem ou mulher. É um dado importante, fundamental. Um homem é um homem, uma mulher é uma mulher e nas nuances que existem dentro dessa diferenciação é que se concentram as riquezas de um dos encontros que regem a nossa vida na terra, ou seja, apreciar e conviver com o homem (ou mulher) e sua forma de expressão”.<sup>409</sup>

Para concluir, questiona para as artistas mulheres presentes na enquete: *encontrou alguma dificuldade em sua carreira pelo fato de ser mulher?*:

Renina assinala que “socialmente, o trabalho artístico feminino sempre foi considerado bissexto e transitório: Uma vez que o ‘destino primordial’ da mulher seria de outra natureza”. Daí ainda existirem, segundo ela, “se bem que em escala menor do que há cem anos atrás, preconceitos em torno do desempenho da mulher como artista plástica”. Renina exemplifica: “No Brasil, o número e a qualidade de artistas gravadores são tão pouco expressivos que, ao menos nessa área não há discussão sobre o assunto”. Pessoalmente Renina encontrou menor assistência do que as convencionais às outras profissões. “É possível, diz ela, que isto tenha ocorrido porque os códigos de privilégios em relação à carreira artística não fossem tão nítidos como nas demais”. Iolanda Mohalyi também conta que no início de sua carreira teve de enfrentar preconceitos contra a sua atuação como mulher artista, e Maria Bonomi, por sua vez, afirma que da mesma forma encontrou um pouco de discriminação no começo da carreira. Confessa que sentiu uma menor mobilidade e a necessidade de ser muito melhor, “tão bom quanto, não bastava”. Explica: “Toda vez que o resultado era satisfatório se dizia que eu fazia um trabalho tão bom quanto o de um homem”. Quando na realidade, hoje, é exatamente o contrário: “tão bom e tão sensível quanto o de uma mulher”. Mas os tempos mudam e as coisas se acertam, lembra ainda: “às vezes meu trabalho ia até a última instância num julgamento qualquer. Na hora do desempate sempre se preferia um Pedro a uma Maria. As obras iam lado a lado em salões, galerias, etc, mas qualidades ‘morais’ de um homem ou de uma mulher é que eram razão de desempate. Isto quando não diziam que uma mulher quando era escolhida por alguma coisa, é porque devia ter usado de certos dotes femininos... Nunca poderia ser por suas qualidades profissionais, por sua obra”. Bonomi ajunta ainda: “Tudo isso era tão absurdo quanto é comum hoje em dia duas mulheres entrarem sozinhas num restaurante e o garçom perguntar: ‘estão sozinhas?’”.<sup>410</sup>

As respostas dos entrevistados por Sheila Leirner são complexas e podem ser entendidas como um registro dos discursos, interpretações e debates correntes sobre as mulheres, o

---

409 Idem.

410 Idem.

feminino e o feminismo na arte naquele período. Na ocasião, esses entrevistados tinham entre 36 e 72 anos (Jacob Klintowitz e Paulo Mendes de Almeida, respectivamente), portanto, pode-se dizer que faziam parte de diferentes gerações do sistema artístico, assim como é notável a escolha de Leirner por ouvir mulheres e homens, artistas e críticos/as, buscando posições distintas para as questões elaboradas. Como síntese, destacamos a majoritária negação à questão do feminismo na arte brasileira, ausente apenas na resposta da artista Maria Bonomi. A primeira justificativa para tal posicionamento está na dimensão política, comercial ou promocional dessas produções artísticas (como posto por Paulo Mendes de Almeida e Yolanda Mohalyi). Ainda que o crítico Jacob Klintowitz diga que é “possível entender a arte de reivindicação”, esta não parece ser uma categoria bem avaliada, como aparece na fala de Aracy Amaral.

O segundo argumento está em uma suposta impertinência da questão em uma perspectiva de classe e da não identificação com a categoria de mulher atingida pelo movimento: o feminismo seria a “liberação da mulher de classe média alta”, nas palavras de Klintowitz; “uma insurreição da classe média”, como analisa Renina Katz; ou um movimento de “minorias que querem fazer valer seus direitos através de contestações e reivindicações”, de acordo com Amaral. A ideia de minoria, como posto aqui, sugere a falta de reconhecimento com as pautas levantadas pelo feminismo, o que, atualmente, parece contraditório com as respostas que as artistas mulheres elaboram quando questionadas sobre dificuldades em sua carreira por serem mulheres – a resposta positiva de Katz e Mohalyi alude para uma interpretação de que o feminismo na arte, para elas, não era visto como um movimento pertinente na luta contra as relações sexistas e misóginas que impactavam nas trajetórias profissionais das mulheres como regra, mas sim como uma problemática que se desdobrava apenas na produção artística de modo reivindicatório, características que não identificavam em suas produções artísticas.

Posto esse cenário, somado à minoria que recebia positivamente o feminismo na arte, representada por Maria Bonomi e pela própria Leirner, que concilia as questões socioculturais do contexto brasileiro e latino-americano com a pauta feminista, de forte presença internacional, um aspecto que é possível de ser apreendido de todo esse conjunto é o de não identificação das artistas brasileiras e das obras produzidas entre nós dentro dessa categoria “arte feminista”. Ainda que Bonomi afirme que “usou dados de problemática feminista para soluções e sugestões plástico visuais de alguns espetáculos para os quais projetou a cenografia e figurinos”, a fortuna crítica sobre a artista não evidenciou esse aspecto de sua produção<sup>411</sup>, o que vai ao encontro da

---

411 Como exemplo, ver: BONOMI, Maria. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. EDUSP, 2007.

análise de Amaral de inexistência no país de tentativas artísticas neste sentido, ou, mais precisamente, de tentativas fortuitas e contínuas, identificadas, reconhecidas e legitimadas pelo sistema artístico no qual as artistas do período estavam inseridas.<sup>412</sup>

Outros aspectos do artigo de Sheila Leirner serão retomados no próximo item, que abordará as respostas de Aracy Amaral como foram publicadas posteriormente pela crítica em uma de suas coletâneas. Adiante, Leirner voltará à questão em um texto crítico publicado no Estado de S. Paulo a 15 de novembro de 1979, em que abordou a exposição *Da Caixa à Flor*, individual da artista estadunidense Mary Dritschel<sup>413</sup> realizada na Galeria Luisa Strina entre os dias 6 de novembro a 1 de dezembro de 1979. Conforme também será analisado no próximo item, o texto do catálogo da exposição foi escrito por Aracy Amaral, no qual a autora discutia questões relacionadas à problemática do feminino trazido pelas obras de Dritschel, mas afastava a artista do feminismo.<sup>414</sup> Leirner, por sua vez, vai elaborar uma compreensão sobre a especificidade da produção artística que discute questões próprias das mulheres em outros termos:

Mary Dritschel é mais um exemplo contemporâneo da conscientização da mulher como indivíduo diferenciado que finalmente reconhece sua sensibilidade e imaginária sexual como elementos virtuais únicos e, portanto, passíveis de serem caracterizados, de uma forma ou de outra, por elas mesmas. [...] é justamente o desenvolvimento dessa tendência ontológica que marca grande parte da produção feminina atual. Corrente que coloca a arte também como instrumento de reflexão acerca da mulher enquanto ser total, no que toca seu interior e à sua relação externa com o universo no qual se move.<sup>415</sup>

A noção ontológica evocada por Leirner é singular por nomear filosoficamente o que estava em jogo na corrente de produção artística realizada por mulheres naquele período. A categoria mulher seria determinada pela diferenciação enquanto indivíduo, em suas dimensões

---

412 Como já foi posto em outros momentos desta dissertação, ainda que não se identificassem na época como feministas, algumas produções artísticas da década de 1970 e até mesmo antes, podem ser lidas sob essa chave de interpretação. Como nos exemplos de Lygia Clark e das já citadas Lygia Pape, Gretta Safarty, Iole de Freitas, e muitas outras. Para mais, ver: TRIZOLI, **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

413 Mary Dritschel (1934) é uma artista visual estadunidense. Na década de 1950, estudou design na Parsons School of Design, em Nova York, e na primeira metade da década de 1970, artes plásticas na North Texas State University. Viveu em São Paulo entre 1978 e 1986, onde lecionou disciplinas de artes visuais na Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA USP), e foi artista residente na Unicamp, onde realizou oficinas sobre instalação e *site specific*. No Brasil, também participou da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo e de outras exposições individuais e coletivas. Foi uma das organizadoras da exposição *American Women Artists*, realizada em 1980 no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP), e de *Espaço-Mulher*, coletiva que fez parte da programação do *I Festival Nacional de Mulheres na Arte*, de 1982, mostras que serão analisadas no capítulo 3 desta dissertação.

414 AMARAL, Aracy. **Da Caixa à Flor** (catálogo). Galeria Luisa Strina, 1979.

415 LEIRNER, Sheila. Obra de arte, meio e reflexão sobre a mulher. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 15-11-1979.

físicas e espirituais, e isso será aprofundado pela crítica tomando como referência a arte e a história da arte que representou o corpo feminino:

Através dos séculos, a representação do corpo feminino e masculino obedeceu à mesma crença de que a forma física refletia, em síntese, a natureza de Deus. Todos os povos viram o estudo da anatomia humana ao tempo como fenômeno físico e espiritual, uma chave para se penetrar nos mistérios da natureza do Criador e do Universo. No mundo moderno, porém, desde Cézanne até Yves Klein, que usou a mulher como um pincel vivo, o corpo feminino aparece sobretudo como mais um objeto plástico. Já hoje, quando as próprias mulheres passaram a usar, investigar, ou mesmo representar seus corpos – simbolicamente, como Mary Dritschel na confecção de insólitos objetos com tampões, lençóis, meias de náilon, resinas sintéticas – ou em reproduções realistas, fotográficas, em filme, vídeo-teipe, etc., o “objeto plástico” adquiriu a nova e inevitável tarefa: analisar ou simplesmente constatar a natureza comum e inerente a todas as mulheres. Ou seja, estabelecer – ao contrário dos ideais feministas – a sua diferenciação espiritual e biológica.<sup>416</sup>

Os “ideais feministas” referenciados por Sheila Leirner não ficam claros, sobretudo porque as pautas políticas do feminismo de segunda onda estão muito atreladas à compreensão das especificidades do corpo biológico feminino que se desdobram no campo social e cultural – na questão da liberdade sexual, nas pautas sobre contracepção, na formação de redes e grupos de reflexão com outras mulheres, entre tantas outras. Deste modo, os “ideais feministas” não parecem contradizer a tarefa empreendida pelas mulheres que utilizavam do corpo para além do modelo tradicional (e sexista) da história da arte de tratá-lo como “objeto plástico”. Ademais, nota-se também que Leirner não nomeia outras artistas mulheres que fariam uma produção semelhante à de Mary Dritschel.

Neste ponto, Sheila Leirner vai introduzir uma ideia que se repetirá em outros textos de sua autoria: dado a questão ontológica de compreensão da mulher como sujeito diferenciado biológica e socialmente, isto não impediria que caracteres masculinos e feminismo estejam presentes em um mesmo corpo e, conseqüentemente, nas produções artísticas:

Reafirmar identidades, entretanto, não significa impedir que estas manifestações contenham elementos femininos e masculinos ao mesmo tempo. Muitas das figuras e imagens de Mary Dritschel, por exemplo, poderiam perfeitamente pertencer a um agressivo repertório masculino. Afinal, a mulher é humana e, como tal, indefinida. Um ser andrógino que não está em absoluto predestinado a conceber uma temática inteiramente particular. Vivendo em sociedade, ela é determinada pela experiência que possui, em geral filtrada pela através de uma interação complexa entre ela e as expectativas que o mundo tem de si. Por isso, a sua iconografia, temática, representação visual, enfim, prendem-se a um processo interno e externo que, por sua vez, é sempre ambivalente.<sup>417</sup>

A ambivalência entre elementos femininos e masculinos nos seres humanos apontada por Leirner está relacionada com os discursos circulantes que desatrelavam as noções biológicas

---

416 Idem.

417 Idem.



de um essencialismo associado ao conceito de sexo. Ou seja, as “temáticas(s) inteiramente particular(es)” não estariam atreladas à compreensão do feminino na arte como um atributo determinado pelo corpo biológico. Para Leirner, o “exorcismo” de uma aparente contradição entre uma formulação discursiva que desnaturalizava a noção de sexo e as determinações físicas do corpo identificado como biologicamente feminino (com seu sistema reprodutor, a menstruação, os hormônios, etc.) teria na arte um espaço de possibilidade, e isso ocorria nas obras de Mary Dritschel. Para concluir sua crítica, a autora avança na discussão teórica que realizava e elabora um juízo estético sobre a produção da artista a partir da referência conceitual ao livro *Sexo e Temperamento*, da antropóloga estadunidense Margaret Mead<sup>418</sup>, obra de 1935 precursora nos estudos de relações de gênero na antropologia por desnaturalizar a noção de sexo: a autora afirma que a determinação das personalidades e temperamentos humanas se daria no campo da cultura, não na base biológica.<sup>419</sup>

Por outro lado, é interessante notar, no caso de Mary Dritschel, que a visceralidade, a truculência real de suas imagens é transformada em objetos construtivos de refinadíssimo efeito plástico. O que além de constituir uma condição fundamental de distanciamento, criatividade e sobretudo de indiscutível qualidade estética, surge como uma racionalização ritualística de sensações e sentimentos primários e ancestrais. Uma tentativa de compreensão dos mitos inconscientes e do desconhecido, ao nível da prática, do material e do vocabulário contemporâneo. O que é, ao meu ver, o ponto mais relevante de todo o trabalho. Um ponto que curiosamente se funde às experiências primitivas reveladas por Margaret Mead em seu *Sexo e Temperamento*. No livro, a antropóloga descreve a região ocupada pelos povos de língua Arapesh. Ali, toda a terra plana é chamada de “bom lugar” e todo sítio agreste, úmido, escarpado, e que se desfaz, é o “mau lugar” usado para porcos ou latrinas, onde também se constroem as cabanas habitadas por mulheres menstruadas ou em parto, cujo sangue “traria prejuízos para a aldeia que é plana, boa e está associada com alimentos”.

O sangue menstrual, as secreções, as vísceras do parto representam a associação bíblica com o sentimento de impureza, do mal e da inferioridade. A entranha feminina é e sempre será caverna escura, mole, vulnerável, misteriosa e que, contudo, é ameaçadora, pois abriga o poder da vida e da morte. Uma contraditória e ameaçadora relação que só pode ser exorcizada e resolvida na prática primitiva de uma superstição ou no cerebralismo sofisticado de uma estética<sup>420</sup>.

---

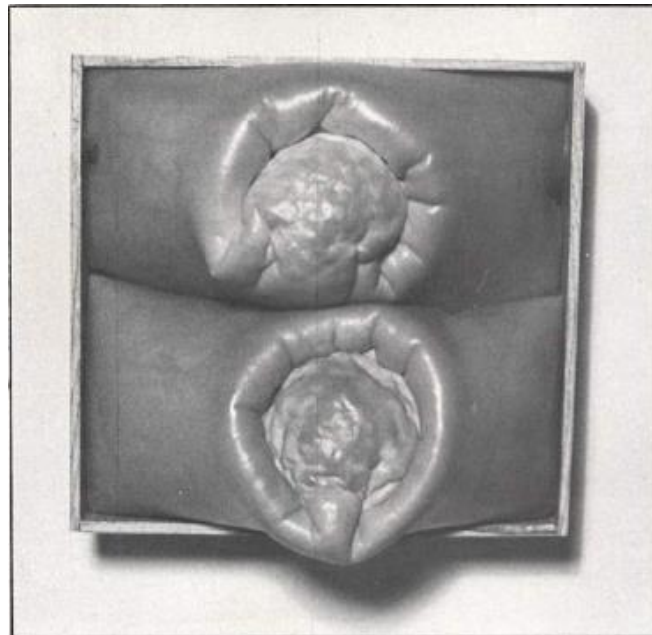
418 Margaret Mead (1901-1978) foi uma antropóloga estadunidense. Associada à chamada escola culturalista norte-americana, a obra *Sexo e temperamento em três sociedades primitivas* foi publicada a partir de sua experiência na Papua-Nova Guiné, onde estudou os povos Arapesh, Mundugumor e Tchambuli, em parceria com o também antropólogo Reo Fortune (1903-1979).

419 ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Gênero. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 6, n. 3, 2020, p. 33-43. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/genero/>. Acesso em 08-08-2023.

420 Ibidem.



[Figura 39] Mary Dritschel na matéria “Dias de vida – Mary Dritschel trabalha a condição feminina”, assinada pelo crítico Casimiro Xavier de Mendonça. *Veja*, 14-11-1979. Acervo da Bienal de São Paulo.



[Figura 40] Mary Dritschel, **Boxed parts**, s/d. Close up retirado do catálogo da exposição Mary Dritschel na Galeria Luisa Strina (1979).

Não restam dúvidas da avaliação positiva da crítica sobre a produção artística de Mary Dritschel. Ainda que Sheila Leirner mobilizasse referências religiosas; esotéricas e espirituais, maniqueístas e se aproximasse de um debate psicanalítico, referenciado nos “mitos inconscientes”, é interessante como ela também articula no léxico da arte sua análise sobre as obras de Dritschel: “[...] ao nível da prática, do material e do vocabulário contemporâneo”. Tal julgamento se repete quando Leirner volta a abordar a produção artística de Dritschel dois anos

depois, na ocasião da realização de sua segunda exposição individual na Galeria Luisa Strina. Aberta para visitação entre os dias 17 de maro e 11 de abril de 1981, a exposio recebeu o título de *Interior Reliefs*, e dessa vez não contou com um catálogo ou texto crítico que a acompanhasse. A mostra apresentou uma série de trabalhos hom nimos, e a autora vai avaliar que o conjunto de obras, embora “menos explosivo (que a exposio anterior), continua a reproduzir igual arrebatamento”.<sup>421</sup>

Talvez porque Mary Dritschel, uma feminista que reflete não são a condio imediata da mulher, mas sobre o sentido cósmico e transcendental de sua identidade, continue a ritualizar sensao e sentimentos primários e ancestrais. Mantendo, assim, a mesma racionalizao, a idêntica tentativa de compreender os mitos inconscientes e do desconhecido, ao nível da prática, do material e do vocabulário artístico contempor neo.<sup>422</sup>

Adiante, Sheila Leirner aborda os trabalhos focando nos sentidos linguísticos de seu título, mas   notável como a crítica continua utilizando conceitos que apresentou no texto anterior, sobretudo nos aspectos que equilibram as dimensões “interiores” e “exteriores” em torno da noo de feminino na representao artística.

Daí a dualidade dos termos que denominam a exposio: *Interior Reliefs*. Por um lado, os trabalhos são realmente “relevos interiores”, ou seja, 14 caixas pequenas de madeira esmaltada em cinza sobre as paredes que acolhem em seu interior relevos de palha de ao pintados em tons carnis e folhas de chumbo brilhantes. Para ver as entranhas, essa genitália preciosa,   necessário aproximar-se de cada caixa e espreitar o seu interior como um voyeur. E resistir à tentao de acariciar e apalpar sua aspereza de aspecto tão macio, uma caverna escura que é mole, vulnerável, misteriosa, mas que também   áspera e ameaadora, pois abriga o poder, a decisão da vida e da morte. Por outro lado, entretanto, esses também são “al vios”, “proteoes”, “amparos” (*reliefs*) interiores. Uma espécie de exorcismo ritualístico que neutraliza a ameaa dessa relao angustiante e impalpável entre a vida e a morte. Ao enquadrar, enrijecer, congelar, trazer para o âmbito estético e filosófico as formas biológicas; ao criar o antropomorfismo paradoxal que faz o orgânico ficar contido em cofre geométricos, estas obras agem como superstioes. E como toda superstio, agem como metáforas. Não foi por acaso que Mary Dritschel inspirou-se nos relevos usados em antigos sarcófagos, em que os entalhes figurativos de deuses cobriam seu exterior com o objetivo de proteger o corpo da decomposio. Aqui, estes entalhes representam a alma feminina, o ser total, o interior que é exterior ao mesmo tempo e que, colocado desta forma, pretende preservar, como os deuses, tanto o espiritual que é perene quanto o físico que   ef mero.<sup>423</sup>

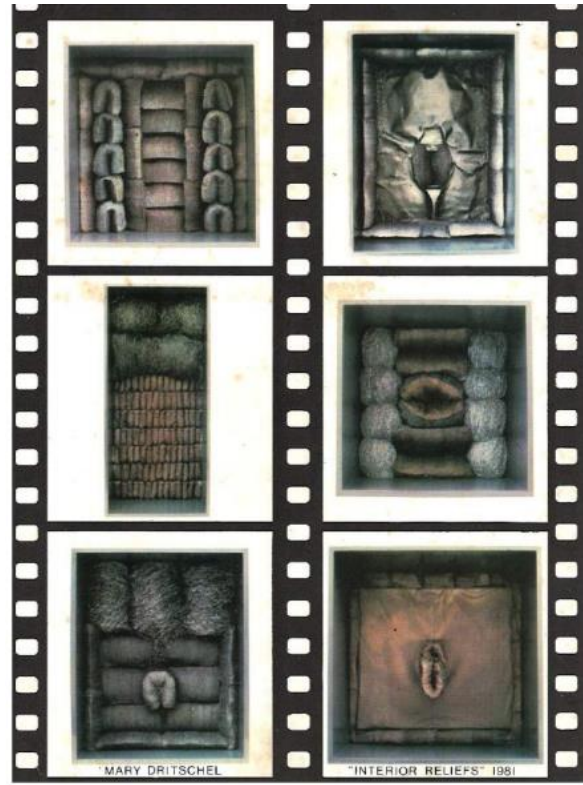
Em contraste com o artigo anterior, em *Relevos interiores ou uma metáfora da alma feminina*, os aspectos místicos e espirituais identificados na leitura das obras de Dritschel parecem retomar uma noo essencialista, reafirmando um entrelaamento entre o corpo

421 LEIRNER, Sheila. Relevos interiores ou uma metáfora da alma feminina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 29-03-1981.

422 Idem.

423 Idem.

biológico tematizado na produção artística de Mary Dritschel e a ideia de “alma feminina” metaforizada.



[Figura 41] Mary Dritschel, **Interior reliefs**, 1981. Convite de divulgação da exposição. Acervo Bienal de São Paulo.

Conforme será analisado no capítulo 3 desta dissertação, no início da década de 1980 Sheila Leirner também abordou a questão da arte dita feminina e feminista em um texto crítico sobre a exposição *American Women Artists*, realizada no MAC USP. Este texto foi publicado na coletânea *Arte como medida* sob o título de *Feminismo: uma nova escola?*, mas foi publicado originalmente como *Uma lição de consciência na coletiva do MAC* na coluna de artes plásticas do jornal O Estado de S. Paulo. Destacamos que, no texto original, Sheila Leirner não usou a palavra feminismo, mas ela é escolhida justamente para o título da versão revisada para o livro. Esse fato se soma à análise de que Leirner, entre fins da década de 1970 e início da década de 1980, estava elaborando continuamente uma reflexão sobre as questões que se desdobravam em torno dos temas feminino e feminismo na arte. Essa análise pode ser avaliada como ambivalente, pois, por vezes, a autora adota uma posição mais determinada pelas condições socioculturais do contexto em que estava imersa, negando a reiteração de noções essencialistas que determinam o *feminino* no corpo sexuado e avaliando criticamente a majoritária negação ao feminismo como fenômeno artístico; entretanto, outras vezes Leirner retoma pautas e

discussões que parecem sobrepor a noção de feminino essencializada à dimensão social e estética dos objetos artísticos – e também reprovava o feminismo como um *estilo*, conforme analisaremos no capítulo 3.

Entretanto, outro ponto importante de ser destacado é a iniciativa corajosa de Sheila Leirner de colocar o controvertido tema do feminismo em questão e ainda estabelecer um diálogo com o que era feito e discutido em outros países, sobretudo os Estados Unidos, em um momento em que sua influência sobre a sociedade brasileira era vista por muito setores sociais de maneira negativa.<sup>424</sup> Todavia, pouco tempo depois desse primeiro conjunto de textos, a crítica analisou com mais ressalvas a influência do feminismo na arte, sobretudo por identificar uma “cegueira” do contexto nacional para os processos políticos e econômicos de hegemonia estadunidense sobre o antigo paradigma da arte europeia – fato que reconheceu na introdução de sua segunda coletânea de artigos, *Arte e seu tempo*, publicada dez anos depois da primeira.<sup>425</sup>

Neste sentido, a pesquisadora Julia Ayerbe apresenta em sua dissertação de mestrado um trecho de uma entrevista de Sheila Leirner concedida para Lisette Lagnado<sup>426</sup> em 1989, tematizando a passagem da primeira pela curadoria das 18<sup>a</sup> e 19<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Questionada se fez indicações para Fundação quando desocupou o cargo, Leirner afirmou que não o fez, mas naquele momento apenas alertara a instituições para os perigos do “sectarismo intelectual, os compromissos com determinados grupos, a falta de um pensamento maior sobre a instituição no Brasil e no mundo a ausência de um pensamento sobre sua época”.<sup>427</sup> Leirner explica: “Acho que pessoas que privilegiam integrantes de grupos de minoria, como os gays ou as feministas, por meio de instituições culturais ou de outros veículos, são um perigo pela falta de isenção artística com que exercem suas atividades no mundo inteiro”.<sup>428</sup> Ayerbe analisa a mudança de postura de Leirner à luz de seus escritos anteriores:

Se pouco mais de uma década antes de Sheila Leirner estava se questionando, como crítica de arte em um grande jornal, por que o feminismo na arte brasileira não era algo tão forte quanto em outros países, a vemos anos depois, no contexto de uma entrevista onde ela fala sobre o que, como curadora responsável pelas últimas edições do evento artístico mais importante do país, considera perigoso para o pensamento curatorial: as perspectivas de feministas e outras minorias. O que essa declaração decepcionante reafirma é como no contexto brasileiro essas ideias parecem se encontrar sempre em um terreno instável. O comentário de Leirner mostra certo retrocesso em relação ao que foi discutido anos antes. Por outro lado, sua opinião não pode ser tomada como representativa da classe artística como um todo, uma vez que

---

424 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte de crítica feminista no Brasil. *Nuevo Texto Crítico*, Ano 7, n. 14/15, p. 259-269, jul. 1994/jun. 1995.

425 LEIRNER, Op. Cit., p. 20.

426 Lisette Lagnado (1961) é uma pesquisadora, crítica de arte e curadora naturalizada brasileira. Foi curadora-geral da 27<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2006.

427 LAGNADO, Lisette. Entrevista: Sheila Leirner. *Galeria*, n. 16, 1989.

428 Idem.

estudos e organizações feministas como as de Heloísa Buarque de Hollanda já existiam no final dos anos 1980. Mas o que chama a atenção nessa fala é ouvir, mais uma vez, declarações contra o feminismo de uma integrante da Bienal de São Paulo<sup>429</sup>.

Adiante, apresentaremos um último artigo publicado na imprensa que apresenta mais aspectos da análise de Sheila Leirner sobre as mulheres, o feminino e o feminismo na arte, mas dessa vez em diálogo com outras mulheres atuantes no sistema artístico, incluindo a referenciada Heloísa Buarque de Hollanda.

### 2.2.1. “Nem homens, nem mulheres, artistas”

Em agosto de 1979, foi publicado 26º número da revista Arte Hoje, uma publicação da Rio Gráfica e Editora, pertencente às Organizações Globo, um dos maiores conglomerados de mídia e comunicações do período.<sup>430</sup> Composta por textos assinados, em sua grande maioria, por jornalistas culturais do circuito carioca, aquela edição trouxe a reportagem *Nem homens, nem mulheres, artistas*, elaborada pelas jornalistas Sheila Dunaevits e Martha San Juan França.<sup>431</sup> As autoras entrevistaram oito mulheres, entre artistas plásticas, críticas e pesquisadoras: Lygia Clark; Sheila Leirner; Heloísa Buarque de Hollanda; Gretta; Lélia Coelho Frota; Iole de Freitas, Lygia Pape e Ione Saldanha.<sup>432</sup> Se o tema já vinha sendo debatido na crítica de arte, o texto de Arte Hoje se destaca por recortar a discussão em um considerável grupo de mulheres em atuação e por registrar as opiniões de artistas que já apareciam no debate através de suas obras, mas que não haviam sido chamadas para falar sobre o assunto.

Sheila Dunaevits e Martha San Juan França introduzem o tema nos dois primeiros parágrafos, e logo se dedicam à reprodução das respostas das entrevistadas. Nota-se, na introdução, a afirmação de que o feminismo, naquele período, estava em pleno debate. A

---

429 “Si un poco más de una década antes Sheila Leirner estaba cuestionándose, como crítica de arte en un importante periódico, por qué el feminismo en el arte brasileño no era algo tan fuerte como en los otros países, la vemos años más tarde, en el contexto de una entrevista donde ella habla sobre lo que, en tanto que comisaria responsable de las últimas ediciones del evento artístico más importante del país, considera peligroso para el pensamiento curatorial: las perspectivas feministas y de otras minorías. Lo que esa declaración decepcionante reafirma es cómo en el contexto brasileño esas ideas parecen siempre encontrarse en un terreno movedizo. El comentario de Leirner demuestra cierto retroceso frente a lo que se discutía años antes. Por otro lado, no se puede tomar su opinión como representativa de la clase artística como un todo, ya que a finales de los 80 ya existían estudios y organizaciones feministas como las de Heloísa Buarque de Hollanda. Pero lo que se sobresale de esa declaración es escuchar, una vez más, por parte de un miembro de la Bienal de São Paulo declaraciones en contra el feminismo”. Tradução nossa. AYERBE, Op. Cit., p. 50.

430 ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

431 Sheila Dunaevits (s/d) é uma jornalista brasileira. Martha San Juan França (1956) é uma jornalista e pesquisadora brasileira; na ocasião, contava com uma das repórteres da revista Arte Hoje.

432 Heloísa Buarque de Hollanda/Heloísa Teixeira (1939) é uma crítica literária, escritora, pesquisadora e professora brasileira; Lélia Coelho Frota (1938-2010) foi uma crítica de arte, escritora e antropóloga brasileira; Ione Saldanha (1919-2001) foi uma pintora e escultora brasileira; as outras entrevistadas já foram citadas nesta dissertação.

constatação do expressivo número de mulheres artistas em atuação no Brasil, atestado inclusive por dados estatísticos<sup>433</sup>, parece ter impactado na circulação dessa discussão. Ademais, em comparação com o questionário aplicado por Sheila Leirner em 1977, as perguntas aqui eram mais direcionadas para a experiência social dessas mulheres – sua relação com o machismo e os preconceitos, e as reivindicações decorrentes do processo político de conscientização da mulher – do que para reflexões internas à produção artística, como a existência de uma arte feminina e a discussão em torno da noção de imagens femininas:

O feminismo está em pleno debate. A nova conscientização da mulher de seus problemas e reivindicações específicas atingiu todos os setores da vida cultural brasileira. Nas artes plásticas, artistas e críticas consideram que qualquer discriminação compromete a própria liberdade de criação.

Pelo menos em matéria de arte, há muito a mulher deixou de ser dependente. Ao contrário, sua posição atual é de livre expressão. E inconformismo. As vezes de rebeldia. No terreno da arte experimental, por exemplo, ela disputa, palmo a palmo, com o homem. E constantemente dita as regras do jogo. Assim acontece em nossa aldeia global eletrônica. E, como seria inevitável, no Brasil, com uma peculiaridade muito nossa: as artes plásticas, aqui atraem cada vez mais mulheres. Seria uma nova frente de batalha na luta diária das reivindicações femininas? A safra atual de nossas artistas enfrenta preconceitos? A adesão ao feminismo seria uma solução na busca de uma expressão artística marcadamente feminina? Elas se ressentem de alguma pressão machista?<sup>434</sup>

O primeiro grupo de respostas é o da artista Lygia Clark. Como citado anteriormente, a artista possui um conjunto de obras que discute questões sensoriais e psicanalíticas a partir do corpo feminino, produzidas entre fins da década de 1960 e início de 1970. Além disso, o reconhecimento do qual Clark gozou ainda em vida, sobretudo quando relacionada aos movimentos de vanguarda no Brasil, fizeram do nome da artista uma referência constante quando debatida a grande presença das mulheres na produção contemporânea e na história da arte brasileira. As opiniões de Clark, por sua vez, apresentam uma percepção negativa sobre o feminismo na arte e suas decorrências por analisá-las como uma espécie de tendência que não seria pertinente para a avaliação da qualidade de uma obra:

Lygia Clark se diz alérgica aos “ismos”. Sua epiderme artística se irrita com assuntos do tipo ‘feminismo nas artes’, ‘o machismo na literatura’, etc. Ela afirma que em arte não existem divisões tão arbitrarias. Pelo menos na boa arte.<sup>435</sup>

A artista reconhece como indubitável a menor participação feminina nas artes plásticas, mas ressalva que, naquele momento, “a contribuição da mulher tem sido cada vez maior e mais

---

433 Cf. nota 6.

434 DUNAEVITS, Sheila. FRANÇA, Martha San Juan. Nem homens, nem mulheres, artistas. **Revista Arte Hoje**, n. 26, ano 3, 1979, Rio de Janeiro, pp. 52-56.

435 Idem, p. 52.

relevante”.<sup>436</sup> Neste ponto, Lygia Clark toca na questão da mudança nos suportes artísticos que ocorria naquele período – aspecto que também será abordado por autoras comprometidas com o feminismo que estavam pensando na presença de mulheres nessas novas linguagens, com a *body art*, a fotografia, etc., mas em termos distintos<sup>437</sup>:

Outro ponto a ser considerado é que a mulher tem acesso a arte em momentos de crise. Momentos em que o próprio suporte artístico (o quadro, a escultura, etc.) está sendo contestado. “E é uma crise de conceitos muito grande, e não de estilos. Seria o caso de se perguntar se esse instante seria adequado para discussões do tipo machista/feminista”.<sup>438</sup>

Para concluir, nota-se como Lygia Clark analisa a presença das mulheres no campo artístico em termos que atrelavam as noções de masculino e feminino a características subjetivas e aspectos biológicos que impactariam nas produções artísticas. Entretanto, é notável como a artista elabora sua avaliação de modo a evidenciar o trabalho de mulheres em igual nível que o de homens:

“Hoje, está provada a bissexualidade do ser humano”, afirma Lygia Clark, “e que toda criação é fruto da parte feminina da pessoa, assim como é a mulher quem gera a criança. O interessante é que, apesar disso, a mulher não se contentou e partiu para a criação em outras áreas, revelando-se igualmente dotada. Talvez o homem, por força de uma impossibilidade orgânica de gerar um filho, tenha partido, realmente, com mais ímpeto, para a fabricação de uma arte dita ‘intelectualizada’, fruto de uma cultura refinada”.<sup>439</sup>

Adiante, o texto vai trazer as respostas de Sheila Leirner como um contraponto da crítica de arte em relação às respostas de Lygia Clark, que falava como artista. O artigo da revista *Arte Hoje* não apresenta Leirner como uma agente do sistema que já discutia essas questões, e tal característica se repete em todo texto – entretanto, podemos supor que a escolha das entrevistadas se deu justamente pela aproximação dessas profissionais à discussão sobre arte produzida por mulheres ou o feminismo, conforme as informações apresentadas ao longo desta dissertação demonstram.

O trecho que aborda Sheila Leirner será reproduzido em sua totalidade para dar ênfase à elaboração discursiva da crítica nesse artigo, dado que aqui ela reafirma alguns pontos e apresenta novas compreensões para sua discussão sobre as mulheres, o feminino e o feminismo na arte. Percebe-se como alguns trechos de suas falas são iguais aos que Leirner já elaborara na ocasião da crítica à exposição *Da Caixa à Flor*, de Mary Dritschel, o que reforça sua análise

---

436 Idem.

437 Citamos Lucy Lippard e sua reflexão sobre a *body art*: LIPPARD, Lucy. The pains and the pleasure of rebirth: women’s body art. **Art in America**, v. 64, n. 3, maio/jun. 1976, p. 73-81.

438 Ibidem.

439 Idem.



em termos ontológicos sobre o processo de conscientização das mulheres e os impactos disso na produção dessas artistas, assim como da ambivalência entre aspectos masculinos e femininos que estaria presente em todos seres humanos e que seria pertinente para esse contexto de discussão. Sheila Leirner cita Lucy Lippard, como já havia feito anteriormente, mas também faz uma referência inédita a Kate Millett<sup>440</sup> e sua teoria das políticas sexuais patriarcais que favoreceriam os homens em detrimento das mulheres ao longo dos tempos. O procedimento de enunciação e denúncia dessas políticas, como feito por Millett, também será realizado por Leirner em relação ao campo das artes visuais.

O discurso de Kate Millett é pautado pela noção de diferenciação política socialmente construída entre aqueles identificados como homens e como mulheres, que resultaria na opressão de uns sobre os outros, mas também seria a chave de mudança social para as mulheres enquanto categoria.<sup>441</sup> Esse aspecto de seu discurso parece central para o debate, porque nos informa tanto sobre o tipo de pensamento feminista que circulava entre nós (Heloísa Buarque de Hollanda em suas respostas também vai citar noções de Millett, ainda que não a nomeie) quanto sobre as opiniões contrárias à ideia de diferenciação política das mulheres, justamente porque algumas delas estavam em posições que não eram vistas como inferiores as de homens ou porque não queriam reafirmar essa hierarquização. A citação a Millett também é elucidativa sobre as filiações discursivas de Sheila Leirner, que está elaborando seu pensamento em diálogo com uma produção teórica nomeadamente feminista de segunda onda, marcada pela ação política que passa pela identificação da opressão feminina e pela dimensão sociocultural desse fenômeno, ainda que o corpo biológico fosse o norteador desse processo de diferenciação.

A crítica paulista Sheila Leirner não acredita que a História da Arte Ocidental tenha sido marcada por uma visão machista. Ela acha que a grande presença nas manifestações artísticas, em todas as épocas, foi o espiritualismo. “Houve imagens e questões filosóficas e religiosas que estiveram muito além da rasa percepção machista. O sentimento machista pode ter existido como uma exceção. A verdade é que o homem (como a mulher) foi e sempre será, em essência, um ser hermafrodita que carrega em si os elementos humanos universais”.

A própria representação feminina na arte, segundo Sheila, só se divide numa visão masculina e outra feminina, “nos momentos modernos de conscientização da mulher como indivíduo diferenciado, com sensibilidade e imaginária sexual caracterizados por ela mesma”. Já a representação do corpo feminino obedece a uma série de crenças, persistentemente mantidas pelo ser humano através dos séculos, e que foi muito bem estudada por David Tansley, em *Subtle Body*. Trata-se da crença de que a forma física reflete uma série de corpos sutis. Em sua totalidade, estas formas invisíveis e interpenetradas refletiriam a natureza de Deus. Todos os povos viram os estudos da anatomia humana ao mesmo tempo como fenômeno físico e espiritual (sutil), uma chave para se penetrar nos mistérios de Deus e do Universo. No mundo moderno, porém, desde Cézanne até Yves Klein, que usou a mulher como um “pincel vivo”, o corpo feminino aparece sobretudo como mais um objeto estético. É interessante

---

440 Kate Millett (1934-2017) foi uma escritora, ativista política e artista estadunidense.

441 MILLETT, Kate. **Sexual politics**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

verificar que quando as próprias mulheres passaram a usar seus rostos e corpos em trabalhos fotográficos, filmes, etc., em vez de serem usadas como peças propostas pelos homens, a representação de seu corpo adquiriu um novo e inevitável tom. Um tom ontológico”.

Sheila enfatiza que a nota machista está bem visível em certos autores, na literatura como nas artes plásticas. “Kate Millet, em seu *Sexual Politics*, analisa como Henry Miller deu voz a certos sentimentos que há muito a cultura masculina experimenta, mas que sempre escondeu. Seu sexismo virulento, segundo aquela feminista, representa uma contribuição honesta para um entendimento social e psicológico, que dificilmente podemos ignorar. Essa contribuição para um entendimento, por meio do machismo *revelado*, existe também nas artes de expressão visual. São verdades igualmente terríveis as reveladas por um Richard Lindner, um Tom Wesselmann e até mesmo um Di Cavalcanti. Os três revelam, cada qual a seu modo, uma deformação que existe há séculos na visão masculina da mulher. Portanto, eles têm uma função quase didática na representação dessa deformação. Confundir a sua indiscutível agressividade machista, a sua superioridade hostil e a sua habilidade artística com sanidade e consciência é lamentável”.

Sheila esclarece que “tudo aquilo que despersonaliza a mulher, transformando-a em imagem ou objeto sexual”, traduz uma visão machista. E ela considera que o momento atual, mais que nenhum outro, é propício para se romper com esse ideário. “Antes dos movimentos feministas, a mulher ignorava a sua identidade, tentando ser neutra. Ou melhor, ela fazia uma arte que não poderia, de modo algum, ser chamada, pejorativamente, de feminina. Lucy Lippard, em *From the Center*, lembra que ‘pintar, esculpir ou gravar como um homem era um elogio’. Hoje, porém, a mulher já pode fazer uma arte feminina, ao invés de uma arte neutra ou masculina. É lícito e desejável que haja esta consciência, que imprime um caráter absolutamente pessoal às realizações femininas. O que equivale, estética e filosoficamente, a uma experiência muito enriquecedora”.

Uma arte feminina, porém, para Sheila, não impede que “ela contenha elementos femininos e masculinos. A mulher é humana, como tal, indefinida. Um ser andrógino que não está, em absoluto, predestinado a conceber uma temática inteiramente particular. Vivendo em sociedade, ela é determinada pela experiência que possui, em geral filtrada através de uma interação complexa entre ela e as expectativas que o mundo tem de si. Por isso, a iconografia, a temática, sua representação visual, enfim, prende-se a um processo interno e externo que, por sua vez, é sempre ambivalente”.<sup>442</sup>

Adiante, as jornalistas se dedicam às respostas de Heloisa Buarque de Hollanda, qualificada por elas como “musa da contracultura no Brasil”<sup>443</sup>. A pensadora faz muitas referências ao campo da literatura, do qual tinha proximidade, e vai empreender uma discussão em termos marxistas:

[...] considera que há em nossa época um questionamento geral, um movimento no qual os “ismos” vão sendo contestados. “Vivemos em uma época de relativização. Inclusive do marxismo: não como um método de análise das estruturas econômicas, mas como uma prática”. Seria possível então admitir o feminismo?”<sup>444</sup>

Buarque de Hollanda também fala sobre essa ambivalência entre masculino e feminino constitutiva do ser humano e seu desdobramento na produção artística, mas, para ela, a questão poderia ser vista de outro modo quando colocada em um plano tátil de prática social:

---

442 Idem, p. 53.

443 Idem.

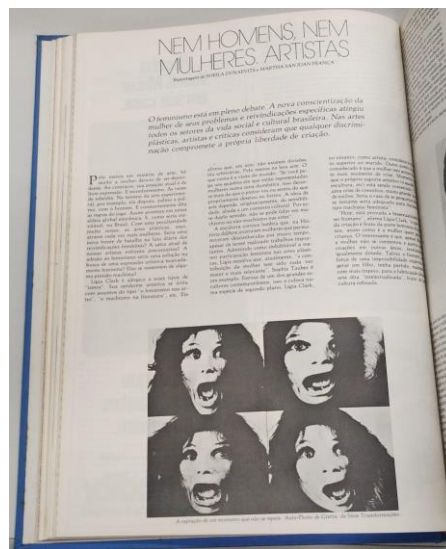
444 Idem, p. 54.

Ao nível do imaginário, responde Heloísa, fica um pouco difícil fazer distinção entre masculino e feminino. Cada homem tem sua parte feminina, e cada mulher, o lado masculino. Em arte, então, essa divisão ainda fica mais difícil, já que, quando as partes ficam mais soltas, a tendência é de se confundirem. Mas no plano ideológico não acontece a mesma coisa. Muitas vezes a ideologia se aplica na prática, chegando a ser um meio tático e útil de projeto, não de ideal, de se conseguir alguma coisa, tanto da parte do homem, como da parte da mulher. Um plano em que a racionalidade, inclusive, não está isenta. Ai sim, pode-se falar em machismo x feminismo”.<sup>445</sup>

Em seguida, a artista Gretta é apresentada como “uma das papisas da arte contemporânea de expressão feminina”.<sup>446</sup> Ainda assim, as respostas de Gretta vão na direção contrária de uma arte feminista porque a artista identifica o rótulo como limitante para a criação, mas não para o público que a avalia “artes plásticas não são expressão de um discurso ideológico, mas uma ‘obra aberta’: o fruidor tem total independência de interpretação unidimensional, inclusive para classificar a obra de machista ou feminista”.<sup>447</sup> Tomando sua produção como referência, a artista discorre:

Quanto a esmaltar a obra com uma camada proposital de feminilidade (ou toque de feminismo) é coisa que exaspera Gretta, como uma violação à livre manifestação da sua sensibilidade: “Como artista, minha visão da arte é não me fixar em leis, técnicas e códigos preestabelecidos para criação. Conceituar sobre minhas autofotos é torná-las infinitamente apunhaladas de legendas, ideias apoiadas em outras mais objetivas. [...] No meu trabalho, não falo da mulher em abstrato, estou falando de mim. Daí abranger alguns problemas que concernem à mulher”.

[...] O que Gretta acredita com convicção é que o momento atual se apresenta como muito fecundo para uma representação sob uma visão feminina da figura da mulher: “Negar seria contradizer minha proposta de trabalho” [...].<sup>448</sup>



[Figura 42] Revista Arte Hoje, agosto de 1979. Como ilustração, um trabalho denominado **Auto-photo** da série **Transformation** (1976) de Gretta.

445 Idem.

446 Idem.

447 Idem.

448 Idem.

A crítica de arte Lélia Coelho Frota é entrevistada em seguida, e fala longamente sobre as questões citando muitos exemplos de produções artísticas e apresentando uma perspectiva sociológica: “ela considera difícil, a priori, uma posição de um homem ou de uma mulher nas artes uma vez que elas variam segundo o momento histórico e a posição social em que se encontram”.<sup>449</sup> Sua opinião sobre a presença de um *feminino* na arte é colocada, também, de modo ambivalente:

“A paisagem agrária de Djanira também é tão autônoma e fala de maneira tão despojada quanto a do pintor paulista José Antonio da Silva. E os estupendos bichos de Lygia Clark, que com seus trabalhos introduziu um fôlego novo nas artes plásticas do Brasil?”. Apesar dessas correlações, Lélia acrescenta: “Isso não quer dizer que a sensibilidade específica de cada artista, e o que elas são como mulheres, não estejam presentes no que realizam. Tal fato, porém, nem sempre se torna aparente, com vocabulário específico, que acusa ‘feminilidade’”. Por isso, Lélia estranha a existência de antologias poéticas femininas, pois nunca houve uma coletânea de poemas que fosse ressaltada por ser masculina.

[...] Lélia acredita na chamada “sensibilidade feminina”. Mas não como um elemento estanque, antes, como uma carga dinâmica. Numa primeira aproximação da realidade, a mulher tenderia ao intimismo, ao subjetivismo. Esse vetor, porém, que a enriquece, não prevaleceria como resultado final de algum trabalho que ela execute. Intuitivamente, ela atribui esse intimismo a uma noção mais acentuada que a mulher carrega *dentro* de si, através de seus processos psicobiológicos, como a gravidez e a menstruação. Em antropologia, aliás, a mulher figura numa categoria ambígua, participando tanto da natureza quanto da cultura.

Não haveria, então, nenhuma diferença entre o fazer artístico masculino e feminino? Lélia acha que não. E argumenta: “Não vejo em que uma negra de Tarsila possa ser mais masculina ou feminina do que um operário de Portinari. Há casos particulares, é claro. Como o da pintora francesa Marie Laurencin, contemporânea de Picasso, em que, realmente, se observa uma pintura por demais feminina. Parece um bordado representando mocinhas, num mundo essencialmente feminino. Mas, nesse caso, podemos perceber que a sua arte não está ao mesmo nível de alguns outros pintores em que a figura feminina é representada com muito mais força, situando-se num contexto muito mais geral.

Já Maria Auxiliadora da Silva, falecida há três anos, segundo Lélia é um exemplo inverso ao de Marie Laurencin. Apesar de ter incorporado à sua pintura espontânea, a experiência adquirida como bordadeira, seus trabalhos são muito fortes, “sem sexo definido, sem minúcias que particularizam uma vivência feminina, mas sim um aprendizado singular. Di Cavalcanti, então, seria machista?” Lélia diz que não. E explica que, em primeiro lugar, ele não pintou só mulatas. Depois, todas eram fascinantes. E em terceiro lugar, conclui a crítica indagando, se “o fato de maravilhar-se diante do corpo feminino torna algum homem machista”.<sup>450</sup>

Lélia Coelho Frota conclui seu raciocínio reafirmando um discurso sobre a capacidade individual das mulheres artistas de serem reconhecidas por seus trabalhos:

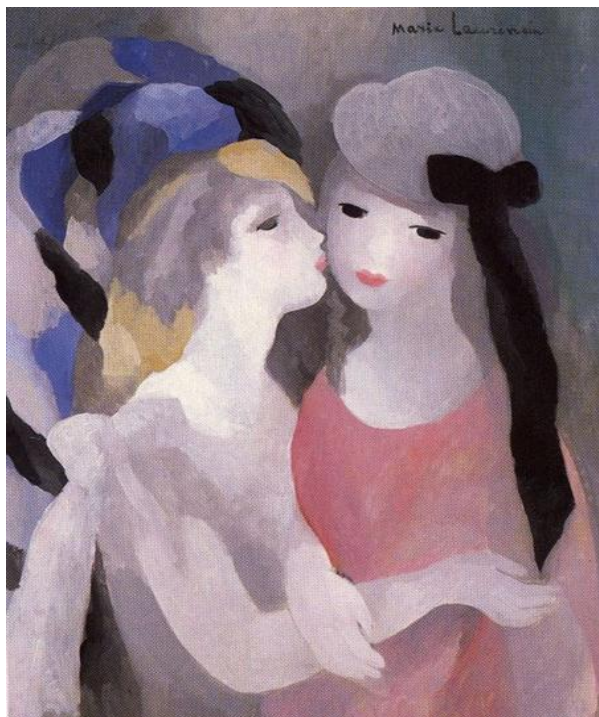
Machismo, feminismo. Ismos. Para Lélia essa questão pode ser mais claramente detectada a nível político, a nível cotidiano, com a possibilidade de mulheres ascenderem a determinadas posições. De resto, “a gente não deve esquecer a capacidade individual de cada mulher de realizar a própria vida e a própria arte, que tanto pode ser uma gravura como um doce caseiro”. Além disso, Lélia acha muito

---

449 Idem.

450 Idem, p. 54-55.

importante que a mulher não procure rivalizar com o homem, aceitando suas condições.<sup>451</sup>



[Figura 43] Marie Laurencin, **Le baiser**, 1927



[Figura 44] Maria Auxiliadora da Silva, **Refeição**, 1970

Na sequência, são apresentadas as considerações da artista Iole de Freitas, que, como citado anteriormente, acabara de retornar para o Rio de Janeiro de um período na Itália, onde conviveu com artistas e críticas envolvidas no debate sobre o feminismo na arte. Suas respostas,

---

451 Idem.

de modo geral, apontam para as limitações da discussão entre percepções masculinas ou femininas na expressão artística porque, para ela, a consciência das condições sociais que agem sobre os corpos não precisa estar ligada ao trabalho artístico, tampouco sobre as considerações em torno da qualidade desses trabalhos. Iole de Freitas afirma que:

A história da mulher pode e deve ser reestudada e representada, principalmente, do ponto de vista social. Mas eu não separo o trabalho do homem e da mulher, em termos de percepção. E também não acho que a mulher tenha de estar, obrigatoriamente, vinculada ao próprio corpo ou à própria história para produzir algo que seja inovador<sup>452</sup>.

Quanto à questão do feminismo, sua resposta é interessante por demonstrar um conhecimento das diferentes correntes dentro desse campo de discussão, ainda que a artista discorde daquela que associa técnicas a expressões de gênero e reafirme que nunca trabalhou com grupos feministas – consideração que retoma a formulação teórica de Sheila Leirner que identifica o feminismo na arte como uma ação de dimensão coletiva, daí o afastamento da produção individual de Freitas de uma prática programática de grupos nomeados feministas:

O longo processo de conscientização da mulher, que eclodiu em nosso século com os movimentos de reivindicações femininas e feministas, pesou também na expressão artística. Iole explica como ela vê essa movimentação: “Há correntes feministas que procuram questionar a situação social das mulheres dentro da arte. Eu discordo desses grupos. Elas tentam, inclusive, recuperar a ideia da mulher em termos de técnica. Mas quem disse que a mulher precisa ter prática de crochê e tricô? Quantas mulheres na civilização moderna, conhecem essa técnica? Logo, há práticas que apresentam uma temática feminina, mas, na minha opinião, não são obrigatórias da mulher. Nunca trabalhei com grupos feministas. Meu trabalho reflete minha arte como mulher. Sou uma artista mulher, mas meu valor de criatividade dentro da arte deve ser avaliado nos mesmos termos de outros artistas, homens e mulheres”.<sup>453</sup>

As respostas da artista Lygia Pape seguem a mesma linha discursiva de outras entrevistadas, que avaliam negativamente as discussões em termos de feminino ou feminismo por entendê-las como limitantes à expressão artística e à sua apreciação. Pape também retoma a noção de universalidade que seria superior à especificação de questões relativas ao gênero de quem produziu a obra de arte.

Lygia não gosta de usar a palavra temática, tema, porque, em arte, usam-se diversos pontos de referência. Ela diz que não condiciona a sua criação a isso ou aquilo e que acha muito reacionário impregnar o seu trabalho de reivindicações. Isso seria fechar o seu horizonte, seu diálogo se tornaria capenga.

O interesse de Lygia por um determinado trabalho artístico depende, exclusivamente, segunda ela, de achá-lo bom ou ruim, adequado ou inadequado. “Qualquer trabalho relativo à mulher só vai interessar se for fortíssimo. Porque aí vai entrar o plano universal. É o mesmo caso do artista participante. Se tiver um cunho universal, como o de Eisenstein ou Maiakovski, ele extrapolará o seu tempo”.

---

452 Idem, p. 55.

453 Idem.

Falar em “inconsciente feminino”, “sensibilidade feminina” ou cousas semelhantes equivale para Lygia a praguejar. Uma forma muito grande de paternalismo. A mesma coisa que dizer que os chineses queimam ópio muito bem ou que os negros sambam majestosamente; e o pior, para ela, é que muitas mulheres “embarcam nessa canoa”.<sup>454</sup>

Nesse sentido, ela exemplifica essa impertinência da questão da “sensibilidade feminina” na arte e reafirma a ideia de capacidade individual das mulheres para sua colocação social:

Dentre os artistas que pintaram a mulher, Lygia cita Matisse, “por sua alegria e cor incríveis. Daí que, mais uma vez, não acredito nessa questão de sensibilidade definida. O que percebo é que não são os grupos feministas que estão carregando a mulher. Ela mesma se carrega, com sua vida e sua produção individual. Assim como não acredito numa ‘nova mulher’. Acredito, isso sim, em novas coisas. Não consigo ver o mundo de forma unilateral. Porque ele está sempre mudando e as coisas caminham juntas”.<sup>455</sup>

Para concluir, Lygia Pape vai empreender uma análise que coloca nas práticas do capitalismo o problema central, para além das relações de gênero. Tal colocação é condizente com a crítica realizada na obra *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1976) que, conforme apresentado anteriormente, discute a questão de gênero em termos de crítica ao consumismo e a construção da mulher e da feminilidade por essa via. Para ela, a avaliação da qualidade artística deve ser superior a “mera identificação ou solidariedade”:

O perigo dos “ismos” reside justamente aí. Mas cada qual dá seu recado que pode e cada um entende à sua maneira, dentro do seu código de valores. Numa visão maior, a sociedade capitalista em que vivemos é uma doença e não há como escapar radicalmente desse clima de consumo exacerbado em que todos, inclusive as mulheres, lutam entre si pela maior soma de poder. E, no entanto, são todos manipulados por forças maiores: os verdadeiros ditadores das regras do jogo.<sup>456</sup>

Por fim, a última entrevistada é a artista Ione Saldanha, que avalia as questões em termos históricos, de modo semelhante ao que foi feito pela crítica Lélia Coelho Frota. Saldanha afirma que, para ela, as diferenças físicas, intelectuais e espirituais entre os sexos eram acentuadas pelas possibilidades históricas, mas que isso se daria de forma mais atenuada no campo da arte:

Enquanto a mulher, durante longo tempo, só podia exprimir-se globalmente gerando um filho, sua maior obra, o homem já se exprimia através das artes e do intelecto. Ou seja, de modo mais racional. “Quando digo que a mulher é diferente do homem”, explica Ione, “é porque a sinto mais terra-a-terra, extrapolando menos. Talvez por força de seu próprio organismo, que gera filhos, ela precisa de menos recreação e invenção que o homem. É possível que a mulher realizada tenha, uma satisfação orgânica maior do que o homem, que é um ser exasperado. No entanto”, ela conclui, “quando extrapolamos essa questão para as artes, as coisas se suavizam. Dado o caráter mais profundo do pensamento do artista, nem sempre ele pode apontar um espírito nitidamente machista”.<sup>457</sup>

---

454 Idem, p. 56.

455 Idem.

456 Idem.

457 Idem.

Nota-se, à luz da formulação discursiva de Ione Saldanha e do conjunto de mulheres entrevistadas pela reportagem da revista Arte Hoje, as compreensões altamente biologizantes sobre as questões da mulher na arte, do machismo e das expressões do *feminino* na produção artística. Tal fato é condizente com o contexto histórico e cultural em que estavam imersas, no qual o debate sobre o gênero ainda era atrelado à noção de sexo, portanto, a um discurso identificado como científico e médico. Como se sabe, neste mesmo período, a desconstrução da equivalência entre sexo e gênero estava sendo elaborada em outros espaços de produção de conhecimento, como nas ciências sociais. Como exemplo, citamos a própria Margaret Mead, referenciada por Sheila Leirner, que embora tenha publicado sua obra *Sexo e temperamento* ainda na década de 1930, entre as décadas de 1960 e 1970 a sua análise foi retomada pelo campo da antropologia em sintonia com as discussões empreendidas em torno da *desnaturalização* dos conceitos de natureza e cultura. Essas discussões se davam, em grande medida, em países do Norte global e estavam associadas a expressões do movimento feminista nesse contexto. Elas também influíram na elaboração do conceito de gênero, pautado na ênfase ao caráter cultural e discursivo das diferenças existentes entre homens e mulheres.<sup>458</sup>

Quanto ao campo da arte, também é notável como as entrevistadas empreendem análises que retomam a história da arte, reavaliando obras produzidas, sobretudo por homens, e a questão da representação dos corpos femininos por esses artistas. Se, por um lado, algumas não identificavam problemas nessas expressões, outras compreendiam as especificidades desse tipo de produção, outrora tomada como imparcial e universal, e as relações de poder baseadas na hierarquização dos gêneros que se cristalizavam em algumas obras. Também devemos lembrar que, nesse mesmo período, a questão da representação também estava sendo enfrentada por autoras feministas que se dedicavam à revisão historiográfica da arte, como Griselda Pollock e Laura Mulvey<sup>459</sup>, e tal compreensão se popularizou na crítica feminista nos anos subsequentes.

---

458 MAZZARIELLO, Carolina Cordeiro. FERREIRA, Lucas Bulgarelli. 2015. **Gênero**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/genero>, Acesso em 14-08-2023.

459 Griselda Pollock escreveu sobre a questão em diversas ocasiões, mas citamos: POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. London; New York, NY: Routledge, 2003, c. 1988. Laura Mulvey é uma crítica de cinema que escreveu, em 1975, o artigo *Visual pleasure and narrative cinema*, publicado pela revista Screen. Sua discussão ia além da representação cinematográfica e abordava as artes visuais e outras produções culturais, cunhando conceito de *male gaze*, ou seja, o olhar masculino do produtor e do espectador que orientaria as representações sobre as mulheres no campo da arte. Sobre a discussão, ver mais em: ARRUDA, L. A. **Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.



Ademais, percebe-se que nenhuma das agentes envolvidas na reportagem, fossem artistas ou teóricas, reconhecem para si, em uma formulação discursiva ou outra, o compromisso com uma arte dita feminina ou feminista. A reportagem, em si, traz em seu título uma síntese dessas opiniões: *Nem homens, nem mulheres. Artistas*. Esse é um aspecto significativo para a compreensão do debate na década de 1970, na qual, no Brasil, as questões sobre mulheres, feminino ou feminismo eram discutidas, mas, de fato, tinham pouca entrada no discurso das artistas ou naquele da crítica, que tampouco reconhecia essas categorias como características positivas em uma produção artística ou tomava para si esse partido de análise quando se dedicava a uma obra, uma exposição ou uma linguagem artística. No entanto, o engajamento de Sheila Leirner nessa discussão é singular, pois a crítica tanto apresenta o tema e propõe um debate com outros agentes nas páginas do jornal O Estado de S. Paulo, quanto envolve a questão em sua produção crítica, quando aborda as exposições da artista Mary Dritschel. Sem nunca ter se aproximado do feminismo como movimento social e político e se afastando cada vez mais da discussão ao longo dos anos, a produção de Sheila Leirner vai ao encontro de um quadro geral do contexto brasileiro, no qual a crítica e a produção feminista em arte estão constantemente em um lugar ambivalente e pouco estabelecido.

### 2.3. Uma relação “quase simbiótica”: a crítica e teoria de Aracy Amaral

As transformações que marcaram o sistema artístico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, atreladas ao advento de um mercado da arte e às mudanças culturais na sociedade em geral em decorrência da ditadura militar e da intensificação da participação no país em uma dinâmica capitalista internacional, incidiram sobre a produção da crítica de arte, tanto nos conteúdos por ela abordados, quanto na atuação dos profissionais deste setor no interior do sistema artístico.<sup>460</sup> Essa geração de críticos composta especialmente por figuras como Frederico Moraes, no Rio de Janeiro, e Walter Zanini e Aracy Amaral, em São Paulo, ocupa um lugar paradigmático e singular na história da arte brasileira. Foram eles que, começando suas carreiras na crítica, ocuparam, ao mesmo tempo, outras posições que concentravam poder naquela nova configuração do sistema: foram fundadores de associações, como o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), atuaram como historiadores da arte, dirigiram importantes museus, lecionaram em cursos de pós-graduação e trabalharam junto com as galerias de arte, que se multiplicavam naqueles anos. Cristiana Tejo chama a atenção para a

---

460 TEJO, Cristina S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Water Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 111-134. Ver também: DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 235-247.

relação interdependente, “quase simbiótica”, entre as posições que compunham o sistema artístico brasileiro daquele período.<sup>461</sup>

Aracy Amaral é um dos nomes de maior prestígio dessa geração de críticos e construiu para si uma trajetória com atuações múltiplas no interior desse sistema, o que lhe alçou a um lugar central nos processos de reconhecimento e legitimação que o constituem, “em posições que lhe deram condições de expandir seu raio de ação e acumular capital social e prestígio”.<sup>462</sup> É exemplar como sua produção teórica, expressa por meio da crítica de arte, da curadoria de exposições e de trabalhos acadêmicos, teve (e ainda tem) um papel importante nas narrativas hegemônicas sobre a arte brasileira. Suas considerações críticas, tanto em defesa quanto em negação de determinadas temáticas, se perpetuam ao longo do tempo dentro do sistema artístico e até fora dele.

É exemplar o fato de que Aracy Amaral foi partidária da já referida linhagem narrativa que se tornou hegemônica na historiografia da arte brasileira, mediante a qual se postulou a centralidade do movimento modernista paulista na história cultural do país. Amaral abordou o tema tanto em sua produção crítica, como acadêmica e curatorial, na qual reforçou a importância de artistas e intelectuais de São Paulo, como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, e da Semana de Arte Moderna de 1922, como fulcrais para o modernismo brasileiro. Seu discurso sobre a excepcionalidade de Tarsila do Amaral neste movimento, elaborado na tese de doutorado *Tarsila: sua obra e seu tempo*, de 1975, e na exposição *Tarsila – 50 anos de pintura*, realizada em 1969 no MAC USP (coincidente, cronologicamente, à valorização mercadológica da artista), é exemplo desse engajamento e foi fundamental na construção da mitologia em torno da pintora paulista, que se perpetua até os dias atuais.

Uma decorrência dessa narrativa foi a constatação de que as mulheres, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, foram figuras centrais na arte brasileira desde os primeiros tempos de sua modernização, portanto, as relações de gênero seriam, entre nós, ímpares em uma perspectiva internacional, sem as tradicionais assimetrias entre homens e mulheres na produção artística. Aracy Amaral, inclusive, formula e dissemina uma narrativa de que, por essa razão, o feminismo na arte, conforme vinha se desenvolvendo em outros países nas décadas de 1960 e 1970, não seria necessário no Brasil, pois aqui as mulheres estavam presentes em grande

---

461 Idem, p. 81.

462 Idem, p. 144.

número e em todo o sistema artístico por razões histórico-culturais de nossa sociedade<sup>463</sup>, além de que nossas preocupações sociais seriam outras, menos burguesas, individualistas e “yankees”. E esse é um discurso que vigorará, acriticamente, por muito tempo, inclusive internacionalmente, quando a autora sedimenta sua análise no catálogo da exposição *Ultramodern: The art of Contemporary Brazil*, realizada em 1993 no National Museum of Women in the Arts, em Washington (EUA), que teve curadoria de Amaral e Paulo Herkenhoff.<sup>464</sup>

A exposição partiu do interesse em apresentar no circuito internacional “a contemporaneidade e o vigor criativo da arte” brasileira do século XX.<sup>465</sup> A incontornável presença e destaque das mulheres artistas na história da arte nacional fez pertinente o projeto para o museu estadunidense dedicado, justamente, às mulheres na arte<sup>466</sup> em um momento de baixa circulação das artistas brasileiras em exposições retrospectivas internacionais.<sup>467</sup> Em seu texto, Aracy Amaral reafirma essa presença e excepcionalidade do contexto brasileiro, reconhecendo as estruturas patriarcais e machistas de nossa sociedade e a pouca repercussão do movimento feminista entre nós.<sup>468</sup> Extrapolando o discurso corrente restrito às mulheres artistas, Amaral vai citar a presença feminina em outras atividades dentro do campo de interesse

463 “Num espaço de tradição ibérica, onde sempre imperou o comportamento judaico-cristão em cujo contexto os homens que se destacam se dedicam à política, ao exercício do poder, às profissões liberais, enfim, porém nunca trabalhando com as mãos em ofícios mecânicos, nem por hobby, como é usual na tradição protestante norteamericana, o espaço para os trabalhos manuais é próprio da mulher”. AMARAL, Aracy. *A mulher nas artes. Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e ensaios (1980-2005). V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006, p. 221-22.

464 Paulo Herkenhoff (1949) é um curador e crítico de arte brasileiro.

465 AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. **Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil**. Washington D.C.: The National Museum of Women in Arts, 1993, p. 6.

466 O National Museum of Women in the Arts apresenta-se como “o primeiro museu do mundo exclusivamente dedicado a defender as mulheres através das artes” (“*The National Museum of Women in the Arts (NMWA) is the first museum in the world solely dedicated to championing women through the arts*”). Disponível em: <https://nmwa.org/about/>. Acesso em 03-08-2023). Ele foi fundado em 1981 na esteira da institucionalização do feminismo na história da arte estadunidense, baseado nas ideias de desequilíbrio na representação e apagamento da presença das mulheres artistas, tanto no passado quanto na contemporaneidade.

467 Aracy Amaral vai apontar essa ausência nas exposições *L'altra metà dell'avanguardia (1910-1940)*, realizada no Palazzo Reale de Milão em 1980; em uma “grande retrospectiva mundial do Brooklyn Museum, por volta de 1978” (cujos registros não foram encontrados pela pesquisa, mas pode fazer referência à exposição *Women Artists: 1550-1950*, organizada por Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin em 1977 neste mesmo museu); e em *Pioneering Women Artists (1900-1940)*, realizada pela galeria La Boetie, de Nova York, em 1980 – nesta última, Amaral chama atenção para o recorte temporal na geração de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, “duas ausências marcantes” na mostra. Cf. Idem, p. 224-25.

468 “Como explicar a marcante presença da mulher na arte brasileira deste século? Em várias oportunidades tentei especulações em torno do assunto, que não deixa de ser curioso num país dominado pelos homens, país notoriamente machista, onde excepcional é a mulher que se destaca antes de fins do século XIX, em qualquer ramo de atividade fora o doméstico. Principalmente num país onde o feminismo pouca repercussão teve, assim como os débeis movimentos de direitos civis, se comparado aos Estados Unidos, tais como dos negros, das comunidades gays, entre outros. Não que inexistam motivos para essas lutas, porém pela própria peculiaridade do caráter, de certa forma conformista, dos brasileiros, tão diferenciados entre si pela diversidade de regiões e climas, mas com uma mesma linha de conduta”. Idem, p. 221.

da arte, como a atuação em galerias; museus; na pesquisa; na crítica de arte; na curadoria, como professoras de História da Arte, ou como animadoras culturais<sup>469</sup>. O fato, para a autora, está atrelado à “tradição ibérica, onde sempre imperou o comportamento judaico-cristão”<sup>470</sup> do nosso país, de colonização portuguesa. Empreendendo uma análise de feições marxistas por mobilizar categorias de classe sociais em uma perspectiva histórica, Amaral afirma:

Na verdade, é preciso reconhecer a razão prática pela qual a mulher no Brasil teve tanta disponibilidade para se dedicar às artes. A presença, ainda hoje, de uma ou mais auxiliares na casa para os serviços domésticos para a classe remediada, média e média-alta, sempre propiciou à brasileira uma possibilidade para se dedicar às artes, condição que nunca as norte-americanas usufruíram na contemporaneidade. A atividade artística surge, assim, como um lazer prestigioso, falando social e culturalmente, a buscar uma utilização de seu tempo livre na área cultural (e que vai extravasar igualmente para a pintura sobre porcelana, tecelagem, tapeçaria, cerâmica e encadernações).<sup>471</sup>

Entretanto, a trajetória prestigiosa de Aracy Amaral não passou ilesa ao fato de ela ser uma mulher, grupo minoritário entre os intelectuais brasileiros e condição que foi abordada pejorativamente por comentadores de seu trabalho.<sup>472</sup> Não nos parece irrelevante o fato de que Amaral tenha sido chamada a pensar sobre a presença das mulheres na arte e as temáticas relacionadas a isso, ainda que este não tenha sido um tema de considerável interesse em suas reflexões e pesquisas teóricas – fato que aparece em uma mirada para os conteúdos de sua produção textual publicada em coletâneas. De modo geral, a geração de mulheres da qual Aracy Amaral fez parte pode ser caracterizada por executar os papéis de mãe e profissional e assumir uma postura assertiva, socialmente atribuída aos homens, na busca por ombrear com seus pares numa luta por espaço<sup>473</sup>, mas, mesmo essa tentativa de “masculinização” de si não as protegeu das relações de gênero desiguais sob estruturas sociais machistas e patriarcais. Se a presença das mulheres em setores que não só a produção artística aumentou a partir da década de 1960 em razão da estruturação e profissionalização do meio, conforme abordado anteriormente, o crescimento substancial no número de autorias femininas em dissertações e teses defendidas nos primeiros anos dos programas de pós-graduação em História da Arte<sup>474</sup> parece estar

---

469 Idem, p. 222-23.

470 Idem, p. 221.

471 Idem, p. 222.

472 TEJO, Op. Cit., p. 135-140.

473 Idem, p. 123.

474 “Em 1968, o Departamento de História [da USP] implantou o primeiro curso de História da Arte em nível de pós-graduação no país. Como consequência da reforma universitária, o Departamento de História perdeu a disciplina (1970), transferida para os organogramas da ECA. Em compensação, a História da Arte ganhou desenvoltura na escola recém-fundada, onde se criou o curso de Educação Artística em 1972, sendo de relevar que o mestrado, inaugurado no Departamento de História, foi por sua vez herdado pela ECA nesse ano. Mais adiante, em 1980, surgiria na mesma unidade o doutorado [...]”. ZANINI, Walter. Arte e história da arte. **Estudos Avançados**, São Paulo, n° 22, p. 487-489, set./dez. 1994. Cabe complementar que o mestrado em história da arte da UFRJ foi

associado à reprodução de uma estrutura de valorização dos artistas homens a partir do trabalho feminino nem sempre prestigiado.<sup>475</sup>

Portanto, a trajetória de Aracy Amaral é possibilitada por essa intersecção de fatores que, além de incluir o gênero, também mobilizam os critérios de classe e raça: nota-se que o protagonismo da crítica está atrelado à condição de possibilidade de mulheres atuarem de modo profissionalizado em atividades que antes já eram feitas por pessoas desse gênero, mas não eram reconhecidas, e tal condição ainda dependia do acesso a um sistema de formação universitária, que historicamente excluía as populações pobres, negras e pardas. Não é nada surpreendente que Amaral seja branca e proveniente de uma classe média ilustrada tradicional de São Paulo: nascida em 1930, Aracy Amaral era filha de uma pintora amadora e sobrinha de pintoras profissionais – era ainda sobrinha-neta de Tarsila do Amaral, mas as duas só se aproximaram por ocasião em que a pesquisadora se dedicou à sua produção artística em sua tese de doutorado, defendida em 1975 na ECA USP.<sup>476</sup> Cursou jornalismo na 4ª turma da Faculdade Cásper Líbero, em 1952, e, neste contexto, acompanhou a Bienal de São Paulo desde sua primeira edição, inclusive fazendo parte da equipe do educativo da II Bienal.

Cristiana Tejo analisa que a trajetória de Amaral foi possível graças às oportunidades culturais e educacionais oferecidas pela cidade de São Paulo nos anos 1950. Ela usufruiu da autonomização do campo das artes e da consolidação do ensino e da pesquisa universitária, o que favoreceu sua geração a entrar de maneira mais profissionalizada no meio da arte, ao mesmo tempo que construíam os próprios termos dessa profissionalização, dando novos contornos aos museus e às pesquisas de história da arte no Brasil.<sup>477</sup> A própria Aracy, num texto intitulado *Minha trajetória*<sup>478</sup>, destaca o clima dos anos 1950 em São Paulo, com suas intensas relações culturais no teatro, cinema e artes plásticas.

---

fundado em 1985, constando como um dos programas de pós-graduação em artes mais antigo do país. Ver mais em: BULHÕES, Maria Amélia. A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil. In: PILLAR, Analice et al. (Org.). **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993. p. 93-100.

475 “A possibilidade de “escolha” de um determinado artista por um determinado candidato à titulação acadêmica não se dá absolutamente ao acaso nem por “puras” afinidades estéticas. Com frequência, o autor é alguém em situação privilegiada, consistindo ela em uma relação de parentesco ou de forte proximidade social com o biografado. Em suma, o autor pode ser a própria filha ou sobrinha do artista quanto ainda a filha ou sobrinha do crítico que teve particular presença na carreira do artista. Pode mesmo dar-se uma aparente inversão, nos casos em que a filha do pintor consagrado resolve fazer tese justamente sobre o crítico que teve intervenção crucial na divulgação e reconhecimento do trabalho de seu pai. Essa constatação, mais a extrema predominância de mulheres entre os autores de teses e dissertações acerca de pintores e movimentos estéticos, sugere que o espaço universitário é aproveitado numa espécie de estratégia familiar na qual o esforço mais penoso e nem sempre rentável de celebração se define exemplarmente como trabalho feminino”. DURAND *apud* TEJO, idem, p. 127.

476 Idem, p. 141.

477 Idem, p. 140.

478 Disponível em: Arquivo IEB USP, Fundo/Coleção Aracy Abreu Amaral, código do documento: AAA-CMBP-005.

Uma de suas primeiras atuações no jornalismo profissional foi na *Página Feminina* do jornal A Gazeta entre os anos 1957 e 1960. Nos textos produzidos para a coluna, a autora adotava um formato textual próximo à crônica para abordar temas pertinentes ao público-alvo do jornal: mulheres letradas que estavam no ambiente doméstico e cuidavam de suas famílias. No artigo *As moças trabalham*, de 1957, Amaral falava em defesa da abertura do mercado de trabalho para mulheres, o que era um processo característico do cenário social brasileiro na primeira metade do século XX, mas vinculava essa nova situação às relações familiares, que eram os balizadores da vida feminina naquele momento. A *Página Feminina* foi importante para que ela tenha se lançado na imprensa, embora não tenha moldado sua carreira de crítica de arte. Logo após sua saída, em 1961, Amaral começou a escrever para o *Suplemento Literário*<sup>479</sup> do jornal O Estado de São Paulo. Seu primeiro artigo, publicado ainda no ano de ingresso no periódico, foi *A Bienal se organiza assim...* – como o próprio título indica, nele aborda a Bienal de Artes de São Paulo, um tema que foi fundamental ao longo de sua trajetória.

Amaral escreve esparsamente sobre temas que envolvem o assunto das Bienais até o ano de 1967, quando começou a publicar textos que resultaram de sua pesquisa sobre o modernismo para a produção de sua dissertação de mestrado *Artes Plásticas na Semana de 22* (publicado pela primeira vez em 1970). Amaral conta que falou com Décio de Almeida Prado<sup>480</sup>, que dirigia o *Suplemento Literário*, e ele abriu as portas da coluna para que a jornalista publicasse seus textos como pequenos capítulos.<sup>481</sup> O primeiro artigo foi *Anita Malfatti: cinquenta anos depois*, de 1967, sobre o qual voltaremos em breve. A partir deste momento, Aracy Amaral vai publicar intensamente sobre o modernismo no Brasil, ou, mais especificamente, o modernismo paulista, até o ano de 1970.

Em paralelo à sua atuação na crítica periodística, Aracy Amaral começou sua inserção museológica em 1964 como assistente de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, e lá organizou algumas exposições.<sup>482</sup> Em 1968, iniciou a pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e naquele mesmo

---

479 Projeto idealizado por Antônio Cândido em 1956 e que durou até 1974. Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,no-suplemento-literario-o-encontro-de-varias-geracoes,6862.0.htm>. Acesso em 20-05-2022.

480 Décio de Almeida Prado (1971-2000) foi professor universitário e crítico de teatro brasileiro.

481 Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTcePxCWtM>. Acesso em 20-05-2022.

482 De acordo com Cristiana Tejo, a primeira exposição organizada por Aracy Amaral no MAC foi *Artistas nipo-brasileiros*, de 1965. Sobre a atuação de Amaral como assistente de Walter Zanini, Tejo explica: “Aracy Amaral e Walter Zanini foram contemporâneos no curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, mas não da mesma turma. Aracy formou-se em 1952 e Zanini, em 1951. Ambos ganharam a mesma bolsa de estudos do Governo Francês, sendo Zanini do período de 1957-1958 e Aracy, entre 1958 e 1959. É provável que o convite tenha partido de Zanini para ela ser sua assistente no museu”. Cf. TEJO, Cristiana. Op. Cit., p. 130.

ano fez sua primeira participação em um júri de salão de arte. Na década de 1970, começa a lecionar na ECA e na FAU USP. Nesse sentido, a edição que o *Suplemento Literário* dedicou em 1969 para a divulgação da já referida exposição *Tarsila – 50 anos de pintura*, no MAC USP, é paradigmática na intersecção de áreas de atuação nas quais Amaral trabalhava: a coluna dedicou três páginas ao tema, com outros textos de Mário da Silva Brito; Geraldo Ferraz; Haroldo de Campos, Sérgio Milliet<sup>483</sup> e da própria autora. Isso destaca sua posição no meio nesse momento, abrangendo não apenas sua atuação como crítica, mas também como curadora. Cabe ressaltar ainda que sua prática de curadoria está profundamente ancorada em sua pesquisa acadêmica (como na já citada tese *Tarsila: sua obra e seu tempo*). Ou seja, há uma conexão entre a atividade de curadoria e a crítica de arte em um jornal de grande circulação, com o engajamento de outros nomes importantes do sistema naquele período, ao lado da pesquisa acadêmica.

A partir de 1971, Amaral retoma a Bienal como tema de suas críticas e começa uma nova fase, em que publica reflexões sobre o mercado das artes, os museus e outras questões relativas ao contexto artístico em que escreveu. É nesse momento em que suas relações como crítica de arte parecem já estar consolidadas que ela se abre para uma perspectiva mais ampla, ou seja, envolvendo-se na formação de um conjunto de debates sobre um cenário artístico latino-americano. É relevante nesse sentido sua atuação junto à fundação da Bienal Latino-Americana (de 1978, mas que não teve outras edições), e uma série de publicações dedicadas à arte latino-americana. Nesses textos, Amaral cita sua relação com a crítica Marta Traba<sup>484</sup>, argentina que ficou conhecida por sua intensa contribuição para os estudos de uma arte latino-americana.

Aracy Amaral publicou cada vez menos em O Estado de S. Paulo após 1971, mas nota-se que mesmo com o fim do *Suplemento Literário*, em 1974, ela ainda teve espaço no jornal, sendo sua última publicação datada de 2007. Muito próxima à sua trajetória em O Estado de S. Paulo, Aracy Amaral também publicou no jornal Folha de São Paulo entre as décadas de 1970 e 1990 com temas diversos sobre artistas; exposições; museus, o contexto artístico latino-americano e outras reflexões sobre o mundo das artes. Sua passagem por esse jornal, no entanto,

---

483 Mário da Silva Brito (São Paulo, 1916-s/d) foi poeta, crítico, jornalista e historiador literário brasileiro. Geraldo Ferraz (1905-1979) foi escritor, jornalista e crítico literário brasileiro. Haroldo de Campos (1929-2003) foi um poeta e tradutor brasileiro. Sérgio Milliet (1898-1966) foi escritor, crítico de arte, pintor e sociólogo brasileiro.

484 Marta Traba (1930-1983) foi uma importante crítica de arte e escritora que contribuiu com os estudos sobre a arte latino-americana. Sobre o pensamento de Marta Traba e Aracy Amaral acerca da arte e cultura na América Latina, ver: COTA JUNIOR, Eustáquio Ornelas. **Um diálogo sobre arte latino-americana: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)**. 2022. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

parece ter menos peso em sua trajetória enquanto agente produtor e legitimador de discursos, visto que a maioria de seus textos que foram transformados em livro e que, portanto, alcançaram maior circulação fora do circuito dos jornais impressos, havia sido publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*.<sup>485</sup>

Além da sua atuação na crítica periodística, entre fins da década de 1970 e 1980, Amaral passou a integrar o Conselho Editorial, na sessão de Artes Visuais, da Editora Perspectiva, foi membro da comissão técnica de assessoramento da X Bienal de SP por indicação da ABCA, e tornou-se a primeira diretora mulher da Pinacoteca de São Paulo em 1975 e, em 1982, também foi a primeira mulher a assumir a diretoria do MAC USP.

Em meio a esse intenso trabalho na crítica e na historiografia da arte voltado ao modernismo paulista, pode-se dizer que Aracy Amaral não ignorava a dimensão de gênero que atravessava duas das figuras centrais desse movimento: Tarsila do Amaral<sup>486</sup> e Anita Malfatti. Ainda na década de 1960, Amaral publicou um artigo no *O Estado de S. Paulo* sobre Anita Malfatti em que reiterava os discursos vigentes sobre a personalidade introvertida da pintora, que contrastava com o lugar de pioneira do modernismo em que foi alçada.<sup>487</sup> No entanto, a crítica circunscrevia a especificidade da sua posição social de mulher no início nos anos 1910, que a forçava a negociar junto à sua família e à sociedade as viagens de formação que tanto conformaram sua produção de vanguarda. Há aqui uma atenção mais detida a essa especificidade da condição feminina de Malfatti a partir da análise de informações levantadas pela historiadora Marta Rossetti, mas Amaral emprega um juízo psicologizante sobre o perfil da artista e sublinha a “humanidade” de suas ações, uma universalização que parece se sobrepor seu gênero:

[...] na formação da personalidade de Anita, o desafio aparece curiosamente, como uma necessidade de afirmação talvez diante de si mesma, dos outros e do mundo. Assim, o seu relato sobre o medo que sentia diante das coisas e de como o venceu em determinadas circunstâncias [...] não deixa de confirmar a sua profunda problemática humana. Em parte, a explicação de suas viagens me viria com o tempo. Ou com a confirmação, por Marta Rossetti, que realiza um levantamento sobre a vida e obra de Anita Malfatti, de que a ida à Alemanha foi em grande parte possível pela ida de

485 Aracy Amaral publicou as seguintes coletâneas de artigos: em 1982, *Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*; e em 2006, a série *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)* – Volume 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*, Volume 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, e Volume 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*.

486 A tese de doutorado de Aracy Amaral, defendida em 1975 na Universidade de São Paulo (USP) e publicada posteriormente com o título *Tarsila: sua obra e seu tempo*, em 2003, é ainda hoje uma das principais referências sobre a pintora modernista. Nesse trabalho, Amaral elabora análises que corroboram com os discursos que colocam Tarsila do Amaral como musa do modernismo, ao mesmo tempo que matizam eventuais implicações distintas de sua posição como mulher naquele sistema. Entretanto, neste trabalho evidenciamos a produção de crítica de arte realizada por Aracy Amaral, portanto circunscrevemos a análise aos textos publicados com esse formato, especificamente em jornais de São Paulo.

487 AMARAL, Aracy. Anita Malfatti: cinquenta anos depois. São Paulo: **O Estado de S. Paulo**, 23-12-1967.



colegas suas do Mackenzie que, em companhia da mãe viúva, realizaram a viagem, a elas aderindo Anita. É uma explicação relativamente satisfatória do ponto de vista da posição social da mulher dentro de nosso meio acanhado. Todavia, foi somente há poucos dias, em entrevista com a irmã da pintora, d. Georgina Malfatti, que pude decifrar por completo, pelo lado psicológico, das razões aceitas pela família (um dos tios maternos lhe pagaria as viagens de estudos) para essa dupla viagem Alemanha-Estados Unidos.<sup>488</sup>

Adiante, o primeiro texto no qual Aracy Amaral se dedicou exclusivamente às reflexões mais gerais sobre a presença das mulheres na arte brasileira foi uma resposta ao questionário que Sheila Leirner lançou em 1977 para a elaboração de um artigo para o jornal O Estado de S. Paulo, já apresentado anteriormente. A resposta completa foi publicada apenas em 1982 na coletânea *Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. Ali, Amaral seguiu a ordem das perguntas feitas por Leirner, iniciando sua argumentação acerca da existência de uma arte especificamente feminina. Desde o início, Amaral já esboçava uma visão pejorativa sobre a questão: “isso de ‘arte feminina’ cheira a artes de agulha, do bordado, da casa e da decoração, no sentido mais rançoso que se possa imaginar”<sup>489</sup>. Logo centrava-se no que entendia ser o objetivo da pergunta de Leirner: existiriam certas características que pudessem definir a arte feita por uma mulher? Ela entende as características e a arte feita por uma mulher (ou arte feminina, em seus termos) referidas por Leirner como:

Caracteres [...] que identifiquem a imagem que ela veicula em decorrência de sua condição, ou seja, de seu ser biológico. Arte feminina viria a ser, enfim, um determinado tipo de arte a partir da qual as mulheres sensíveis e criativas (ou treinadas para se expressarem visualmente) poderiam projetar um referencial inerente a suas personalidades.<sup>490</sup>

Aracy Amaral demarca sua compreensão das questões relativas às mulheres a partir de uma diferenciação biológica dos corpos que se exprimiria em suas personalidades e em características visuais apreensíveis. Essa diferenciação biológica parece ser incondicional, ou seja, dependeria de uma situação inalienável de certos corpos ao gênero feminino. Tal visão unificadora de sexo e gênero seria a responsável pela validação das questões levantadas por Sheila Leirner em seu questionário, já que incidiriam em um *tipo* de arte distinto, para além do sentido “rançoso” e depreciativo que a *categoria* de arte feminina carregava.

No entanto, Amaral responde: “não existe uma arte feminina. Existe antes o feminino na arte”.<sup>491</sup> Esse “feminino na arte” seriam as características relacionadas a uma sensibilidade,

---

488 Idem.

489 AMARAL, Aracy. A propósito de um questionamento de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? *Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 254.

490 Idem, p. 254.

491 Idem, p. 254.

uma maneira de fazer intuitiva ou mágica, e um certo decorativismo que se apresentava em alguns trabalhos de artistas mulheres, assim como estavam ausentes em outros e podiam aparecer ainda em produções feitas por homens – assim como os caracteres masculinos, como a virilidade e o vigor, podiam estar presentes em obras feitas por mulheres.<sup>492</sup>

Em Tarsila, por exemplo, de sua melhor época, nos anos 20, como já disse o próprio Mário de Andrade, percebe-se um “certo decorativismo”, o gosto pelo arranjo, pelo bem feito, que pode ser identificado como feminino (como hoje os efeitos e a facilidade exagerados nos remetem de imediato ao publicitário, e o excesso de bom gosto e refinamento à “pintura de arquiteto”). Já, por outro lado, o vigor da pioneira do modernismo, Anita Malfatti, em seu período norte-americano de 1917, é muito mais viril do que se poderia aguardar de sua personalidade tímida, que se curvaria ante a família depois do artigo de Lobato. A partir daí sua pintura se torna gradativamente mais amolecida, até as suaves paisagens de São Vicente de sua última fase. Mas, em qual período Anita é mais Anita? Daí a relatividade de se desejar encontrar o “feminino” numa obra de arte feita por mulher.<sup>493</sup>

Essa ambivalência vista em exemplos reais – nomeadamente, nos modelos paradigmáticos das mulheres do modernismo paulista – é o que demarcava a mobilidade do feminino na arte, aspecto que Amaral sublinha nesse texto. Como aparece no final do excerto acima, o desejo de se encontrar o “feminino” como uma tipologia visual específica em obras feitas por mulheres não seria pertinente discursivamente, já que não seria possível fixá-la em todas as artistas mulheres, ou mesmo em todos os trabalhos produzidos por uma única mulher. Amaral exemplifica:

Assim, outras artistas podem apresentar em seus trabalhos uma sensibilidade, indiferentemente a que possa ser rotulada de masculina ou feminina, e deixar com vigor transparecer em seus trabalhos paralelos – e que muitas vezes não expõem – sua índole feminina. Refiro-me em particular à produção de Mira Schendel, em São Paulo, quem, paralelamente à sua pintura e desenhos, realiza trabalhos em tricô e bordados, nos quais também se expressa com extrema delicadeza em termos de sensível, como também deveria mencionar, em caso similar, uma Amélia Toledo ou Iracy Nitsche.<sup>494</sup>

Nesse trecho, destacamos um elemento que aponta para a formulação conceitual de Aracy Amaral sobre a arte feminina: a crítica estabelece uma associação entre essa “índole feminina” às linguagens do têxteis, como o tricô e o bordado, o que retoma, novamente, o início do texto, em que fala do caráter rançoso da arte feminina. Talvez por isso ela salienta que as artistas que apresentam essa produção ambivalente, ou seja, que possuem trabalhos que podem

---

492 Em 1993, Aracy Amaral vai retomar sua conceituação sobre o feminino na arte, adensando a adjetivação: “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 ela protegerá por toda a vida”. AMARAL, Aracy. *A mulher nas artes. Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e ensaios (1980-2005). V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006, p. 225.

493 Idem, p. 254.

494 Idem, p. 254-55.

ser mais ou menos associados a uma sensibilidade feminina, muitas vezes escolhem não expor aqueles em que o aspecto feminino é salientado. Fica subentendido que o feminino é, portanto, um elemento negativo, que deslegitima as obras em que pode ser depreendido, e por isso, conscientemente, algumas artistas escolham não as mostrar.

Havia, no entanto, um outro grupo de artistas em que a condição feminina se exprimia de maneira mais contínua através de uma “imagística que poderia ser identificada como ‘feminina’”; esse grupo seria formado pelas artistas Maria Cecília Marinho de Oliveira; Wilma Martins; Heloísa; Wilma Pasqualini, Emi Mori e Sônia Grassmann.<sup>495</sup> Nesses casos, Amaral argumenta:

Há, por outro lado, personalidades singulares de mulheres que fazem arte entre nós e em cujos trabalhos aflora claramente sua condição feminina, de maneira intuitiva ou mágica, porém sem qualquer preocupação racionalizada sobre esse fato, ou sequer de militância nos movimentos feministas, ao que se saiba.<sup>496</sup>

A reivindicação de uma produção feminina parecia estar associada a uma conscientização próxima à militância dos movimentos feministas, o que, no caso desse conjunto de artistas, não estava explicitado em seus discursos. Há, aqui, uma primeira negação à existência de uma preocupação feminista na arte brasileira até aquele momento. Ademais, a escolha de Amaral em elencar vários nomes nesses dois grupos de artistas mulheres é feita para corroborar com seu argumento geral: existia um grande número de mulheres no sistema artístico, e essa presença, somada à mobilidade do “feminino” em seus trabalhos, tornaria a pertinência da discussão dessa temática bastante relativa no Brasil.

---

495 Maria Cecília Marinho de Oliveira, ou Maria Cecília Manuel Gismondi (1928) é uma desenhista, gravadora e pintora brasileira. Wilma Martins (1934) é pintora, gravadora e desenhista brasileira. Heloísa, pelas informações contidas no texto, não pôde ser identificada; talvez seja Heloísa Pessoa (1941), pintora brasileira que estava em Paris na década de 1970. Wilma Pasqualini, ou Vilma Pasqualini (1930-2012) foi uma pintora e ilustradora brasileira. Emi Mori (1941) é uma pintora japonesa radicada no Brasil. Sônia Grassmann, ou Sonya Grassmann (1933-1997) foi uma gravadora e pintora búlgara que atuou no Brasil.

496 Idem, p. 255.



[Figura 45] Wilma Martins, **O retorno**, 1968

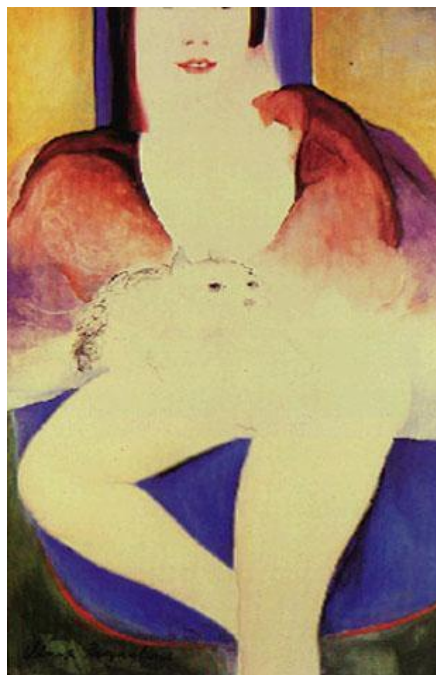


Figura 46] Vilma Pasqualini, **Pintura Dois**, 1976



[Figura 47] Emi Mori, **Protuberâncias**, 1975



[Figura 48] Sônia Grassmann, **Figura feminina**, 1975

Ainda sobre a “ambivalência da arte feminina”, Aracy Amaral cita a crítica e historiadora da arte mexicana Teresa Del Conde<sup>497</sup> em uma passagem em que fala: “nem todas as mulheres são femininas em grau igual e algumas têm uma dose bastante baixa de feminilidade, o que não afeta em nada sua condição de mulheres”.<sup>498</sup> Esse ponto do texto é relevante porque aponta para a circulação das discussões sobre o feminino em um contexto internacional: Amaral retira o trecho de Del Conde de um depoimento dado à revista *Artes Visuales*<sup>499</sup>, do Museu de Arte Moderna da Cidade do México, que dedicou um número especial em janeiro de 1976 ao tema, como abordado anteriormente. Essa edição trazia as deliberações da conferência *Mujeres, arte, femineidad*<sup>500</sup>, organizada por Carla Stellweg<sup>501</sup> em 1975 como desdobramento da mostra *La mujer como creadora y tema del arte*, realizada pelo MAM da Cidade do México naquele mesmo ano e que se destacou por trazer muitos trabalhos realizados por homens.<sup>502</sup> A publicação foi importante e singular no contexto latino-americano por reunir contribuições de feministas e intelectuais mexicanas, latino-americanas e internacionais, como Lucy Lippard, Judy Chicago e Arlene Raven.<sup>503</sup> Andrea Giunta sintetiza o conteúdo dessa edição paradigmática e seus desdobramentos na produção artística mexicana entre as décadas de 1970 e 1980, salientando a excepcionalidade daquele contexto quando comparado com outros países da América Latina, pois ali houve um movimento artístico nomeadamente

---

497 Teresa Del Conde (1938-2017) foi uma crítica de arte e historiadora da arte mexicana com formação em psicologia. Realizou trabalhos sobre a presença das mulheres na arte mexicana e as influências da psicanálise no campo. Giunta atribui a Del Conde a introdução do conceito de gênero na conferência de 1975, pois em sua contribuição defendia a separação entre o feminino, definido a partir de fatores como a herança cultural, educação, classe social e período histórico, e a mulher como conceito biológico. Cf. GIUNTA, Andrea. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987*. *Artelogie*, nº 5, 2013.

498 Idem, p. 254.

499 *Artes Visuales* foi uma revista trimestral editada pelo Museo de Arte Moderno do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, na Cidade do México. Foi publicada entre 1974 e 1982, tendo Carla Stellweg na direção até 1981. É reconhecida como a primeira publicação de arte contemporânea produzida na América Latina em espanhol e em inglês.

500 A conferência contou com a presença de María Eugenia Stavenhagen (antropóloga); Eugenia Hoffts (psicóloga); Sara Chazán (advogada); Margaret Randall (poeta); Ida Rodríguez Prampolini (historiadora da arte); Teresa del Conde (psicóloga e historiadora da arte); Rita Eder (historiadora da arte); Alaide Foppa (crítica de arte); Berta Taracena (crítica de arte); Helen Escobedo (escultora e diretora do Museo de Arte Moderno); Angela Gurría (escultora); Paulina Lavista (fotógrafa); Myra Landau (pintora); Fiona Alexander (pintora) e Antonia Guerrero (pintora), Cordelia Urueta (pintora) e Emma Cecilia García (pintora). JACOME, Critóbal A. *apud* GIUNTA, Op. Cit.

501 Carla Stellweg (s/d) é uma especialista em arte latino-americana nascida na Indonésia. Atuou como curadora, escritora, editora, revisora e diretora de instituições culturais em países como México, Holanda e EUA.

502 GIUNTA, Op. Cit.

503 FAJARDO-HILL, Cecilia. A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 22. Lucy Lippard (1937) é uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora estadunidense; Judy Chicago (1939) é uma artista visual estadunidense conhecida pela militância feminista; Arlene Raven (1944-2006) foi uma historiadora da arte feminista, curadora e crítica de arte estadunidense.

feminista – a saber, com exposições, obras, projetos coletivos e textos dedicados a temáticas feministas, ao mesmo tempo em que isso também ocorria no sistema artístico estadunidense<sup>504</sup>. A citação feita por Aracy Amaral demonstra que ela teve acesso à edição de *Artes Visuales* e, mesmo com referências de autoras estadunidenses, escolheu uma autora latino-americana, ao contrário de Sheila Leirner, que, como analisado anteriormente, se associou à uma produção discursiva estadunidense e europeia. O comparativo entre as proveniências discursivas das críticas de arte destaca a filiação de Aracy Amaral e Frederico Moraes a uma teoria produzida na América Latina, enquanto Sheila Leirner e Roberto Pontual estabeleceram uma proximidade com o sistema artístico e a teoria produzida em países do Norte Global, nomeadamente os EUA e a França.

Retomando o posicionamento de Aracy Amaral sobre o feminino na arte, é necessário um aprofundamento na imagética mobilizada pela crítica sobre as mulheres e o feminino, que respondem ao contexto histórico ao qual ela fazia parte. Talita Trizoli, ao comentar a primeira frase do texto de Aracy Amaral, elucida esse ponto:

[...] a concepção de feminilidade é vista por uma ótica pejorativa da subjetivação, vinculada às concepções de futilidade, fragilidade e inferioridade – características essas desvalorizadas na época dentro de um contexto de reformulação das relações de trabalho e afeto sobre a égide do capital, afinal, não nos esqueçamos que uma das pautas acolhidas por essa geração contemporânea do feminismo de segunda onda era a inserção das mulheres no mercado de trabalho, em um mundo monopolizado pela lógica do masculino, e onde muitas vezes as condições de negociação para entrada nesses espaços ocorria via uma masculinização de si.<sup>505</sup>

Nesse mesmo artigo, dedicado aos textos de Aracy Amaral sobre a temática das mulheres na arte, Talita Trizoli vai localizar a crítica de arte como uma “‘semi-partidária’ de vínculos políticos na arte”<sup>506</sup>, com certa influência do marxismo (ainda que não tenha uma vertente claramente especificada) e próxima ao movimento político de esquerda. Aí reside o espanto da autora em relação à postura de recusa às questões relativas ao gênero e ao movimento feminista adota por Aracy Amaral. Tal abordagem, entretanto, respondia justamente a essa base marxista da qual Aracy se aproximava, muito presente na crítica de arte das décadas de 1960 e 1970 no Brasil – na qual o engajamento político e o compromisso social em decorrência da conjuntura política do país se misturavam ao trabalho crítico de alguns autores da época.<sup>507</sup>

---

504 GIUNTA, Op. Cit.

505 TRIZOLI, Talita. Um problema de gênero: Aracy Amaral e os ensaios sobre o feminino nas artes. Conferência proferida no **2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas na Arte (SISRA)** em 29-07-2019. No prelo, p. 6.

506 Idem, p. 6.

507 Tal afirmação pode ser exemplificada nas figuras de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, estudadas por Maria de Fátima Morethy Couto. Ver mais em: COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma arte popular revolucionária: o engajamento político de Ferreira Gullar; Arte e participação popular: a jovem vanguarda brasileira dos anos 1960;

Neste sentido, as respostas de Aracy Amaral às perguntas seguintes de Sheila Leirner corroboram com tal influência do marxismo em seu pensamento crítico. Quando questionada sobre os diálogos e as lutas entre a artista-mulher e o esquema construído tradicionalmente pelos criadores masculinos, Amaral responde:

Minha tendência é localizar essas perguntas dentro de nossa realidade, aqui no Brasil, agora. Por essa razão, não vejo tanto a discriminação de sexo afetando as artistas mulheres. Inclusive porque, como se sabe, as melhores galerias de uma grande cidade como São Paulo são dirigidas por mulheres, abertas, pelo que sei, ao que os criadores de arte fazem, indistintamente. Ou talvez até mais sensíveis, quando uma boa obra, assinada por uma mulher, se lhes apresentar. Mas num ambiente neocapitalista como o que vivemos, acho que o aspecto social da questão é mais relevante. Assim como vivemos numa sociedade em que existe tradicionalmente uma marginalização das pessoas de cor ou economicamente carentes, em nosso meio, se um artista, por exemplo, seja homem ou mulher, tem uma boa posição social, isso o ajuda a expor, a se relacionar, a ter acesso a entidades, a se projetar, enfim.<sup>508</sup>

Para ela, “inexiste no Brasil um movimento feminista, nas artes seria falsa qualquer afirmação de tentativa, por artistas mulheres, de colocar os problemas de uma arte comprometida a partir do sexo”.<sup>509</sup> Isso porque “em nosso país, *onde sequer os problemas fundamentais foram solucionados*, parece-me descabido e ‘luxuoso’ levantar *neste momento* tal problemática”.<sup>510</sup> Amaral associa essa inexistência do movimento feminista e de sua necessidade à presença expressiva das mulheres no sistema artístico, exemplificando com o caso das “melhores galerias de São Paulo”. Aqui, Aracy Amaral apresentará pela primeira vez sua interpretação ancorada na categoria de classes sociais para explicar essa característica do país, associada à dependência do trabalho de populações subalternas – análise que será retomada dali há dezesseis anos no texto do catálogo da exposição *Ultramodern: the art of Contemporary Brazil*, apresentada anteriormente.

Por outro lado, é exatamente pela existência de uma massa considerável de população que apenas sobrevive, que a nossa classe média e média alta pode ainda usufruir de lazeres e ócios, pela mão-de-obra barata dessa população carente que lhe presta serviços não-qualificados ou domésticos, possibilitando a uma pequena faixa de privilegiados, que somos, o exercício de atividades, entre as quais se inclui, para as mulheres, a artística. É realmente indubitável que o grande número de mulheres artistas no Brasil e na América Latina (único continente, praticamente, onde ainda existe para a classe média a “empregada doméstica”) é devido a essa assistência. Mesmo nos Estados Unidos, proporcionalmente, pode ser constatado, o número de mulheres artistas não é igual ao de nosso continente, porque antes de se sentar diante da tela, do papel, “bolar” um ambiente ou um filme, é tal a carga de afazeres que demandam sua energia física e mental, que somente após uma etapa da vida superada,

---

A nova figuração na visão de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 167-238.

508 AMARAL, Op. Cit., p. 255.

509 Idem, p. 256.

510 Grifo nosso. Idem, p. 256.

ou somente quando tem realmente “algo” a dizer, é que a mulher – como o homem – se sente compelida a materializá-lo.<sup>511</sup>

No entanto, essa suposta igualdade entre homens e mulheres no sistema artístico brasileiro evocada por Amaral é posta em xeque por Talita Trizoli, pois ela:

[...] desconsidera o caráter amadorístico que perpassa o mundo do trabalho artístico, e a cultura das “prendas femininas”, elementos esses que permitem a presença negociada de mulheres nesse campo, além de não adentrar na questão de qual “tipo feminino” possui aderência nesse circuito.<sup>512</sup>

Ademais, a mobilização dos conceitos de classe e a argumentação baseada na realidade social do Brasil corroboram com essa afinidade de Aracy Amaral com leituras do marxismo, mesmo que de forma indireta. Neste sentido, a negação da necessidade de um movimento feminista, e até mesmo de uma atenção às questões relativas ao lugar da mulher no campo das artes nacionais, respondia diretamente ao momento vivido pelos estudos marxistas tanto no Brasil quanto na América Latina, conforme explica Emília Viotti da Costa. Segundo a autora, nas décadas de 1970 e 1980, corriam paralelamente duas correntes historiográficas e teóricas: uma que aparece sob o rótulo de história do trabalho e/ou história operária, e outra que aparece sob o rótulo de história de mulheres.<sup>513</sup> A primeira corrente desconsiderava a emergência da segunda, tratando-a como menos importante, ou até mesmo ignorando sua existência. A autora explica ainda que essa primeira vertente historiográfica frequentemente utilizava elementos essencialistas para falar da mulher dentro da classe operária.

Neste sentido, fica mais tangível a postura reticente da crítica de arte ao recorte das mulheres e do movimento feminista em face a uma preocupação social através da arte, que não considerava o gênero como elemento de peso no contexto político, assim como se torna mais fácil compreender sua concepção de feminilidade sob uma ótica negativa, voltada à subjetivação e ao essencialismo. Lida dentro desse contexto intelectual do período, as escolhas teóricas de Amaral ficam mais compreensíveis, assim como delineia-se um cenário da crítica de arte cujo discurso filiava-se ao pensamento hegemônico em setores da esquerda política – a ideia de Jacob Klintowitz, expressa como resposta a esse mesmo questionário, de que a mulher não se libertaria do homem com uma luta autônoma, mas dentro de uma trajetória do ser

---

511 Idem, p. 254.

512 TRIZOLI, Op. Cit., p. 7.

513 COSTA, Emília Viotti da. Estruturas versus experiência. Novas tendências da história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha. Rio de Janeiro: **BIB**, n. 29, 1º semestre de 1990, p. 3-16.



humano de libertação contra a alienação do trabalho<sup>514</sup>, também se enquadra dentro deste contexto.

O que unia o meio intelectual e o meio artístico, em sua produção teórica e plástica, era o contexto político e social mais amplo do Brasil. Como se sabe, em 1964 teve início a ditadura militar que durou até 1985. Em 1968 é decretado o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), dando início ao período mais duro do governo militar, conhecido como os “anos de chumbo”. O aumento da repressão e da censura incidiu diretamente no meio cultural nacional, levando diversos artistas e intelectuais ao exílio (forçado ou voluntário) e alterando o rumo as preocupações artísticas a partir de então.<sup>515</sup> Roberta Barros, ao analisar as singularidades que a questão do feminismo assume no Brasil neste período, relaciona o contexto de efervescência cultural nos Estados Unidos e na Europa na década de 1960 aos momentos críticos vividos no Brasil no pós-golpe de 1964, de modo que:

Apesar de conectadas, de certa forma, ao movimento feminista internacional, as brasileiras, de outra sorte, foram obrigadas a se concentrar em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política e da melhoria das condições de vida.<sup>516</sup>

Deste modo, o feminismo que chegou aqui atrelou-se aos partidos políticos, associações de esquerda e a setores progressistas da Igreja Católica, sofrendo adaptações nesse percurso que, posteriormente, ao ser institucionalizado academicamente na década de 1980, resultaram em uma assimilação dita incompleta e limitada do movimento, conforme argumenta Barros.<sup>517</sup> Nesse sentido, a autora também chama a atenção para a não aceitação do movimento feminista pela esquerda brasileira, que “se viu igualmente impedida de abrir espaço para tais questões, uma vez que pareciam demasiadamente femininas, privadas, ou mesmo, ‘burguesas’ aos olhos marxistas”.<sup>518</sup> Conforme posto ao longo desta dissertação, discursos feministas chegavam e circulavam no Brasil através das publicações de livros e revistas voltados ao público feminino ou a um público mais amplo, interessado nas reflexões históricas e sociológicas sobre as mulheres na sociedade. Esses discursos, que partiam de matrizes teóricas marxistas, psicanalíticas ou filosóficas, por vezes tinham um formato mais panfletário, outras vezes mais “leves”, mas ambos batiam de frente com uma imagem depreciativa que circulava

---

514 LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977.

515 Ver mais em: AMARAL, Aracy. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformações da arte no Brasil**. Campos Gerais: 1998.

516 BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**. Ou como falar da arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016, p. 12.

517 Idem, p. 12.

518 Ibidem.

popularmente das feministas como “masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens”<sup>519</sup>. Talita Trizoli explica:

Essa construção social da 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 ao movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas panfletárias”.<sup>520</sup>

A partir disso, torna-se mais claro o contexto em que Aracy Amaral estava inserida e com qual movimento feminista estava dialogando. Retomando o texto da autora, quando Amaral afirma que “em nosso país, onde sequer os problemas fundamentais foram solucionados, parece-me descabido e ‘luxuoso’ levantar neste momento tal problemática”<sup>521</sup>, é possível compreender então que ela estava se referindo ao contexto da ditadura militar vivida pelo Brasil, onde os “problemas fundamentais” diziam respeito às questões políticas e sociais, que caminhavam acima das questões das mulheres. O feminismo neste momento era tomado, por setores da esquerda, como um movimento de caráter essencialista, vinculado a necessidades “burguesas”, ligadas às classes média e média alta, e deste modo, seria “descabido e luxuoso” ganhar espaço no debate artístico nacional. Ademais, a imagética criada em torno do feminismo, pejorativa e limitante para aquelas que se identificavam com o movimento, também é um fator que pesava contra a sua assimilação pelo discurso da crítica de arte daquele período. A crítica do período mobilizou estereótipos sobre as mulheres e o feminino que já circulavam nos discursos produzidos no interior do sistema artístico, atrelando por vezes a autoria feminina a questões como sensibilidade, intuição e o decorativismo, três termos empregados por Aracy. É possível entendê-los como adjetivações negativas, já que remetiam, de certo modo, ao amadorismo tantas vezes empregue para se falar das mulheres artistas.<sup>522</sup>

Nesse sentido, há uma última questão lançada por Sheila Leirner acerca da condição de gênero do autor de uma obra, como sendo uma dimensão a ser notada pelo/a crítico/a. Paulo Mendes de Almeida e Jacob Klintowitz, os dois outros profissionais da crítica entrevistados, concordam que o gênero do artista produtor é irrelevante na hora da análise. Já Aracy Amaral opõe-se a essas respostas proferidas pelos críticos homens e afirma que para ela tal informação

519 PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 238.

520 TRIZOLI, Talita. Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FGV, FAV, 2012, p. 470, p. 470.

521 AMARAL, Op. Cit., p. 256.

522 A esse respeito ver: SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

é relevante, no sentido em que conhecer o criador de uma obra torna-se um instrumento para sua apreciação:

Quando me detenho diante de uma obra, interessa-me na medida em que me toca ou não, se a considero de qualidade ou não. Mas é claro que quem faz uma obra de arte não é um fantasma, e é justamente na medida em que podemos conhecer o autor que nos sentimos mais instrumentados para a apreciação, e o contrário. Podemos melhor apreciar o homem-autor a partir do contato com sua obra. Assim, não me é indiferente na medida em que considero a obra uma soma-síntese do autor. Considero o artista, igualmente, como uma unidade, e não como dois seres justapostos. Portanto, não separo o “criador” do homem em carne-e-osso.<sup>523</sup>

Em seu texto, Sheila Leirner aponta para a diferença na resposta de Amaral e afirma que ela “se coloca de uma forma mais feminina”<sup>524</sup> que os demais. Tal comentário de Leirner, desacompanhado de qualquer argumentação que o justificasse, denota a reprodução de um discurso que condicionava aquelas identificadas como mulheres a um imaginário de estereótipos atribuídos à feminilidade. Mesmo que Amaral produzisse uma complexa argumentação sobre a presença das mulheres no sistema artístico brasileiro e a prescindibilidade de um movimento feminista na arte, sua performance de gênero feminina a tirava do lugar de igualdade entre homens e mulheres que ela mesmo afirmava existir e recolocava-a em uma condição distinta dos outros críticos de arte, homens – detalhes discursivos o que nos fazem questionar, hoje, essa suposta equidade.

Dois anos após a redação desse texto em resposta a Sheila Leirner, Aracy Amaral revisita a temática do feminino e do feminismo, complexificando ainda mais sua abordagem sobre o assunto. Amaral foi convidada para assinar o texto crítico do catálogo da exposição *Da Caixa à Flor*, mostra da artista estadunidense Mary Dritschel realizada pela Galeria Luisa Strina entre os dias 6 de novembro a 1 de dezembro de 1979. Residente no país há pouco mais de um ano, Dritschel rapidamente se aproximou de agentes e instituições do cenário artístico de São Paulo<sup>525</sup>, e é singular que tenha conseguido uma exposição individual em uma galeria de considerável prestígio na ocasião. Aracy Amaral contribuiu diversas vezes com textos críticos para a Galeria Luisa Strina<sup>526</sup>, exemplificando o movimento apontado por José Carlos Durand,

---

523 AMARAL, Op. Cit., p. 254.

524 LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977.

525 Essa informação foi obtida em entrevista concedida por Regina Silveira para esta dissertação em 31 de maio de 2023.

526 A Galeria Luisa Strina foi fundada em 1974 pela galerista homônima, nascida em 1943 em uma família tradicional de empresários imigrantes da Itália e considerada uma das mais influentes profissionais brasileiras no contexto internacional. A Galeria é uma das mais longevas em atuação em São Paulo, e a galerista reivindica para si o pioneirismo no batismo de uma galeria comercial com nome próprio, aos moldes das instituições estadunidenses. Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1562351-mais-influente-galerista-do-pais-luisa-strina-celebra-40-anos-de-carreira.shtml>. Acesso em 07-08-2023.

no qual o “surto comercial” que marcou as décadas de 1960 até meados de 1980 aumentou o raio de atuação dos críticos de arte para além das tradicionais colunas em jornais e revistas, como os júris de salões, a organização de livros de arte e a elaboração de apresentações para catálogos de artistas jovens.<sup>527</sup>

*Da Caixa à Flor* foi considerada pela crítica Sheila Leirner uma “[...] surpreendente exposição – talvez uma das mais fascinantes e perturbadoras do último ano”<sup>528</sup> em um artigo apresentado anteriormente. Leirner parte das exposições de Mary Dritschel, essa primeira e uma segunda individual realizada em 1981 também pela Galeria Luisa Strina, intitulada *Interior Reliefs*, para discutir as investigações ontológicas sobre a condição das mulheres apresentadas pela artista em suas obras. No segundo texto, publicado a 29 de março de 1981 no jornal O Estado de S. Paulo, Leirner identifica Dritschel como uma artista feminista, ainda que muitas notas que saíram na imprensa sobre *Da Caixa à Flor* dissessem o contrário: “Embora não seja feminista, os objetos da artista refletem essa luta, abordados sempre com extrema objetividade e mostrando o sexo como contido dentro do corpo e o corpo como continente do sexo”<sup>529</sup>, ou ainda “O sexo é o tema de Mary Dritschel, que o examina dentro da problemática feminina, sem ser feminista”<sup>530</sup> – os termos, como veremos a seguir, são retirados do texto de autoria de Aracy Amaral, e a própria artista, na ocasião, na ocasião não se dizia feminista.<sup>531</sup>

Ainda que a exposição tenha tido desdobramentos positivos na crítica, na carreira da artista<sup>532</sup> e na própria galeria, que resolveu realizar outra mostra de Dritschel poucos anos depois, sua recepção não escapou de avaliações depreciativas direcionadas às questões trazidas pelos trabalhos, como o corpo biológico feminino e a sexualidade. É exemplar uma das passagens em que o crítico Telmo Martino<sup>533</sup>, que assinava uma coluna homônima dedicada à

---

527 DURAND, Op. Cit., p. 240.

528 LEIRNER, Sheila. *Obra de arte, meio e reflexão sobre a mulher*. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 15-11-1979.

529 *Sexo longe da sensualidade*. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 06-11-1979.

530 *Os objetos de Mary Dritschel*. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 02-11-1979.

531 Em matéria do crítico paulista Casimiro Xavier de Mendonça (1974-1992) publicada em 14 de novembro de 1979 na revista *Veja*, consta: “Casada há 24 anos com o mesmo marido, mãe de três filhos crescidos (19 a 23 anos) e com boas lembranças de sua família de origem italiana [...] ela não pretende ser confundida com um tipo de feminista militante criando imagens para exaltar a condição da mulher: ‘sou um observador que transforma e intelectualiza a sua própria experiência’, afirma, ‘mas não quero usar apenas meu corpo ou minha cabeça como meus únicos assuntos’”. O texto de clipping está disponível no Acervo da Bienal de São Paulo.

532 No artigo de 1981, Sheila Leirner afirma que a exposição “[...] lhe valeu um reconhecimento imediato e serviu como reforço de sua atividade didática na Universidade de São Paulo”. LEIRNER, Op. Cit.

533 Telmo Martino (1931-2013) foi um jornalista e crítico de arte brasileiro. Na década de 1970 e 1980, escreveu em colunas sociais de jornais de São Paulo, como o *Jornal da Tarde* e o *Jornal da República*, onde frequentemente identificava atores da cena artística de São Paulo por meio de alcunhas homogeneizantes, como a referida “poncho-e-conga”.

cultura e aos eventos sociais no *Jornal da República*, de São Paulo, abordou a exposição como mote de ataque à Galeria Luisa Strina, também citando pejorativamente Aracy Amaral:

A Galeria Luisa Strina também inaugura novidades, às 21h de amanhã. Surpreendendo todo mundo, as novidades não serão de nenhuma dos Strina Boys. Serão de Mary Dritschel, uma moça americana. Ela gosta de arrumar, dentro de caixas, variações visuais da genitália feminina. Sempre com muito esmero e acabamento.

Ela também é capaz de transformar tampões em flores, inventando, assim, o que talvez possa ser chamado de ikebana ginecológica. Mary Dritschel é, certamente, uma ótima oportunidade para que os museus não precisem se limitar a ter apenas gift shops. Com sua arte, poderão ter também sua sex shop. Contrariando seu poncho-e-conga, Aracy Amaral se entusiasmou com os recursos de primeiro mundo da arte de Mary Dritschel. Existe, agora, a curiosidade de saber o que será encaixotado pelos Strina Boys numa exposição-réplica que eles, sem dúvida, julgarão necessária.<sup>534</sup>

Em *Da caixa à flor*, Aracy Amaral novamente atrela sua produção textual no jornal O Estado de S. Paulo à sua atuação junto à realização de exposições. Aqui, o texto crítico que consta no catálogo foi publicado integralmente em sua coluna no caderno *Suplemento Cultural* daquele jornal, mas com a edição de novos parágrafos que contextualizam a produção da artista e sua inserção no contexto brasileiro para além da leitura do conjunto de trabalhos expostos na galeria. Em 4 de novembro de 1979, a autora publicou o artigo *O cotidiano feminino transformado em arte*, que se inicia com a apresentação de uma análise da trajetória artística de Mary Dritschel. De pronto, Amaral já se mostra atenta às implicações negativas que incidiam sobre as mulheres nesse sistema:

Vivendo em São Paulo há pouco mais de um ano por tempo provisório, trabalhando em isolamento que tem tentado gradualmente romper na necessidade do diálogo imprescindível, seja com os demais produtos de arte, seja com o meio que a rodeia – estranho a seu repertório – Mary Dritschel, a meu ver, propicia com esta exposição, que se inicia na galeria Luisa Strina excelente oportunidade aos artistas interessados em artes visuais do momento em que vivemos. Em primeiro lugar, são trabalhos selecionados de uma vasta produção ininterrupta [...] A aparição profissional desta artista em seu país, Estados Unidos, não vai além de seis anos atrás, em fecunda vocação tardiamente iniciada, por força de circunstâncias da vida... de uma mulher, poderíamos dizer.<sup>535</sup>

Esse comentário é interessante porque contradiz, mesmo que timidamente, os argumentos presentes no texto de 1977, no qual Amaral apontava para a prescindibilidade das questões trazidas pela consciência da especificidade das mulheres no sistema artístico e pelo

---

534 MARTINO, Telmo. A semana faz festa nos museus e galerias. *Jornal da República*, São Paulo: 05-11-1979. Em 14 de novembro daquele ano, Martino vai citar novamente a exposição de Mary Dritschel na nota “Boys meet girls”, onde narra o pedido do artista José Carlos Cezar Ferreira, conhecido como Boi (1944), para ser incluído no grupo de artistas representados pela Galeria Luisa Strina: “O grande argumento que o Boi guarda para convencer Luisa Strina na mais seletiva e exclusivista *chorus line* das artes visuais brasileiras é preencher de tal maneira o calendário de sua galeria a ponto de não mais permitir a exibição de americanos que pintam unhas ou de americanas que arrumam genitálias em caixas transparentes, como se fossem um tipo de *corsage*”.

535 Idem.

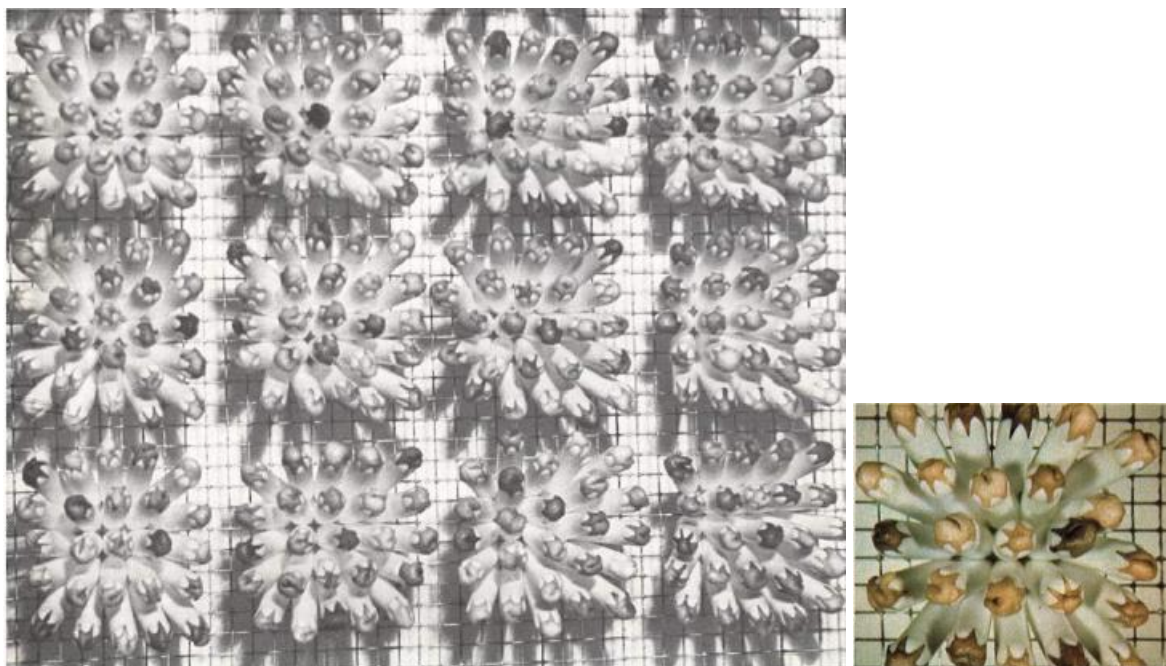
feminismo. Talvez a sensibilidade da crítica tenha sido mais acurada no caso de Mary Dritschel pela sua origem estadunidense, onde sabidamente as mulheres enfrentavam uma realidade de exclusão efetiva do sistema artístico, ao passo que no Brasil o expressivo número de mulheres atuantes negava essa realidade. Essa comparação entre o sistema estadunidense e o sistema brasileiro não é feita nesse momento do texto, mas adiante aparece quando a crítica fala sobre a mudança na materialidade da produção de Dritschel quando essa começa a produzir no Brasil e perde o acesso aos materiais mais específicos que anteriormente manipulava. Amaral afirma que “não é por acaso que data de sua chegada entre nós paralelamente aos objetos, a intensificação das experiências com fotos, com xerox, [...] com a *mail art*”.

Nesse sentido, Aracy Amaral destaca a diversidade na produção artística de Dritschel, que seria um indicativo de suas múltiplas inquietações, e se refletiria “nos objetos, nos desenhos, nos textos (base de seu processo criativo) em seus ambientes, nos exercícios com fotografias, nas experiências com ‘xerox’, nos trocadilhos, na pesquisa de materiais novos em seu estúdio-oficina”. Adiante, a crítica cita alguns trabalhos específicos da artista presentes na exposição (como as obras *Widow garden* e *Hot house blues* [Figura 49]), mas é nesse momento inicial em que se dedica ao conteúdo geral da produção de Dritschel, e afirma:

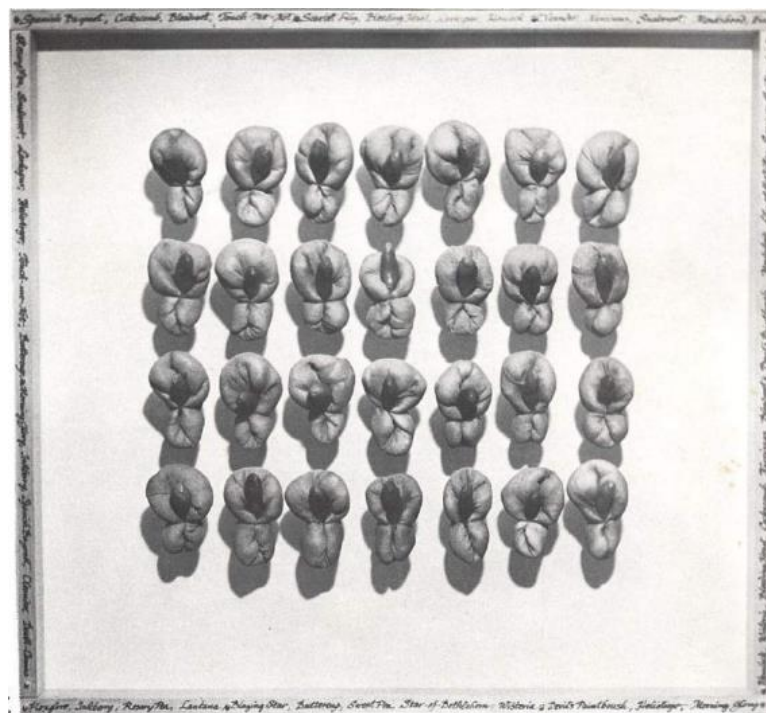
Sem ser feminista, despreocupada com a arregimentação pela imposição dos direitos da mulher numa sociedade dominada pelo homem, de qualquer forma a obra de Mary Dristchel reflete indiretamente o clima dessa luta, e nos fascina por sua problemática, por sua inteligência, e pela organização do referencial feminino nela contida. A condição da mulher, o seu corpo e sua circunstância constituem o ponto de partida de seu trabalho. Não deixamos, contudo, de perceber que esse núcleo central – temático ou não – posto que enfoca seguidamente o sexo como contido dentro do corpo, ou, se assim o desejarmos, o corpo como continente do sexo – é abordado sempre com extrema objetividade. Ao mesmo tempo, seu senso de humor, sua vitalidade gritante, parecem conflitar com o que se poderia entender como ‘a suavidade própria do sexo frágil’ (no entanto, desde quando esses atributos são exclusivamente masculinos?).<sup>536</sup>

---

536 Idem.



[Figura 49] Mary Dritschel, **Hot house blues**, s/d, estrutura com 48 “flores” criadas com mais de 1200 absorventes internos. Close up retirado do catálogo da exposição Mary Dritschel na Galeria Luisa Strina (1979) e de *clipping* do Acervo da Bienal de São Paulo.



[Figura 50] Mary Dritschel, **Deadly frame**, s/d. 28 “flores” em plástico com moldura em madeira com o nome de plantas venenosas grafadas. Close up retirado do catálogo da exposição Mary Dritschel na Galeria Luisa Strina (1979).





feminista da década de 1970 de uma fazer manual historicamente associado ao trabalho das mulheres, mas que não é contextualizada junto ao trabalho de Dritschel.

Nesse sentido, é interessante o parágrafo que Amaral dedica a *body art*, pois é um dos poucos momentos que a crítica ambienta uma das linguagens adotadas por Mary Dritschel e ainda a associa com outras artistas brasileiras que produziram no período. No entanto, novamente Amaral não cita o movimento feminista nas artes, onde a *body art* teve grande receptividade, sobretudo nos EUA.

A arte corporal (“body art”), tendência consequente à onda libertadora de nosso tempo, despertou em muitas mulheres, a partir de início dos anos 70, a curiosidade pelo enfoque em seu próprio corpo, como um campo a ser explorado objetivando também resultados puramente visuais de alta carga expressiva. Poderia citar várias artistas entre nós, mas me ocorre de imediato Pietrina Checacci, Yole de Freitas e Greta, seja nos objetos tridimensionais, como no super-8 e na fotografia, desencadeando trabalhos intrigantes em forma serial. Mary Dritschel pode alinhar-se nesse grupo, que bem merece uma exposição, sobretudo por suas fotografias quase abstratas, únicas peças de sua produção a sugerir certa sensualidade, inexistente nos objetos, embora transpareça de forma acentuada em muitos de seus desenhos a lápis, com significativa dose de poesia.<sup>539</sup>

É tangível o esforço de Amaral para afastar Mary Dritschel do movimento feminista, mas, do mesmo modo, a crítica mobiliza discursos que questionam os lugares tracionais atribuídos às mulheres e à feminilidade, como no trecho citado anteriormente: “ao mesmo tempo, seu senso de humor, sua vitalidade gritante, parecem conflitar com o que se poderia entender como ‘a suavidade própria do sexo frágil’ (no entanto, desde quando esses atributos são exclusivamente masculinos?)”. A partir deste ponto, o texto é o mesmo que consta no catálogo da exposição *Da Caixa à Flor*, no qual Amaral analisa formal e conceitualmente as obras apresentadas na Galeria Luisa Strina.

Nesse sentido, Talita Trizoli destaca esse movimento dúbio de Aracy em sua crítica a Dritschel, salientando a adjetivação empregada pela crítica:

Se por um lado a artista manipula temas corpóreos típicos da experiência física feminina, como os ciclos menstruais e as formas anatômicas de seu gênero, para Aracy, sua lida com tais tópicos é “racional”, “objetiva”, “forte” e “intensa”, qualidades essas socialmente vinculadas às subjetivações do campo do masculino, enquanto que as citações ao âmbito do feminino adquirem as adjetivações de “doce”, “sensual” e “doméstico” sem o cotejamento de potencialidade, como podemos verificar no seguinte fragmento: “Mas o sexo não é abordado em seu trabalho com doçura, sensualidade ou enleio. É belo, do ponto de vista formal, vital e agressivo em sua objetividade, como a própria força do sexo”.<sup>540</sup>

---

539 Idem.

540 Idem, p. 08.

Ao contrastar os dois textos de Aracy Amaral aqui analisados, é possível perceber que a crítica ainda mobiliza as formulações teóricas feitas por ela em 1977 sobre a existência de um feminino em arte, com características que residiam em uma “sensibilidade” típica do gênero feminino acompanhada de subjetivações que remetiam a essa imagética tradicional relacionada às mulheres (utilizando adjetivos como doce, sensual e doméstico, ou ainda, retomando o texto anterior, algo intuitivo ou mágico, decorativo). Entretanto, no texto de 1979, Aracy adjetiva o trabalho artístico de Mary Dritschel não por essas características femininas, mas pela forma “racional”; “objetiva”, “forte” e “intensa” com que produz – adjetivos esses vinculados a uma subjetivação masculina. Percebe-se a permanência de sua argumentação acerca da mobilidade desse conjunto de características identificadas como o “feminino na arte” em obras produzidas por mulheres, em uma aparente ambiguidade que se dissolve quando lembramos do contexto social em que Amaral estava inserida, no qual a masculinização das mulheres era estratégia comum em sua inserção no mercado de trabalho e na construção de uma vida pública, sobretudo em áreas cujo conflito caracterizava a posição entre os agentes, como é o caso do sistema artístico.

Ainda que recuse o feminismo no sistema artístico brasileiro, mesmo no caso de uma artista formada e residente até poucos anos antes nos EUA, epicentro da produção artística feminista na década de 1970, percebemos que Aracy Amaral conhecia o debate que ocorria em países estrangeiros – e, conscientemente, escolhia referenciar aquele que se dava em um país da América Latina, como é o caso do México – portanto, estava imersa em um discurso feminista elaborado interna e externamente baseado em uma teoria marcadamente essencialista do ser mulher, pautada pela centralidade do corpo biológico feminino e na consciência da hierarquização da diferença sexual dimórfica – ou seja, o discurso do chamado feminismo de segunda onda, hegemônico naquele período. Essa matriz essencialista do gênero sustentava a discussão acerca de um “feminino na arte” em decorrência dos debates trazidos pelo movimento feminista e de mulheres. Deste modo, Amaral assumia o “feminino na arte”, pois esse conjunto de características reconhecia os discursos postos acerca do gênero, ao mesmo tempo em que negava e afastava determinadas produções do movimento artístico feminista – o que era, enfim, seu objetivo naquele período. O discurso de Amaral sobre a questão, em consonância com sua trajetória singular e prestigiosa no sistema artístico “a despeito” de ser uma mulher, insinua uma relação “quase simbiótica” entre as ideias que defendia e sua posição social.

Por fim, vale relembrar a hipótese que Roberta Barros apresenta de que, no Brasil, a recusa, ou impossibilidade, de assumir uma postura política explícita durante o período da

ditadura militar contribuiu para desviar as artistas brasileiras de certas armadilhas presentes no movimento feminista internacional da década de 1970, como o referido essencialismo, ou a lógica de reificação do olhar masculino sobre a mulher.<sup>541</sup> Entretanto, a análise desse conjunto de textos de Aracy Amaral, aponta para o fato de que, pelo menos no campo da produção textual, especificamente na crítica de arte brasileira da década de 1970, não se escapava das armadilhas da teoria feminista de segunda onda, nomeadamente aquela estadunidense, mesmo que houvesse a recusa de assumir o compromisso político da arte feminista, já que o essencialismo se perpetuava.

---

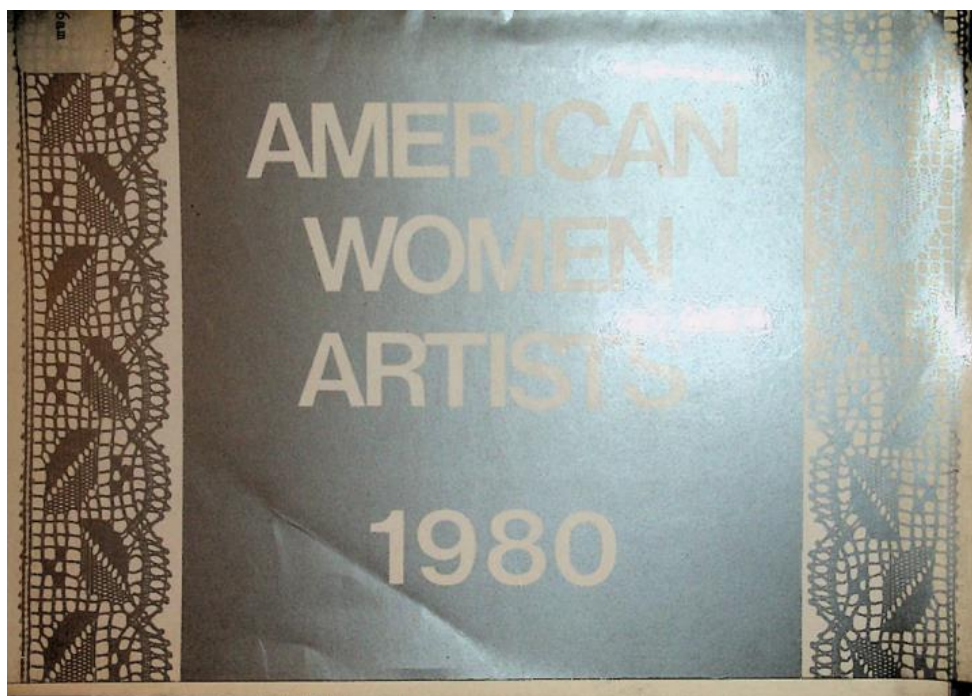
541 BARROS, Op. Cit., p. 15.

### **3. Exposições *feministas* no Brasil, década de 1980: mostras e suas recepções**

*A situação atual das mulheres nas artes encontra-se em algum ponto entre “princípio” e “mudança”. Na realidade, as mudanças são lentas. Têm que ser impostas passo a passo, insistentemente. A retórica está desgastada; as pessoas são sensíveis a seu uso. A idéia existe antes da mudança, a filosofia, antes da lei. Temos uma noção de aceitação e estamos conquistando um lugar nas artes.*  
Glenna Park para o catálogo da exposição *American Women Artists*, 1980.

### 3.1. *American Women Artists, 1980*

A exposição *American Women Artists* foi realizada entre os dias 27 de outubro de 20 de novembro de 1980 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, então sediado no Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera. A mostra foi uma iniciativa das artistas estadunidenses Glenna Park, Mary Dritschel e da brasileira Regina Silveira – as duas últimas eram professoras da Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA USP) naquele momento. Ela reuniu obras de 46 artistas estadunidenses que tinham em comum a utilização do papel como suporte de sua produção, fossem gravuras, desenhos, fotografias ou outras linguagens mistas. As artistas vinham de seis estados dos EUA, sendo 13 delas de Nova York; 11 da Califórnia; 9 do Texas; 9 de Illinois; 2 de Connecticut, 1 do Arizona e 1 de origem não identificada.<sup>542</sup>



[Figura 52] Capa do catálogo da exposição *American Women Artists*, 1980.

Glenna Park era uma artista visual original de San Antonio, no Texas, e foi a responsável pela organização das artistas do lado estadunidense da mostra. O texto do catálogo é assinado

---

542 A lista completa de artista é: Edith Altman; Linda Asakawa; Francês Bagley; Miriam Bloom; Ann Chernow; Becky Cohen; Joyce Cutler-Shaw; Nancy Davidson; Claudia DeMonte; Agens Denes; Mary Dritschel; Mary Beth Edelson; Mary Fish; Faiya Fredman; Kathy Frey; Freya Hansell; Jo Hansen; Helen Mayer Harrison/ Newton Harrison; Channa Horwitz; Michiko Itatani; Lannie Johnston; Mary Francês Judge; Louise Kirtland; Vera Klement; Susan Kraut; Marilyn Lanfear; Virgínia Maksymowicz; Barbara Mann; Glenna Park; Gilda Pervin; Virgínia Pintor; Raquel Rabinovich; Sonya Rapoport; Elaine Reichel; Ulli Rooney; Lucy Sallick; Sara Sealander; Karen Shaw; Ann Lee Stautberg; Mary Stoppert; Barbara Strasen; Sandra Straus; Susan Walton, Hannah Wilke e Debra Zelazny.

por ela, que explica que a exposição nasceu como uma proposta de ampliar o diálogo e apresentar outras artistas dos EUA para uma audiência brasileira maior; a partir dessa proposta, as artistas foram pensando em nomes para serem incluídos e consultaram Gerry McAllister, da Galeria Mandeville da Universidade da Califórnia, em San Diego, e Marianne Deson Herstein, da Galeria Marianne Deson, em Chicago, para completar a lista de artistas. A relação entre as três artistas organizadoras da exposição provavelmente se deu através de Mary Dritschel, natural do Texas, mas residente em São Paulo desde 1978, em uma estadia que foi reconhecida pela importância para a disseminação do feminismo no sistema artístico brasileiro.<sup>543</sup> Aqui, a artista já havia tido uma primeira exposição individual na Galeria Luisa Strina em 1979<sup>544</sup>, cujo texto do catálogo fora produzido por Aracy Amaral, que também dedicou a ela uma publicação em sua coluna no jornal O Estado de S. Paulo<sup>545</sup>; neste momento, Amaral também era membro do conselho administrativo do MAC USP.

Em 1980, o Museu de Arte Contemporânea da USP realizou seis exposições individuais, sendo elas: *Ivald Granado, retrospectiva de desenho*, em setembro; *Objetos, Marcos do Valle*, em maio; *Anamorfias, Regina Silveira*, em setembro; *Arte como Arte, Júlio Plaza*, em novembro; e as mostras decorrentes de dissertações de mestrado *Processo de gravura em metal, Evandro Carlos Jardim* e *Cláudio Tozzi*, também em novembro.<sup>546</sup> É interessante perceber a presença de Regina Silveira na programação do MAC durante aquele ano, pois ela aparecia tanto como artista em uma exposição individual, quanto na organização da única exposição coletiva da temporada, *American Women Artists*, além de fazer parte do conselho consultivo do MAC USP e ser orientada por Wolfgang Pfeiffer, o que indicia a centralidade de sua atuação na instituição. As relações estabelecidas entre Silveira e Dritschel em ambientes acadêmicos<sup>547</sup> (a ECA USP e o MAC USP) também são importantes para delinear a posição das artistas nesse sistema: as universidades eram espaços de formação de novos artistas, mas também de articulação e produção de artistas que já estavam em atuação e alcançavam lugares importantes como formadores e disseminadores de discursos e práticas.

---

543 SNEED, Gillian. Brasil Cut-Up: Mary Dritschel's feminist art in Brazil, 1978-1986. In: Bienal do Mercosul 12. **Contra o cânone. Arte, feminismo(s) e ativismos séculos XVIII a XXI**. Seminário Internacional Bienal 12. Porto Alegre: 2021, p. 67-74.

544 A exposição, intitulada *Da caixa à flor*, foi abordada no capítulo anterior desta dissertação, bem como a exposição da artista na mesma galeria, que aconteceu em 1981 e foi chamada de *Interior Reliefs*.

545 AMARAL, Aracy. O cotidiano feminino transformado em arte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 04-11-1979. Ver mais no capítulo anterior.

546 GUIMARÃES, Andréa Camargo [et al]. **Cronologia das artes plásticas: referências 1975-1995**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – IDART, 2010, p. 73-85.

547 Regina Silveira conta que foi ela quem convidou a artista Mary Dritschel para ministrar aulas na ECA USP enquanto era Chefe de Departamento do curso de Artes Visuais. Entrevista concedida a mim em 31 de maio de 2023.

Regina Silveira contou, em entrevista concedida em 31 de maio de 2023<sup>548</sup>, que o projeto da exposição nasceu como uma investigação elaborada por ela e Mary Dritschel para verificar na prática artística daquele conjunto de mulheres a existência de uma “forma feminina” – elaboração teórica desenvolvida pela crítica de arte estadunidense Lucy Lippard.<sup>549</sup> Silveira explicou que durante o período em que morou em Porto Rico, na década de 1970, foi muitas vezes para Nova York e lá pôde ver inúmeras manifestações de mulheres artistas que estavam fora da cena cultural. Ela também visitou exposições de artistas feministas e observava que a maioria das produções eram centradas em temáticas relacionados ao corpo; além de ler autoras teóricas, tais como Lucy Lippard, e suas reflexões sobre as elaborações formais atreladas às poéticas e imagens do corpo feminino. A partir de sua produção artística pessoal, interessada nas discussões propriamente formais sobre a composição da imagem, representação e experimentações multimídias, Regina Silveira intentou realizar uma exposição com artistas mulheres estadunidenses para analisar a validade do discurso sobre uma forma específica da arte produzida por mulheres naquele período: sua análise, ao final da mostra, foi de que não havia, naquele conjunto de obras, características formais associadas ao gênero das artistas.

A primeira documentação disponível sobre o projeto da exposição data de 27 de novembro de 1979, trata-se de um ofício do museu assinado pelo diretor em exercício, Wolfgang Pfeiffer, à Linda A. Buggeln, do escritório de assuntos culturais (Cultural Affairs Officer) na Agência de Comunicação Internacional dos Estados Unidos da América (USICA). No ofício, Pfeiffer anuncia para Linda que a exposição foi aprovada pelo conselho consultivo do museu (composto por Yolanda Penteado; José Mindlin; Luis Diederichsen Villares; Odetto Guersoni, Regina Silveira e Walter Zanini) e que a instituição tinha muito interesse no projeto, pois ele seria um “acontecimento significativo” no intercâmbio artístico e cultural entre os EUA e o Brasil. No entanto, o diretor explica que o MAC USP não poderia oferecer mais que os serviços de montagem e preservação das obras enquanto essas estivessem na instituição, portanto pediu ajuda a Buggeln para viabilizar junto a USICA e a Embaixada no Estados Unidos o transporte e a confecção do catálogo em inglês e português da mostra.

---

548 A entrevista foi concedida pela artista para a realização desta dissertação sem que essa fosse gravada ou transcrita. Silveira contou sobre sua relação com a arte feminista internacional e a organização da exposição *American Women Artists* e da programação de artes visuais do *I Festival Nacional das Mulheres na Arte*. Ela também compartilhou documentos de seu acervo documental para a reprodução nesta dissertação.

549 Lucy Lippard (1937) é uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora estadunidense. Regina Silveira não se recordo de quais os textos e livros de sua autoria que lia, mas por meio da informação de que foi na década de 1970 a artista teve contato com essa produção teórica, é possível que Silveira tenha acessado as publicações *Changing. Essay in art criticism*, de 1971, onde a autora começou a abordar a produção das mulheres artistas, e *From the center. Feminist essays on women's art*, de 1976. Também pode ter lido artigos publicados em jornais ou revistas.

De fato, Linda Buggeln aceitou a proposta de Pfeiffer e desempenhou um papel importante na viabilização da exposição, tanto na relação com a Embaixada dos EUA e a USICA, quanto na produção e pós-produção da mostra, recebendo obras e atuando na comunicação com as artistas. Adiante, trataremos com mais vagar sobre a questão do patrocínio privado na exposição, mas cabe agora destacar o esforço de Buggeln e Pfeiffer para arrecadar o dinheiro necessário para cobrir as despesas de transporte (de obras e de Glenna Park) e comunicação, tão necessários para a efetivação do intercâmbio pretendido no projeto. A documentação<sup>550</sup> sobre a mostra no acervo do MAC USP mostra com detalhes todo esse processo e as negociações que ocorreram entre agentes nos EUA e no Brasil. É interessante destacar que em trocas de cartas iniciais, surgiu o interesse dos organizadores de levar *American Women Artists* para o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte e Brasília, mas não existem registros de negociações com instituições de arte em nenhuma dessas cidades – a proposta não foi adiante.

Um projeto que consta nessa documentação pode ser a cópia daquele que foi apresentado na reunião do conselho consultivo do museu. Ele está redigido em inglês, endereçado ao MAC USP, e lista, sucintamente, as propostas conceituais e de trabalhos que seriam apresentados na exposição, assim como nomeia as envolvidas no projeto. Dois trechos, no entanto, se destacam:

(Proposta): Exibir trabalhos de mulheres americanas que surgiram como artistas durante os anos 1970 e o *movimento feminista*.  
Exibir trabalhos que mantenham um equilíbrio entre as preocupações artísticas (do formalismo e minimalismo à lírica dos comentários sócio/políticos) dentro de um clima político espirituoso.<sup>551</sup>

A proposta explícita de exibir trabalhos de arte relacionados ao movimento feminista merece atenção, pois, como demonstraremos a seguir, esse foi o centro de conflitos entre os discursos que compuseram o catálogo da mostra e as repercussões sobre ela. O clima político da década de 1970 parece estar relacionado ao movimento feminista do primeiro trecho, mas também aponta para o interesse das idealizadoras do projeto de equilibrar os discursos formais e políticos na seleção dos trabalhos.

---

550 Sobre *American Women Artists* existem sete pastas com inúmeros documentos em papel: FMAC USP CF 021/05921; FMAC USP CF 021/0592; FMAC USP CF 021-0593; FMAC USP 0036/001 v. 1; FMAC USP 0036/001 v. 2; FMAC USP 0036/001 v. 3; FMAC USP 0036/001 v. 4.

551 “*Proposal: To exhibit the works of American women who have emerged as artists during the 1970’s and the feminist movement.*

*To exhibit work that has maintained a balance of art concerns (formalism and minimalism to lyrical sócio/political commentary) within a spirited political climate*”. Grifo nosso. Documento disponível em: Acervo MAC USP, pasta FMAC USP 0036/001 v. 1.



Neste sentido, nos textos do catálogo assinados por Wolfgang Pfeiffer e Glenna Park são adotados diferentes enfoques para o conjunto de obras que compuseram a exposição: Pfeiffer enfatiza o papel enquanto suporte do desenho, gravura, fotografia e outras expressões, em uma mostra “tão ampla que nem as representações oficiais das Bienais, no último decênio, nos trouxeram”; já Park dá destaque à presença das temáticas do feminino e do feminismo nas artes plásticas produzidas nos EUA naquele período quando afirma que “a tônica da exposição é, definitivamente, feminina, e, frequentemente, feminista”, pois “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 linguagem visual”.

Nadiesda Capuchinho chama atenção para essa disputa discursiva na tentativa do diretor do MAC USP de se desculpar pelo fato de ser uma exposição composta somente por artistas mulheres, o que apontava para a reverberação de uma cautela do sistema artístico brasileiro em relação ao feminismo naquele período.<sup>552</sup> Também destacamos a filiação que Pfeiffer tece entre as obras em suporte de papel apresentadas pelas estadunidenses e uma pretensa narrativa da história da arte no Brasil, tanto na justificativa do ineditismo da exposição no contexto institucional, quanto na passagem seguinte, em que diz: “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 de estranheza”. Ademais, Wolfgang Pfeiffer e Glenna Park concordam sobre a exposição ser um diálogo entre as produções plásticas brasileiras e estadunidenses, e clamam pela abertura de um intercâmbio entre os dois sistemas.

Essa abertura de vias de diálogo e intercâmbio com os sistemas de artes plásticas internacionais pode ser vista como um ponto de destaque na passagem de Pfeiffer na diretoria do MAC USP. Entre 1978 e 1982, foram realizadas as exposições individuais e coletivas *Gustav Klimt/Egon Schiele*; *Luca Patella, 25 Artistas Portugueses de Hoje*; *Gravura da Áustria*; *Desenho Jovem da Polônia*; *In-Comunicabile/Inter-Comunicável*; *Alfried Hagedorn, Juan José Bazi e Beatriz Pagés*.<sup>553</sup> Percebe-se nas exposições coletivas, sobretudo em *American Women Artists*, *Gravura na Áustria* e *Desenho Jovem da Polônia*, essa aproximação que Pfeiffer empreende entre o sistema das artes brasileiro e o internacional através das técnicas plásticas que utilizam o papel como suporte, elegendo o desenho e a gravura como elementos de acesso.

---

552 CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. **Imagens de Gretta Safarty**: fotografia, performance e gênero. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 105.

553 Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/especial/pfeiffer/textos/gestao.doc>. Acesso em: 13-02-2022.

No entanto, quando a via se abre para o sistema artístico estadunidense, questões temáticas e formais relacionadas à arte produzida por mulheres, muito em voga desde a década de 1960 no país, tornavam-se quase incontornáveis ao debate artístico, mas foram atenuadas no texto de Pfeiffer.

As questões de gênero na arte estadunidense são analisadas por muitas autoras, tendo como narrativa predominante a influência dos movimentos sociais na década de 1960, que retomaram o feminismo como pauta política, sobre a produção artística de mulheres a partir da década de 1970, quando surgiu um movimento de arte nomeadamente feminista, com produções plásticas, teóricas, programas de pós-graduação, diversos grupos de atuação e discussão e experimentação artísticas de diferentes naturezas voltadas para as reflexões sobre a especificidade de ser mulher nesse sistema.<sup>554</sup> Da geração da década de 1970, muito concentradas na costa oeste do EUA, vieram as discussões centradas no corpo biologicamente feminino e as formulações acerca de uma identidade feminina universalista, e é nesse contexto que surgem questionamentos e respostas acerca de uma produção artística especificamente feminina.<sup>555</sup>

Entre discussões que se voltavam para o interior da feminilidade ou para o exterior político e a experiência social dos corpos das mulheres, aparecem esses dois termos que contém diferenças fundamentais entre si: a arte feminina e a arte feminista. A novidade aqui está na inserção do termo feminismo no escopo conceitual da arte, pois há muito tempo conceituações sobre o feminino, relacionado à arte produzida por mulheres, já apareciam em discursos produzidos nesse meio.<sup>556</sup> Ambos os termos derivavam da compreensão da mulher como uma categoria singular dentro do sistema artístico, mas a discussão que nomeava e qualificava esses dois grupos conceituais distintos não respondia apenas a questões internas ao sistema ou à aproximação a sistemas artísticos internacionais, mas também à conjuntura sociopolítica brasileira das décadas de 1960 e 1970, na qual movimentos políticos de direita e de esquerda viam o feminismo com uma conotação negativa, de modo que, no campo discursivo, o feminino

---

554 Ver: CHADWICK, Whitney. Preface. In: **Women, Art, and Society** (2ª edição). Londres: Thames and Hudson. NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” Thirty Years After. In: ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (orgs.). **Women Artists at the Millennium**. Londres: Mit Press, 2006, p. 82–109. Para um balanço produzido no Brasil sobre o tema, ver: BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**. Ou como falar da arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, jun. 2011.

555 JONES, Amelia. **Sexual Politics**: Judy Chicago’s “Dinner Party” in Feminist Art History. California: UCLA/Hammer, 1996.

556 Ana Paula Simioni apresenta a questão por meio da análise da profissionalização de mulheres artistas entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX no Brasil. Adiante, também aborda o tema na crítica sobre a produção das artistas modernistas. Ver: SIMIONI, Ana Paula. C. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

alcançou um novo lugar de positividade e de defesa das mulheres contrário ao feminismo.<sup>557</sup> A dicotomia feminino *versus* feminismo que se construiu dentro dos movimentos políticos do período é central para a diferenciação entre os termos que aparece nas produções discursivas sobre as mulheres na arte brasileira a partir de então, ainda que muitas vezes os dois termos tenham sido usados em unidade ou mesmo como sinônimos.<sup>558</sup>

Como argumentamos, as discussões sobre o feminino e o feminismo na arte já estavam presentes no sistema das artes plásticas brasileiras, sobretudo na cidade de São Paulo, nos anos que precederam a exposição *American Women Artists*. Neste sentido, a atuação de Mary Dritschel na proposição e produção da exposição também é importante, justamente porque a artista texana era uma das principais agentes responsável pela disseminação da temática em galerias de arte e no MAC USP, construindo uma ponte entre a produção estadunidense e o sistema brasileiro, mesmo que esse fosse predominantemente refratário às discussões. Essa negação aparece no artigo *Feminismo na arte brasileira, opinião da crítica* de Sheila Leirner, mas é na produção da crítica de arte Aracy Amaral que a abordagem ganha ainda mais peso e fundamentação teórica. Amaral via com muitas ressalvas as influências estadunidenses na arte brasileira, e atribuía à arte feminista um caráter liberal que não condizia com a situação política do país<sup>559</sup>; entretanto, para a autora, o feminino na arte é uma presença historicamente constante e relacionada com as condições biológicas e sociais das mulheres, principalmente no Brasil.<sup>560</sup>

Em um texto de 1993, Aracy Amaral dizia que a exposição *American Women Artists* foi fruto das reivindicações feministas nos EUA, o que demonstra que a exposição pode ter repercutido dentro do sistema artístico mais como uma mostra relacionada a temática do feminino e do feminismo do que como uma elaboração discursiva historiográfica e formalista, como Wolfgang Pfeiffer argumentava. Outro indício que pesa a favor dessa interpretação é a propaganda estadunidense sobre um tema que há um tempo era disseminado por organizações de atuação internacional, como a Fundação Ford<sup>561</sup>: os direitos sociais igualitários para as

---

557 SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. **Cadernos de Pesquisa** (Fundação Carlos Chagas), n. 64, p. 38-47, fev. 1988.

558 BARROS, Op. Cit., p. 104-105.

559 AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e ensaios (1980-2005). V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006, p. 221-223.

560 AMARAL, Aracy. A respeito do questionamento de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? **Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1982. Para a discussão completa, ver o item *Uma relação “quase simbiótica”: a crítica e teoria de Aracy Amaral* nesta dissertação.

561 Destacamos a Fundação Ford em razão de seus investimentos nos estudos sobre as mulheres no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990. Sobre este tema, Mariza Corrêa apresenta dados e analisa: “Lembro de um cartum de Millor Fernandes que apareceu por esta época e que mostrava as garras, com unhas pintadas, de um Tio Sam feminino manipulando uma marionete simbolizando as feministas brasileiras... Millor não estava inteiramente equivocado ao vincular o feminismo brasileiro à política norte-americana: embora a maioria das mulheres que se tornaram feministas nessa geração tenham passado antes pela França do que pelos Estados Unidos no início dos

mulheres. A inclusão no mercado de trabalho e a expansão das mulheres como nicho de vendas e de comunicação específicos são apontados como razões do investimento dessas organizações nas ações relacionadas às mulheres. Nesse sentido, é importante destacar que a exposição *American Women Artists* foi patrocinada pela Ford do Brasil S.A., a empresa Max Factor Produtos Cosméticos LTDA e pelo próprio MAC USP, além disso, contou com a colaboração da Agência de Comunicação Internacional dos EUA.

Há ainda mais um aspecto que deve ser somado a essa contextualização sobre a recepção de *American Women Artists*: a relação entre a iniciativa pública e privada no campo artístico brasileiro. Cristiana Tejo discorre sobre o capital que financiava o sistema das artes no período da ditadura militar, que abriu espaço para a atuação de multinacionais no país<sup>562</sup>; nesse sentido, é ainda importante lembrar da ação de magnatas estadunidenses ao longo do século XX, como Nelson Rockefeller, a família Ford e outros, que buscavam no favorecimento das artes uma forma de legitimação pessoal e de seus emergentes negócios.<sup>563</sup> Por essas razões, seria simplista enquadrar a exposição *American Women Artists* como um dispositivo favorável às temáticas de feminino e do feminismo nas artes plásticas no Brasil; pois, ao mesmo tempo em que trouxe uma produção que mobilizava o assunto e a apresentou para o público brasileiro, o fez através de uma ação propagandística atrelada aos interesses econômicos de grandes empresas estrangeiras de caráter liberal.

Retomando os textos que abordam *American Women Artists*, a exposição apareceu nos boletins informativos nº 408 e nº 410 do MAC USP no ano de 1980. O primeiro, publicado no dia 10 de outubro, anunciava a abertura da exposição para o próximo 27 de outubro, nomeou suas organizadoras e discorreu sobre a mostra, numa linguagem muito próxima ao texto de Wolfgang Pfeiffer:

Estarão representadas 46 artistas de diversas cidades do Texas, Califórnia, Illinois e Nova York, num total de 269 peças. Os trabalhos serão todos em papel: Aquarela, desenho, gravura, fotografia, colagem, possibilitando uma apreciação de grande número de tendências vigentes na arte contemporânea norte-americana e uma

---

anos setenta (o que era o meu caso e o de algumas das pesquisadoras da Fundação Carlos Chagas), as verbas de pesquisa para estudar a situação das mulheres viria principalmente de fundações norte-americanas [...] As verbas destinadas à Fundação Carlos Chagas, nas rubricas *Women's studies* e Educação, estão em segundo lugar nas dotações da Ford entre 1962 e 1992, só um pouco abaixo das concedidas à Universidade Católica do Rio de Janeiro – e um pouco acima do concedido ao CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, de São Paulo, comumente apontado como seu maior ‘cliente’. Elas representam também quase o dobro do que foi concedido aos estudos de relações raciais, no Centro de Estudos Afro-Asiáticos”. CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 16, 2016, p. 17.

562 TEJO, Cristina S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 115.

563 CORREIA, Inês Fernandes. Do mecenato ao marketing cultural: a evolução do patrocínio no Brasil. **Organicom**, v. 7, n. 13, p. 80-91, 2010, p. 82.

comparação com a produção de nossas artistas-mulheres, que constituem valor de primeira linha, principalmente no setor de desenho e gravura.<sup>564</sup>

Os boletins não são assinados<sup>565</sup>, mas é interessante perceber uma sutil inversão de significado entre o texto de Pfeiffer e o boletim informativo, produzido provavelmente a partir da produção textual que veio a fazer parte do catálogo: o diretor do museu enfatizava as produções plásticas em papel, sobretudo o desenho e a gravura, como valores de primeira linha na arte brasileira, em consonância com a produção estadunidense; entretanto, o texto do boletim faz uso dos mesmos termos de Pfeiffer, mas numa construção semântica que dá a entender que o valor de primeira linha na arte brasileira é a produção de desenhos e gravuras por “artistas-mulheres”, portanto, evidenciando a dimensão de gênero nesse tipo de produção.

Já no segundo boletim, publicado em 17 de outubro de 1980, foram adicionadas novas informações relevantes sobre a exposição: o horário de abertura, a lista de nomes das artistas participantes e a agenda de conferências que seriam proferidas por Glenna Park durante sua estadia em São Paulo, em razão da abertura da mostra. Foram três conferências programadas: *A arte das mulheres em discussão*, realizada no dia 29 de outubro no próprio Museu de Arte Contemporânea da USP; *A arte do Texas: o sol nascente no Oeste*, prevista para o dia 31 de outubro na ECA USP; e *A nova fronteira da arte americana*, realizada no dia 4 de novembro na Galeria Luísa Strina. As conferências realizadas nas instituições da USP promoveram uma conexão entre o campo da arte e o campo acadêmico, sobretudo a conversa no MAC, focada especificamente na discussão do tema da arte das mulheres e, provavelmente, nos desdobramentos em tópicos sobre o feminino e o feminismo. A conferência da Galeria Luisa Strina, por sua vez, realizou essa conexão com o mercado de arte através do circuito das galerias em São Paulo, e, apesar do título da ação não falar diretamente sobre mulheres, feminino ou feminismo, uma nota publicada no jornal Folha de São Paulo no dia 4 de novembro de 1980 (figura 68), afirmava que Glenna Park “discutirá a perspectiva da produção atual de arte feminina e sua relação com o processo cultural de hoje”.

Além disso, o boletim retoma a discussão sobre arte produzida por mulheres *versus* arte em papel citando diretamente a passagem de Wolfgang Pfeiffer, mas novamente não inclui o trecho “[...] o fato de serem mulheres que expõem, não constitui elemento de tanto destaque ou de estranheza”, dando a entender que “os valores de primeira linha” são um elogio a produção das mulheres artistas brasileiras. Deste modo, a análise de Nadiesda Capuchino sobre o texto

---

564 Disponível em: FMAC USP 0036-001.

565 Na pasta FMAC USP 0036/001 v. 3, consta o boletim informativo com uma cópia manuscrita do seu texto. Não foi possível relacionar a caligrafia desse documento a nenhuma outra de documentos assinados.

de Pfeiffer presente no catálogo da exposição permanece válida, justamente porque a posição do diretor da instituição aparenta ter sido incluída posteriormente no texto, ou ainda, porque pode sinalizar uma tomada de partido discordante por parte de Pfeiffer do que havia sendo colocado sobre a mostra em outras instâncias do museu por Park, Dritschel e Silveira.

Sobre a organização da mostra, o boletim traz as informações de que Glenna Park cuidou do contato com as artistas nos Estados Unidos e Mary Dritschel e Regina Silveira trataram da organização no Brasil através dos “preparativos da exposição, catálogos e pôsters”. Quem assinou a capa, layout e produção gráfica do catálogo da mostra foi Mary Dritschel, mas constava um agradecimento à Agência de Comunicação Internacional do EUA (USICA) pela edição dos catálogos, pôsteres e convites no catálogo de *American Women Artists*; com isso, a importância da mediação da artista estadunidense residente em São Paulo para a execução do projeto fica ainda mais evidente, pois provavelmente Dritschel desenvolveu esse trabalho de design das peças de comunicação juntamente à USICA. Ademais, o boletim nº 10 traz uma citação de Glenna Park que não consta no texto publicado no catálogo:

As artistas de AMERICAN WOMEN ARTISTS 1980, representam uma sessão de interesse da ‘correnteza maior’ nos EUA. Os trabalhos não têm uma forma linear ou uma progressão que conduz a um movimento comum. Cada artista apresenta uma tradução da sua visão especial numa linguagem de signos, frente à qual o resto de nós pode parar e observar, uma, duas ou mais vezes. Esta exposição é um entrelaçamento de artistas e audiência empenhados numa permuta de arte.<sup>566</sup>

Neste trecho aparece com mais clareza a proposta da curadoria da mostra: uma permuta entre público e artistas através desse passeio por uma fração da produção artística dos EUA. Fica evidente que a escolha de mulheres e a discussão sobre as temáticas do feminino e do feminismo na arte não são ao acaso, e as organizadoras da exposição, sobretudo Glenna Park, escolheram essa “sessão de interesse da ‘correnteza maior’” a fim de apresentá-la ao público brasileiro.

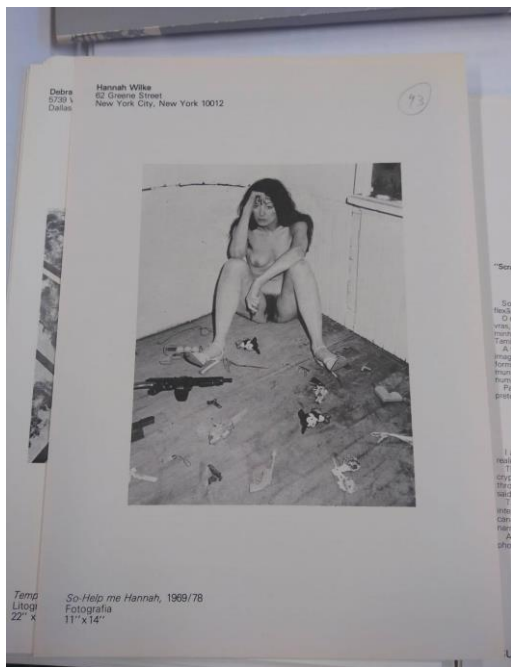
Finalmente, uma mirada para as obras que compuseram a exposição, presentes no catálogo da mostra, é importante para a análise. É possível perceber um grande número de obras figurativas com imagens de mulheres, a exemplo do nu feminino frontal de Hanna Wilke<sup>567</sup>; a

---

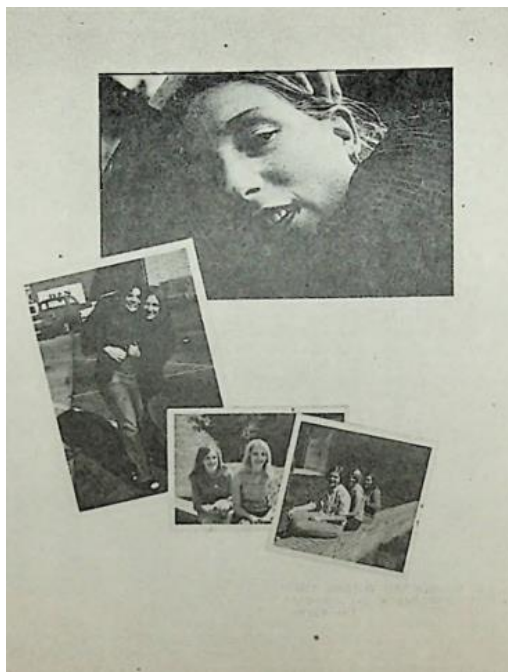
<sup>566</sup> Disponível em: FMAC USP 0036-001

<sup>567</sup> Hanna Wilke (1940-1993) foi uma pintora, escultora, fotógrafa, performer e vídeo-artista estadunidense, residente em Nova York.

fotografia crítica *A Feminine Codex*, de Glenna Park; a gravura de Ann Chernow<sup>568</sup>, a colagem fotográfica de Susan Walton<sup>569</sup> ou o carvão de Susan Kraut.<sup>570</sup>



[Figura 53] Hannah Wilke, **So-Help me Hannah**, 1969/78. Fotografia. 11" x 14"



[Figura 54] Susan Walton, **Scrapbook 1-12**. Colagem (fotografia, xerox em cor e lápis.) 15" x 19" cada painel



[Figura 55] Glenna Park, **A Feminine Codex**. Fotografia

568 Ann Chernow (1936) é uma artista visual de Connecticut (EUA)

569 Não foram encontradas informações sobre a produção artística de Susan Walton, apenas sua localização à época em Dallas, no Texas (EUA).

570 Susan Kraut (s/d) foi uma pintora, desenhista e professora universitária estadunidense do Illinois (EUA).



[Figura 56] Susan Kraut, **Studio**. Carvão. 10" x 15"



[Figura 57] Ann Chernow, **Always True**. Gravura colorida à mão 15" x 11"

Olhares sobre o interior doméstico e o universo da feminilidade também estão presentes, como nas fotografias *Potato*, de Becky Cohen; *My father died*, de Joyce Cutler-Shawn; *Untitled*, de Ann Lee Stautberg<sup>571</sup>, e nas bonecas em técnica mista de Cláudia de Monte.<sup>572</sup>

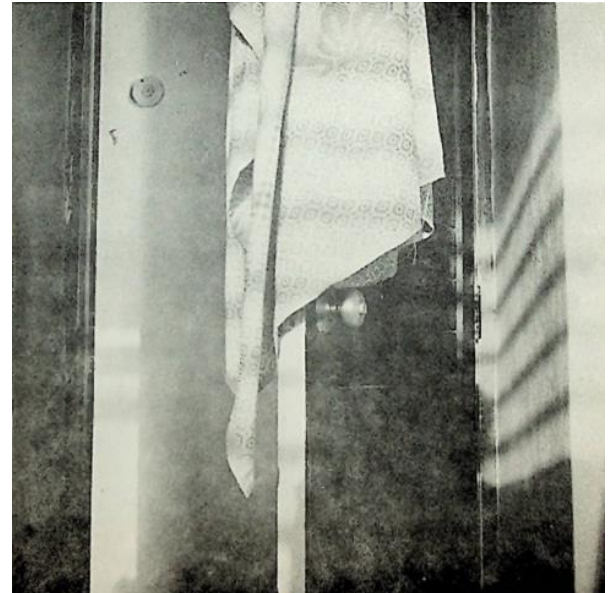
571 Ann Lee Stautberg (s/d) é uma fotógrafa de Hudson, EUA.

572 Cláudia de Monte (1947) é uma artista visual estadunidense que residia em Nova York.





[Figura 58] Becky Cohen, **Potato**, 1979. Fotografia  
24" x 24"



[Figura 59] Ann Lee Stautberg, **Untitled**. Fotografia  
colorida a mão, 20" x 24"

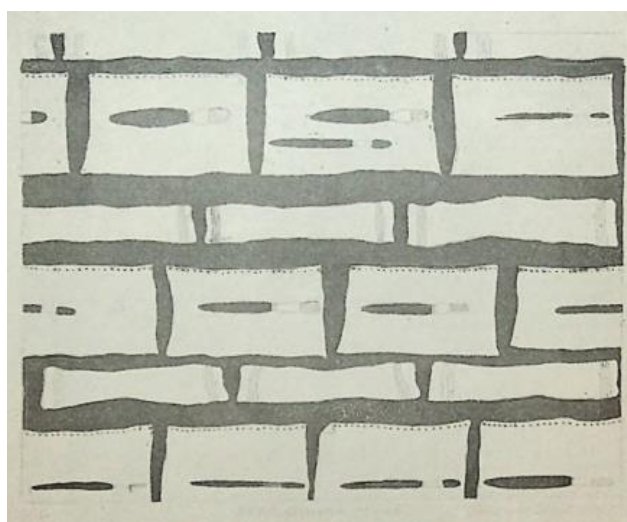


[Figura 60] Claudia De Monte, **Claudia Dolls**, 1976/80. Papel maché e acrílico, 5"



[Figura 61] Joyce Cutler Shaw, **The Father Died**, 1979. Fotografia, 40" x 90"

São relevantes as obras que apresentam um olhar mais crítico para elementos relacionados à feminilidade, como as gravuras de objetos do cotidiano como naturezas-mortas de Lucy Sallick<sup>573</sup>, a instalação que remete ao casamento *The Birdle Path*, de Mary Dritschel, a imagem em técnica mista, irônica e quase mística de Mary Frances Judge<sup>574</sup> intitulada *Art, Money. Mr. Mental and New York*, e o desenho a lápis de Virgínia Maksymowicz.<sup>575</sup> Há ainda uma diversidade de obras abstratas, experimentações de técnicas fotográficas e de desenhos e outras investigações sobre temas mais formais.

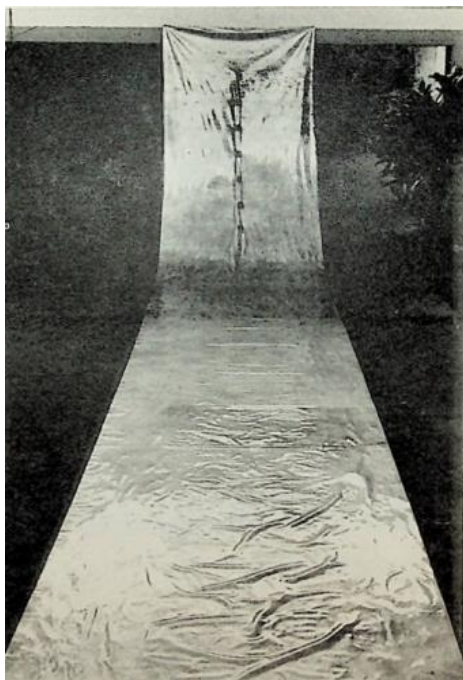


[Figura 62] Lucy Sallick, **Paper, Brushes Towel**. Gravura, 6" x 8"

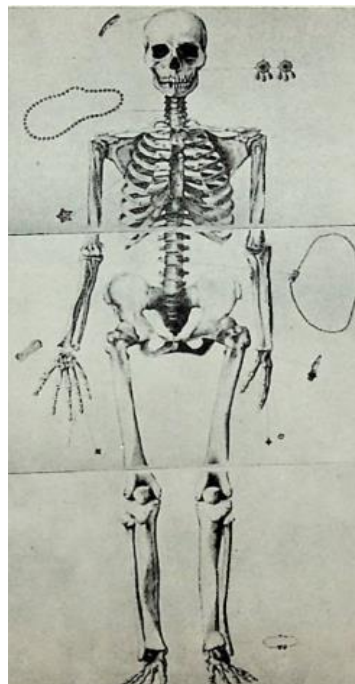
573 Lucy Sallick (1937) é uma artista visual e escritora de Connecticut (EUA).

574 Mary Frances Judge (s/d) é uma artista visual de Minneapolis, na ocasião residia em Nova York.

575 Virgínia Maksymowicz (1952) é uma artista visual que trabalha sobretudo com esculturas e instalações, residente em Nova York (EUA).



**[Figura 63]** Mary Dritschel, **The Bridle Path**. Plástico pintado, 1000 x 150 cm



**[Figura 64]** Virgínia Maksymowicz, **Skeleton and Artifacts: A Meditation on the Transcience of Possession**, 1980. Lápis (3 sets), 26" x 40" total 78" x 40"



**[Figura 65]** Mary Francês Judge, **Art, Money, Mr. Mental, and New York**, 1980. Técnica mista, 29 1/2" x 40"

Glenna Park, no texto presente no catálogo da exposição, discorre sobre a diversidade de produções:

Algumas das artistas utilizam o feminismo como uma questão política e social na arte conceptualmente desenvolvida. Outras usam o que foi classificado como formas artísticas folclóricas femininas dentro de um elevado contexto artístico. Outras

possuem ainda uma óbvia sensibilidade feminina. No entanto, algumas não têm um gênero identificável. Muitas das artistas movimentam-se dentro dessa gama de estética, algumas vezes fazendo declarações políticas, outras dependendo de noções sutis sobre uma imagem ou idéia.<sup>576</sup>

Dentre as obras, *Great mother sea us*, de Mary Beth Edelsen<sup>577</sup>, é um caso exemplar, como podemos constatar na análise da já citada crítica de arte estadunidense Lucy Lippard sobre sua produção, disponível em um *flyer* da galeria Albright-Knox Art Gallery, de Nova York:

Suas imagens simbólicas, como seus rituais participativos, restauram sentimentos e ideias esquecidas. Suas formas e estruturas as tornam familiares para nós em contextos contemporâneos, ao mesmo tempo em que reconhece os laços que levam de volta ao passado, ao inconsciente, ao futuro e a uma mudança consciente no caráter da arte na sociedade.<sup>578</sup>

Lucy Lippard é reconhecida como uma das articuladoras teóricas do movimento feminista na arte estadunidense na década de 1970 e 1980, com impactos que chegam ao Brasil, a exemplo do texto supracitado dos críticos de arte Roberto Pontual e Sheila Leirner. Por isso, há um peso simbólico conferido pela presença dessa análise na biografia de Mary Beth Edelsen, evidenciando ainda mais a filiação da artista à arte nomeadamente feminista produzida nos EUA nesse período. Conseqüentemente, constatamos que a documentação à qual o Museu de Arte Contemporânea da USP teve acesso durante a produção da mostra era em si uma via de entrada do discurso feminista na arte estadunidense em uma instituição museológica no Brasil. Assim, embora não houvesse um texto da própria Lucy Lippard no catálogo, as produções textuais das organizadoras evidenciam o impacto da crítica estadunidense.<sup>579</sup>

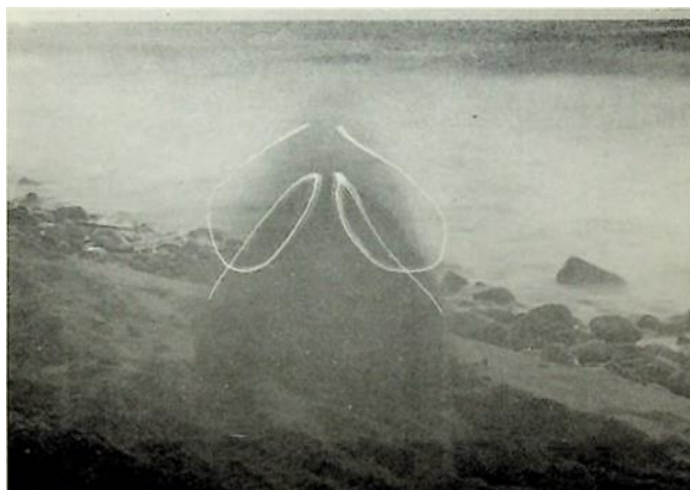
---

576 PARK, PFEIFFER, Op. Cit.

577 Mary Beth Edelsen (1933) é uma artista visual estadunidense reconhecida como uma das pioneiras da primeira geração do movimento artístico feminista. Trabalhou com pintura, colagem, fotografia e performance.

578 “*her symbolic images, like her participatory rituals, restore forgotten feelings and ideas. Her forms and structures make them familiar to us in contemporary contexts while at the same time acknowledging the bonds that lead back to the past, down into the unconscious, forward into the future and into a conscious change in the character of art in society*”. Tradução nossa. Documento disponível em: Acervo MAC USP, pasta FMAC USP 0036/001 v. 2.

579 Afirmação dada por Regina Silveira em entrevista concedida a mim em 31 de maio de 2023.



[Figura 66] Mary Beth Edelson, **Great Mother Sea Us**, 1978. Fotografia, 20" x 20

Ademais, Park afirma que o movimento das mulheres na arte estadunidense na década de 1970 abriu espaço para ampliar a linguagem visual de artistas a fim de incluir as questões políticas e as tradicionais qualificações femininas como instrumentos para a criação de um sistema visual, e complementa:

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”. Na realidade, as mudanças são lentas. Têm que ser impostas passo a passo, insistentemente. A retórica está desgastada; as pessoas são sensíveis a seu uso. A ideia existe antes da mudança, a filosofia, antes da lei. Temos uma noção de aceitação e estamos conquistando um lugar nas artes.<sup>580</sup>

É possível perceber em suas palavras que também havia uma disputa sobre a temática dentro do sistema artístico nos EUA e que era objetivo das organizadoras da exposição disseminar essa discussão para o Brasil.

Nenhuma das 269 obras expostas em *American Women Artists* entrou para o acervo da instituição. Todas as obras foram devolvidas para as artistas ou galerias nos EUA, mas dez peças foram danificadas nesse processo e uma foi furtada na ocasião da abertura da mostra.<sup>581</sup> Esses acontecimentos resultaram em um grande mal-estar entre o museu e as artistas, que culparam a instituição pelo manuseio inadequado. A embaixada nos Estado Unidos intermediou a comunicação entre os dois lados, mas nenhuma das artistas e galerias lesadas neste processo foi indenizada.<sup>582</sup> Tampouco após a exposição, as 46 artistas presentes na mostra tiveram obras

580 PARK, PFEIFFER, Op. Cit.

581 Lannie Johnston, Sara Sealander e Agnes Denes foram as artistas com obras envolvidas nos sinistros.

582 A seguradora responsável pelas obras trazidas dos EUA para a exposição foi a Companhia de Seguros do Estado de São Paulo (COSESP); ela alegou inabilidade da instituição na embalagem no caso das obras danificadas e furto

incluídas no MAC USP, até mesmo as curadoras Glenna Park e Mary Dritschel. Apenas a artista Regina Silveira, a única brasileira entre as organizadoras da mostra e no conselho consultivo do museu, possui obras no acervo do MAC USP e se fez presente em diferentes ações realizadas pelo museu posteriormente.

### 3.1.1. Recepção crítica

A divulgação de *American Women Artists* aparece como uma das principais preocupações das organizadoras da mostra, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Pelo lado estadunidense, Glenna Park mobilizou uma rede de contatos formada por críticos, curadores e historiadores da arte. Em uma das cartas para Regina Silveira, ela destaca o interesse de Moira Roth, uma historiadora de arte britânica que atuava nos EUA junto à Universidade da Califórnia, na exposição; na carta, Park fala que Roth era “muito receptiva aos assuntos feministas”. Na realidade, a trajetória da historiadora é marcada pela atuação na crítica feminista nas artes através da publicação de textos e da edição de livros sobre o tema.<sup>583</sup> Uma crítica de arte também citada é Carrie Rickey<sup>584</sup>, estadunidense ligada ao feminismo e que trabalhava na revista *ArtForum*, onde Moira Roth também publicava com regularidade. A *ArtForum* era, e continua sendo, uma das revistas de arte mais relevantes no cenário artístico internacional e, por essa razão, Glenna Park se esforçou para comprar um anúncio em suas páginas para a exposição – esse gasto foi previsto em várias listas financeiras de *American Women Artists*, mas não foi possível identificar se conseguiram esse dinheiro com algum dos patrocinadores, de modo que a propaganda nunca foi publicada. Na documentação também aparecem os nomes de outros críticos de arte associados a jornais e revistas estadunidenses, como Peter Frank; David Tannous, Janet Kutner e Robert Hughes.<sup>585</sup>

Do lado brasileiro foi previsto que a exposição fosse divulgada em jornais e na televisão. As conferências proferidas por Glenna Park em sua vinda ao Brasil faziam parte do planejamento de divulgação. Inicialmente, além das falas no próprio MAC USP, na ECA USP

---

no caso da obra roubada, e ambos os sinistros não eram cobertos pelos seguros contratados. Para mais informações, consultar: Acervo MAC USP, pasta FMAC USP 0036/001 v. 2.

583 <https://www.artforum.com/news/moira-roth-1933-2021-86151>. Acesso em 20-03-2022.

584 Carrie Rickey (1952) é uma crítica de arte e cinema estadunidense reconhecida por sua atuação feminista. Publicou em veículos como o *The Philadelphia Inquirer* e *New York Times*.

585 Peter Frank (1950) é crítico de arte, curador e poeta estadunidense, realizou exposições no Museu Guggenheim em Nova York e colaborou com a Documenta de Kassel; David Tannous (s/d) foi um crítico de arte que atuou na região de Washington; Janet Kutner (1937) é uma crítica de arte estadunidense que trabalhou em instituições museológicas no país; Robert Hughes (1938-2012) foi um crítico de arte e escritor australiano que atuou nos EUA e ganhou muito destaque pela série de TV *The art of the new*, do canal BBC.

e na Galeria Luisa Strina, estavam previstas conferências na televisão e em uma cooperativa.<sup>586</sup> No entanto, a documentação aponta que tais ações não se concretizaram. É interessante esse movimento de aproximação da mostra e suas temáticas a diferentes espaços que compunham o sistema artístico naquele momento – o museu, o mercado e a universidade – bem como o grande público por meio da televisão.<sup>587</sup> Lembremos que no início do ano de 1980 a censura por parte do governo militar fora oficialmente extinta no telejornalismo e a televisão brasileira ganhava novas redes de TV, o que expandia a popularização desta mídia e abria espaço para outros conteúdos em tela.

Um ponto que merece destaque neste programa de divulgação de *American Women Artists* para a audiência brasileira é a incontornável temática da arte contemporânea dos Estados Unidos. Como visto anteriormente no texto *A mulher nas artes* de Aracy Amaral, há uma atitude contrária da autora<sup>588</sup> – mas também podemos falar de outros agentes do sistema – às influências norte-americanas sobre as artes brasileiras, sobretudo pelas interferências dos EUA na política de países latino-americanos no período da Guerra Fria (da década de 1940 até o ano de 1989). Essa atitude refratária não era restrita ao campo da arte, mas também ocorria em outras áreas, como nos movimentos políticos de esquerda.<sup>589</sup> Portanto, as reações ao poder estadunidense andavam lado a lado com as intervenções diretas e indiretas do país, como, por exemplo, através de empresas com atuações internacionais, como a Ford. Esse deve ter sido um fator que pesou negativamente na recepção da exposição entre alguns agentes do campo da arte e do público brasileiro, ao mesmo tempo em que endossava essa aproximação do Brasil aos EUA – indo ao encontro do objetivo dos organizadores da mostra de criação de diálogo e intercâmbio entre as/os artistas dos dois países.

Nesse sentido, a conferências programadas para Glenna Park realizar em sua vinda ao Brasil na Escola de Comunicação e Artes da USP, *A arte do Texas: o sol nascente no Oeste*, e

586 A documentação não nomeia a cooperativa a qual se referia, entretanto, em uma das anotações constam dois nomes relacionados a ela: José Carlos Ferreira e Maurício Fridman. O último foi um artista plástico brasileiro que fundou e atuou junto ao projeto Cooperativa Geral Para Assuntos da Arte, um coletivo que começou a se reunir em 1974 e durante aquela década realizou projetos independentes na cidade de São Paulo. Talvez a cooperativa se referia a esse projeto, mas não é possível confirmar essa hipótese.

587 Foram contatados os canais TV Cultura, TV Bandeirantes, TV Record e TV Globo. Fonte: FMAC USP 0036/001 v. 02.

588 Aracy Amaral tangencia esse assunto em diversos textos que produziu entre as décadas de 1970 e 1990. Destacamos os títulos *Simpósio de Austin: 1. Do Simpósio de Austin. 2. Comunicação ao Simpósio de Austin, Texas (1975). 3. Comentários sobre a exposição “Plural” (1975), Política cultural: por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana? (1978), Intercâmbio Brasil-EUA: os parcos exemplos (1988) e Alteridade e identidade na América Latina (1998)*. AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1982. AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)**. V. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006.

589 Cf. PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 52, p. 249-272, dez. 2006.

na Galeria Luisa Strina, *A nova fronteira da arte americana*, incidiam sobre esses temas com mais ênfase do que a questão das mulheres, do feminino ou do feminismo na arte. Além disso, um texto publicado no dia 30 de outubro de 1980 no jornal O Estado de S. Paulo, intitulado *Artista norte-americano, na luta para sobreviver*, sem assinatura, trazia trechos de falas de Glenna Park – identificada como uma das coordenadoras da mostra *Mulheres americanas 80* – sobre a condição dos artistas estadunidenses naquele período com objetivo de desmistificar a ideia de que os artistas nos EUA teriam uma vida melhor do que os brasileiros em termos financeiros e de consagração – essa última tendo relação direta com o campo artístico europeu:

Depois que Rauschenberg ganhou a Bienal de Veneza, em 1964, fato que desencadeou a descentralização da arte para outros grandes centros, desarticulando o poder da França, ficou a impressão de que esse episódio teria favorecido os Estados Unidos, cujos artistas, hoje, desfrutariam de relativa independência. No entanto, Glenna Park faz uma revelação surpreendente: ‘Ainda hoje, os artistas norte-americanos buscam o reconhecimento da crítica europeia. Ser consagrado em Paris, Berlim, Kassel, Veneza significa entrar no mercado da arte e ter o futuro garantido.’<sup>590</sup>

Ademais, o texto apresentava o sistema artístico estadunidense a partir das palavras de Park, que explicava que nos EUA, como não existiam exposições regulares do porte das bienais internacionais, as mostras de artistas renomados ou as retrospectivas ficavam a cargo de galerias de arte e de museus. Portanto, para os artistas que não alcançaram essas posições, havia como alternativa a participação no *Whitney Annual*, uma espécie de salão nacional com “milhares de inscritos” de todos os cantos do país. Essa condição criava uma competição acirrada entre os artistas de Nova York, onde ficava sediado o salão, e os profissionais do interior, que também queriam ser reconhecidos naquele centro. Retomando a perspectiva internacional dos salões de arte, o texto destacava o crescimento da videoarte nesses eventos a partir da década de 1960, afirmando que foi na Califórnia que “essa manifestação floresceu com força e vitalidade”, tornando-se uma das expressões mais fortes entre os artistas estadunidenses e uma das vias de profissionalização desses artistas. De acordo com Park, essa força da videoarte na costa oeste dos EUA se devia à influência de Hollywood, pois “nos Estados Unidos há uma cultura televisiva, especialmente na Califórnia, onde funcionava o *Video Films Center*, considerado o melhor centro de experimentação de vídeo de todo mundo, e por onde passam milhares de artistas todos os anos”.

O texto terminava lembrando a introdução da videoarte na Bienal de São Paulo de 1975, mas que havia sido ignorada pelo júri da edição, em suas palavras. Nesse artigo, todo texto é flexionado no gênero masculino, talvez numa tentativa de abarcar homens e mulheres



na categoria “artista norte-americano”, e em nenhum momento a produção das mulheres e/ou feminista é citada, mesmo no contexto da costa oeste do país, epicentro da arte feminista naquele período. É interessante, mesmo que questionável, o paralelo construído entre o cenário estadunidense e o brasileiro nesse texto d’O Estado de S. Paulo em conjunto com as conferências proferidas por Glenna Park, que atuaram em prol da disseminação no sistema artístico brasileiro das discussões sobre mulheres, feminino e feminismo que vinham ocorrendo nos Estados Unidos, na esteira dos discursos sobre a arte contemporânea daquele país.

Quanto às citações da exposição em jornais brasileiros, foram inúmeras notas em colunas de artes plásticas, cultura e museus de publicações de São Paulo (da capital paulista, Santo André e Santos), do Rio de Janeiro e de Goiás<sup>591</sup> entre os dias 24 de outubro de 20 de novembro de 1980. Por serem sucintas, tais informes apresentavam variações dos textos do catálogo em seus conteúdos fundamentais: todas elas destacaram que a exposição era formada exclusivamente por mulheres artistas, em muitas o feminino foi usado como adjetivo para as produções expostas e em uma o trecho em que Glenna Park fala sobre a tônica feminista da mostra é reproduzido.

---

**Museus**

---

**MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO** — Hoje, às 18h30, inauguração da mostra de desenhos Celso Suetake. Exposição de fotos de Antonio Carlos Rodrigues tendo como tema o cavalo Mangalarga. Continua a exposição “Itália-Brasil — Relações entre os séculos 16 e 20” que reúne cinco séculos de registros de atuação e da vida dos Italianos que foram chegando ao Brasil, com um acervo de quase mil fotografias, mapas, livros, documentos, cartas particulares, roupas, objetos de uso doméstico e profissional, peças artísticas e ainda uma coleção de cartuns de Miguel Palva. Na Pinacoteca do Masp (av. Paulista, 1578). Em outra sala, a mostra de pinturas de Siron Franco. De 3.ª a 6.ª das 13 às 17 horas, sábado e domingo das 14 às 18 horas. Até 15 de novembro.

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA** — Exposição com cerca de 150 obras de 45 artistas norte-americanos surgidas na década de 70. São trabalhos selecionados e recolhidos de famosos museus e galerias dos Estados Unidos e Europa e de coleções particulares, que refletem a ativa participação da mulher americana na arte contemporânea. De 3.ª a domingo, das 14 às 18h30, no Parque Ibirapuera. Até 20 de novembro.

**MUSEU DOS PRESEPIOS** — Todos os tipos de presepios executados por artistas nacionais e internacionais Marquise do Parque do Ibirapuera. De 3.ª a domingo, das 13 às 17 horas. As quartas o ingresso é gratuito.

**MUSEU PAULISTA** — Conhecido como o do Ipiranga, possui em seu acervo objetos que pertenceram à marquesa de Santos, quadros, carruagens e utensílios da Independência. No Ipiranga, de 2.ª a domingo, das 9h30 às 17h30.

[Figura 67] "Museus". Folha de São Paulo, 13 de novembro de 1980.

---

**Conferência**

---

**GLENNA PARK** — A crítica norte-americana fará hoje, às 21 horas, na Galeria Luisa Strina uma conferência sobre a Arte Americana Hoje. Durante o encontro, Glenna discutirá a perspectiva da produção atual de arte feminina e sua relação com o processo cultural de hoje. Serão mostrados na ocasião vídeos e slides de artistas norte-americanos, com tradução instantânea. O evento é uma reflexão da exposição instalada no MAC, “American Women Artists”.

[Figura 68] "Conferência". Folha de São Paulo, 4 de novembro de 1980.

**MULHERES AMERICANAS 80** — Exposição que reúne mais de 150 trabalhos de 45 artistas de dez Estados norte-americanos e que pretende dar uma visão da produção feminina contemporânea nos Estados Unidos. As técnicas utilizadas são o desenho, a gravura, a fotografia ou a colagem, e as obras abrangem desde a arte figurativa até os movimentos da vanguarda internacional. Museu de Arte Contemporânea (Parque Ibirapuera), onde ficará até o dia 20.

[Figura 69] "Artes Plásticas". O Estado de S. Paulo, 11 de novembro de 1980.

591 Em jornais de São Paulo, destacamos as citações nas colunas do crítico de arte Luiz Ernesto Kawall nos jornais Shopping News e City News, e a do também crítico Olney Krüse no Jornal da Tarde; no Rio de Janeiro, na coluna assinada pelo crítico de arte Wilson Coutinho no Jornal do Brasil (figura 70).

Artes Plásticas

# GIRO NO CIRCUITO

Wilson Coutinho

**O** Museu de Arte e de Cultura Popular, em Curitiba, durante o mês de novembro, está apresentando a exposição do colombiano Adolfo Caro. Artista de vanguarda, bastante conhecido pela crítica latino-americana. Chegou à sua apresentação no Brasil logo do eixo Rio-São Paulo. "Deslocado do extremo Nordeste do continente para Curitiba" — explica Alceu Figueredo, coordenador do evento e responsável pela visão do artista — "certamente provocará novas indagações, reflexões, idéias, identificações e enriquecerá seu trabalho literário e as nossas relações." O crítico Frederico Morais, que escreve o catálogo, situa o artista dentro do contexto das lutas políticas da América Latina e, em especial, as da Colômbia. Nos últimos anos, Caro realizou obras em torno da personalidade do líder indígena Quintín Lame (1883-1917), cuja luta permitiram aos índios da Colômbia, a conquista de uma série de direitos. "A maneira escolhida por Caro" — escreve Frederico Morais — "para rescolar em circulação as idéias do líder indígena. São exploradas, exatamente, como sempre faz, e variando surpreendentemente os suportes de seus trabalhos no papel em desenhos, gravuras, cartões, o muro em galerias e museus, slide em audiovisuais, a palavra em debates, a requintadíssima, esquisita forma gráfica, assinatura de Quintín Lame, logo transformada em signo, ou melhor, em símbolo de causa indígena na Colômbia."

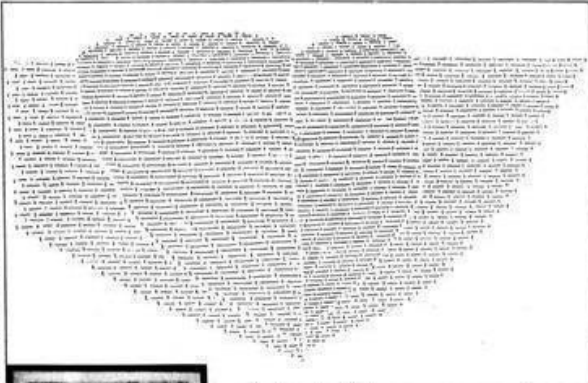
• Novos Cavalários foi o artista escolhido, por unanimidade, para ilustrar quatro eventos que serão, no próximo ano, estampados nos bilhetes da Lotaria Federal, por um jurê composto por Ferreira Gullar, Aldézio Martins, Wellington Vergílio e por mim. Os temas — Inconfidência, Rio Jodo, Independência e Natal — segundo Newton Cavalcanti. Não há razão muito "Portinari e Di Cavalcanti já passaram essas letras" — explicou o artista. "Trecho de São José Igual ou melhor."

• Os fotógrafos Hugo Denziart, Ana Lúcia Pignatelli e Jorge Ortiz estão apresentando suas fotos, esse mês, no Center for Inter-American Relations, em Nova Iorque.

• A revista canadense *Artmagazine 59* publica em seu último número, artigos sobre Joseph Drapel, Emily Carr e Van Dyck.

• A Galeria de Arte Banerji estará apresentando até 15 de dezembro, desenhos de Bruce Marx, inspirados em A Noiva Casolita, poema de Joaquim Cabral.

• "Um autônomo! passou extremamente rápido... do que vi, a cidade. Anotou a trajetória do grafismo concreto, no que buscou ser realista e evolutivo — arte — a linha da cidade me encanta e apalpa." Com essas palavras, Luis Carlos de Carvalho informa sobre a sua exposição de pinturas



Obras da americana Ulli Hooyer apresentada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo



Colômbia Coca-Cola, de Antonio Caro. Em exposição no Museu de Arte e de Cultura Popular de Curitiba.

• gravuras, na Galeria Divulgação e Pequitas. A mostra vai até 28 de novembro.

• Foi inaugurada, quarta-feira, na Galeria de Arte, a exposição de esculturas de Roland Cabot. No catálogo, Waldemar Ayala escreve que Cabot "é um artista comprometido com a imagem exterior do mundo urbano, com a arquitetura vibrante e agônica dos interiores das guerras, propondo ao homem uma chance de identidade com o plano de uma evolução, a mesma que Góngora queria cristalina, símbolo possível de uma nova B". Roland Cabot nasceu no Rio de Janeiro, em 1928, mas vive praticamente na França. Tem peças no Metropolitan Museum of Art e no Moderna Art Museum, ambos de Nova Iorque. Recentemente realizou uma es-cultura-fórie de 8 metros de altura, para o Palácio de Justiça de Nancy, França.

• Foi prolongada por mais um mês a exposição de desenhos de Raphael no MAM.

• A Aliança Francesa, de Niterói, Rua Álvares de Azevedo, 174, está com uma mostra de gravuras de jovens artistas. Ana Magalhães, Leila Barbosa, Luciana Macedo, Luis Carlos de Carvalho, Maria Lúcia Maluf e Rômulo são os gravadores.

• O leitor Ermaci Duncan, conhecido com a situação de Chico de Silva escreveu, numa carta, o seguinte: "Por que Chico da Silva seria diferente? Poderia assaliberto, vivendo num meio onde a sobrevivência é mais forte que o viver, como e por que seria ele diferente? Por que fugiria do consumismo, do egoísmo e engano, dos falsos amigos. Conectei-o na obra de 70. Faltava sem ajustes e ainda não se tinha transformado numa máquina de produzir telas para abastecer o Centro de Artesanato, em Curitiba e no Nordeste. Na última tela sua, de aproximadamente 2m x 1m, feita para ser ofertada ao Piel, que hoje é propriedade da Financieira do BNCE, adquirida pela sensibilidade de Cláudio Luiz Pinto. Pelé nunca foi apalhar a tela e Chico viveu a si mesmo nos momentos de aperto. São únicos em sua luta, cuja cor e movimento muito encantam."

• Em São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea, a exposição American Women Artists 1960. São 45 artistas de diversas cidades do Texas, Califórnia, Illinois e Nova Iorque. Para Orlan Park, organizadora do evento, "a última da exposição é definitivamente feminista e muitas vezes feminista. Algumas das artistas usam o braço como um fim político ou social numa arte desenvolvida cooperativamente. Algumas outras usam o que tem sido classificado como arte de mulheres, dentro de uma arte de maior contexto. Outras têm ainda uma óbvia sensibilidade feminista."

• Jean Roghici está preparando para final de novembro uma exposição com obras de Calder.

[Figura 70] "Giro no circuito", coluna de Artes Plásticas de Wilson Coutinho, Jornal do Brasil (RJ), 17 de novembro de 1980.

Ainda que sem assinatura, dois textos com maiores formulações discursivas foram publicados em jornais de grande circulação em São Paulo. O primeiro é um artigo d'O Estado de S. Paulo, intitulado *A arte segundo as nortes-americanas*, publicado na edição de domingo, dia 26 de outubro de 1980. Nele aparecem alguns posicionamentos críticos, mas discretos, e informações que não constam em outros documentos. O artigo traz trechos de entrevistas com as três organizadoras da exposição e dá destaque à produção de algumas artistas: Mary Dritschel; Edith Altman; Helen Mayer Harrison; Agnes Denes; Elaine Reichek e Karen Shawn são apontadas como as estrelas da mostra, e dentre elas, o trabalho de Elaine Reichek é o melhor aprofundado, chamado de "uma das propostas mais femininas da mostra" – a artista apresentou uma série de painéis abstratos intitulados *Silver and Gold*, que utilizavam materiais relacionados a práticas feminizadas, como tecidos, linha de coser e fios de lã, e explica no

catálogo que “esses materiais afirmam a minha associação com as mulheres de outras gerações, e refletem minha preocupação com o cotidiano e a intimidade como assuntos de arte”.<sup>592</sup>



[Figura 71] "A arte segundo as norte-americanas". O Estado de S. Paulo, 26 de outubro de 1980.

Outro aspecto evidenciado no artigo é a participação de artistas que transcendem um sistema estadunidense, ou seja, fazem parte de um sistema internacionalizado. Ainda que os Estados Unidos já fossem um dos principais centros da arte mundial, como discutido anteriormente, o artigo d’O Estado de S. Paulo menciona que os trabalhos que compuseram a exposição foram cedidos por famosos museus e galerias não só dos Estados Unidos, mas também da Europa, e que as obras abrangiam desde a arte figurativa até os movimentos da vanguarda internacional.

Uma informação particularmente interessante diz respeito à seguinte declaração de Mary Dritschel sobre o conjunto de obras expostas:

Mary Dritschel atenta que através das obras expostas as artistas expressam sentimentos que vão desde timidez associada a imagem feminina até a coragem que a mulher demonstra hoje para vencer as barreiras e os preconceitos. Apesar desse enfoque, Mary Dritschel deixa claro que não se trata de uma exposição de feministas. Alguns trabalhos estão voltados para os problemas da mulher na sociedade. Outros revelam uma conotação política, mas os temas são variados.<sup>593</sup>

A forma com que a informação é posta, utilizando a preposição “de” antes do termo “feministas” como substantivo, personifica a expressão e o vincula ao movimento feminista

592 PARK, Glenna; PFEIFFER, Wolfgang. **American Women Artists** (catálogo). São Paulo: 1980.

593 A arte segundo as norte-americanas. O Estado de S. Paulo, 26-10-1980.

político, associado naquele período a imagens pejorativas e potencialmente subversivas, fomentadas pela imprensa e por comentadores.<sup>594</sup> Não é possível saber se Mary Dritschel fez essa declaração porque a exposição de fato procurava se afastar de uma associação com o feminismo (o que é pouco provável, haja vista o texto de Glenna Park), ou porque a artista sabia da resistência ao feminismo na imprensa da época e colocou a mostra nesses termos para não gerar nenhuma repercussão negativa. Mesmo que afirme que *American Women Artists* não seja uma exposição de feministas, o artigo expõe que dentro da variedade de produções artísticas há aquelas que se dedicam a questões das mulheres na sociedade e a conotações políticas, temas relacionados à arte feminista.

O segundo artigo foi publicado no jornal Folha de S. Paulo no dia 27 de outubro de 1980 com o título *Mulheres norte-americanas mostram sua arte no MAC*, no caderno *Ilustrada*, dedicado à cultura. O texto trazia informações básicas sobre a mostra, como período de funcionamento, lista de artistas participantes e as conferências agendadas para Glenna Park. Nenhum posicionamento crítico sobre a exposição ou seu tema foi colocado, no entanto, notamos que a temática nomeadamente feminista também não foi citada, apenas a produção realizada exclusivamente por mulheres e através de uma “óbvia sensibilidade feminina” ou “dentro de uma perspectiva de maior contestação”.

Foram ainda publicados dois textos assinados por críticos de arte em jornais de São Paulo. Como era de costume na crítica periodística daquele momento, os textos produzidos por esses profissionais saíam mais próximos ao fim do período da exposição, por isso os dois artigos são do mês de novembro de 1980. O primeiro deles é de Sheila Leirner, paulista que publicava regularmente no jornal O Estado de S. Paulo desde o ano de 1975. O tema de *American Women Artists*, como citado anteriormente, ia ao encontro do interesse que a crítica já havia demonstrado em textos publicados anteriormente no mesmo jornal acerca das questões femininas e feministas na arte brasileira e internacional, bem como sobre uma exposição da própria Mary Dritschel.<sup>595</sup> Nesse sentido, há também um manuscrito na documentação sobre a exposição que lista críticos atuantes em todo continente americano, mas dentre aqueles

---

594 TRIZOLI, Talita. Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FGV, FAV, 2012, p. 470.

595 LEIRNER, Sheila. A arte feminina e o Feminismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 13-02-1977. LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977. LEIRNER, Sheila. Obra de arte, meio e reflexão sobre a mulher. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 15-11-1979. LEIRNER, Sheila. Relevos interiores ou uma metáfora da alma feminina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 29-03-1981.

residentes em São Paulo, apenas Leirner, Oney Krüse e Ivo Zanini, autor do segundo texto, abordaram a mostra em suas produções.<sup>596</sup>

O artigo, datado do dia 9 de novembro, tinha como título *Uma lição de consciência na coletiva do MAC* e analisava a exposição a partir do discurso trazido por ela sobre as mulheres artistas e o feminino em seus trabalhos – o que, em suas palavras, era uma qualidade superior à visão de “um panorama seletivo de alto nível da arte contemporânea” dos Estados Unidos. Para Leirner, a exposição demonstrava os ganhos e perdas trazidos por uma produção artística “conscientemente feminina”, que entrelaçava a dimensão plástica e conceitual das obras, pois essa se tratava, sobretudo, de um partido de estilo:

Certamente proposital pela escolha das artistas e pelo espírito que imprimiu-se a mostra, ali está um painel diversificado da chamada ‘sensibilidade feminina’ e a imposição da sua identidade justamente por meio da ênfase nessa sensibilidade. Uma postura que nasceu de uma necessidade real dos Estados Unidos e em algumas partes do mundo, mas que foi sendo desvirtuada na medida em que passou a se transformar numa espécie de escola, com veladas características *panfletárias*, e a representar um estilo de caráter *maçônico* – ou seja, um conjunto de regras plásticas básicas em que todas as artistas pudessem se reconhecer e ser reconhecidas: a senha para sua união.<sup>597</sup>

Sheila Leirner não especifica o que seria a “sensibilidade feminina” nos trabalhos ou na proposta da exposição (o “espírito que imprimiu-se a mostra”), mas é possível perceber que essa formulação está associada à passagem sobre a imposição da identidade coletiva das mulheres através da ênfase nessa sensibilidade específica, ou seja, existiria uma estratégia comum às artistas que compuseram *American Women Artists* que atrelava sua produção plástica a características subjetivas atribuídas ao feminino. Adiante no texto, a crítica sinaliza “uma tendência mistificante de falar em essências e de teorizar sobre os caminhos ‘naturais’ da mulher” que seria comum em seus contemporâneos, e elucida o ponto por meio da comparação: “Essa tendência é parecida com a inclinação regionalista: se esta represente ‘a revolta da geografia contra a história’ (Rosenberg), aquela constitui-se na revolta do sexo contra a história.

---

596 1 – Argentina: Damian Bayón, Jorge Glusberg e Rafael Squirru; 2 – Bolívia: Nilvia Beltran e Gonzalo Rodriguez; 3 – Chile: Milan Ivelic e Nena Ossa; 4 – Colômbia: Eduardo Serrano, German Rubiao Cala e Gloria Zea de Uribe; 5 – Equador: Manuel Mejia; 6 – Guatemala: Roberto Cobrera; 7 – Honduras: Pampello del Valle; 8 – México: Ida Rodrigues Prampelini e Jorge Allbato Maurique; 9 – Paraguai: Miguel Ingel Fernandez e Tício Escobar; 10 – Porto Rico: Ernesto Ruiz de la Mala, 11 – Rep. Dominicana: Marianne de Tolentino; 12 – Uruguai: Angel Kallenberg e M. Luisa Torrez; 13 – Venezuela: Manuel Espinoza; 14 – Sebastian Romero, Sofia de Lamber, Horácio Safons. Brasil: Aline Figueiredo (MT); Marcio Sampaio (BH); Frederico Morais, Wilson Coutinho, Ferreira Gullar (Rio); Walter Zanini, Fernando Lemos, Alberto Beuttenmüller, Jacob Klintowitz (anotação a lápis: “não”), Sheila Leirner, Ivo Zanini, Aracy Amaral, Esther Emilio Carlos, Casimiro Xavier de Mendonça (SP). FUNARTE – Paulo Sérgio Duarte; IDART – Ana Maria Belluzzo; ABAPP – Adriano de Aquino; ABCA – Carmem Portinho; ABCA-SP – Lisetta Levi. O. Krüse – *Jornal da Tarde*”. Documento disponível em: FMAC USP 0036/001 v. 3.

597 Documento disponível em: FMAC USP 0036/001 v. 4. Grifo nosso.

ambas são, na verdade, revoltas do estilo contra a ideia”<sup>598</sup>. Contrapondo-se a esse movimento, Leirner problematiza:

Não quer dizer, todavia, que o fato de ser uma mulher seja completamente irrelevante para a criação artística. Isto seria o mesmo que afirmar que a arte existe num vácuo ao invés de pertencer a um complexo histórico, psicológico, político e social. Ser mulher coloca a artista numa condição especial e modifica a experiência que se dá por meio da interação complexa entre ela e as perspectivas que o mundo tem de si. A sua iconografia, temática, representação visual, enfim, prende-se a um processo interno e externo que é sempre ambivalente e do qual a condição feminina faz parte.<sup>599</sup>

A perspectiva ambivalente de Leirner em termos subjetivados ou socialmente condicionados permanece quando a autora aborda com mais profundidade as obras associadas à formulação discursiva sobre a “arte feminina”. Para a crítica, os elementos relacionados ao feminino podiam ou não ter uma importância crucial no trabalho artístico das mulheres: as características do “estilo maçônico” são condicionadas à consciência das artistas que se evidenciam em “momentos críticos e reivindicatórios”, ou seja, a relação entre a obra e o meio social de produção de sua autora; quando menos conscientes dessa condição social, ou ainda, em momentos “ligados a própria arte”, os elementos femininos de forma e conteúdo são mais ambíguos e menos explícitos.<sup>600</sup>

Portanto, parece haver um distanciamento entre o discurso do feminino na arte, que seria dependente da condição sócio-histórica associada ao movimento feminista como o conhecemos, sobretudo nos Estados Unidos – ainda que Sheila Leirner não cite a palavra feminismo em nenhuma passagem de seu texto – dos discursos formais da arte (seus “processos plásticos ou de linguagem”). A discussão em torno dos “elementos femininos da forma e conteúdo” parece estar relacionada à questão que moveu Regina Silveira e Mary Dritschel na organização da exposição, relacionada com a teoria de “forma feminina” discutida por Lucy Lippard e outras agentes do contexto estadunidense com o qual elas dialogavam.

Nesse sentido, fica clara a avaliação negativa da crítica sobre esse estilo, usando suas palavras, enquanto “escola”, ou seja, como padronização, para além dos limites geográficos e temporais definidos por uma “necessidade real dos Estados Unidos e em algumas partes do mundo” – essas necessidades provavelmente diziam respeito às pautas dos movimentos

---

598 Op. Cit.

599 Ibidem.

600 “Dependendo das circunstâncias, entretanto, a concentração naquilo que geralmente é considerado como universo exclusivo da experiência da mulher pode ou não ter uma importância crucial no trabalho artístico das mulheres. Em momentos críticos ou reivindicatórios, em que ‘direitos, identidades e consciências’ vêm à tona, há escolhas específicas da temática e variações particulares da forma (o estilo ‘maçônico’); e em momentos ‘pacíficos’ ou, digamos, menos conscientes dessas condições, ou ainda ligados à própria arte, os elementos femininos da forma e do conteúdo são mais ambíguos e talvez bem menos explícitos”. Ibidem.

políticos e sociais feministas em países do Norte global, voltados à politização da dimensão pessoal da vida das mulheres que, subjugadas pela hierarquia de gênero que tendia a menosprezar suas atuações na esfera pública, só seria superado por meio da junção das mulheres enquanto um grupo unificado.<sup>601</sup> A partir dessa formulação crítica, parece que Leirner via a condição sócio-histórica da década de 1970 nos EUA e de “algumas partes do mundo” como restritiva, portanto, a pertinência desse estilo ficaria limitada a tal contexto. Além disso, a contextualização do tema nessa passagem aponta para o conhecimento de Leirner sobre a produção plástica e as discussões em torno dos termos feminino e feminista para além do que havia sendo exibido na exposição do MAC USP, o que permitia seu julgamento sobre o conjunto da mostra de modo comparativo.

A partir dessa discussão mais geral sobre a arte, dita, feminina, a crítica avaliou o conjunto de obras de *American Women Artists* como representantes do universo das artistas estadunidenses:

Apesar de alguns deslizes, a exposição *American Women Artists* situa-se, é claro, no primeiro nível. A maior parte de seus trabalhos não discute a arte, nem contribui de maneira significativa em termos de processo plástico ou de linguagem, mas de estilo e de pensamento. Ali, mesmo nos trabalhos mais abstratos, conceituais, distantes da realidade objetiva, as artistas americanas tratam dos assuntos que lhe são mais próximos. Exemplo disso são as deliciosas pinturas monocromáticas de F. Bagley, que se inspiram nos cosméticos.<sup>602</sup>

Essa passagem, em conjunto com outros trechos do texto, opõem a consideração crítica da autora ao discurso sobre a exposição proposto por Wolfgang Pfeiffer, voltado à materialidade do papel como suporte para as obras. De acordo com Sheila Leirner, existe uma separação entre o formal e o feminino nessa linhagem de produção artística, e ela dedica boa parte de seu texto para discutir e fundamentar – ainda que em termos vagos – essa avaliação. Por fim, mesmo que aponte para os clichês resultantes dessa busca pela união entre as artistas mulheres<sup>603</sup>, Leirner afirmava que a exposição abriu caminhos na medida em que a “lição de consciência” (uma “forma de disciplina de autoconhecimento, conhecimento e relação com o mundo da arte”) desse conjunto pode e deve ser incorporada por qualquer artista de qualquer parte do mundo.

---

601 Sobre o movimento político do feminismo nas décadas de 1960 e 1970 nos EUA e suas implicações no campo artístico do país, ver: CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society** (2ª edição). Londres: Thames and Hudson, 1996, p. 355-377.

602 Documento disponível em: FMAC USP 0036/001 v. 4.

603 “Na busca por maior força e união, surgiram entre muitas artistas americanas certas características de radicalização e diferenciação que forjaram clichês, e levaram os trabalhos femininos à estereotipia”. Documento disponível em: FMAC USP 0036/001 v. 4.

O segundo texto de crítica de arte é de autoria de Ivo Zanini<sup>604</sup>, publicado a 20 de novembro de 1980 no jornal Folha de São Paulo. Intitulado *Artistas americanas mostram força no papel*, a tônica da análise muda completamente quando comparado ao texto de Sheila Leirner. Zanini inicia o texto falando do ineditismo de *American Women Artists* em reunir em um só lugar mais de duzentas obras de artistas mulheres estadunidenses; ainda que não represente toda a realização artística produzida por mulheres nos EUA (lembramos aqui do grande número de artistas que atuavam na *body art*, na performance ou na videoarte, como discutido anteriormente), a mostra se dedicava a esse nicho de produção no desenho; aquarela; gravura, xerox e fotografia. Para o crítico de arte, esse também era o elemento central trazido pela exposição: a comprovação de que “a mulher artista norte-americana está em ascensão nas obras sobre papel”.

Zanini evidenciava o perfil de salão da mostra ao afirmar que “como toda grande coletiva, a quantidade suplanta o fator qualidade, de maneira que vários trabalhos mais destacados ficam encravados em obras de produção inferior”. Boa parte do texto é voltado à avaliação das obras em termos como “melhores trabalhos figurativos”, “desenvolta e equilibrada” e “fotografias de bom nível”. Quanto à discussão de temas que se desdobraram da produção das mulheres artistas, ele diz:

Se a questão feminista das autoras faz parte da mostra, não menos atuantes são as conotações políticas e sociais, oferecendo uma gama de sugestões e denúncias às violências que cercam o nosso viver. Tudo feito com certa firmeza nas cenas tratadas, embora nem sempre bem expressas.<sup>605</sup>

É curioso o uso da palavra feminista nesse trecho, pois à primeira vista ele difere das formulações conceituais que a associam a um movimento político e social que extrapola o campo da arte, já que está em oposição de sentido às categorias políticas e sociais que aparecem na oração coordenada aditiva ao trecho. A partir desse distanciamento entre as acepções das categorias “questões feministas” e “conotações políticas e sociais” que Ivo Zanini estabelece nessa passagem, “feminista” parece ser para ele uma palavra que estaria mais próxima a formulação conceitual do termo feminino/a (ou seja, um atributo impreciso, mas hegemonicamente incorporada a subjetivação das mulheres) que aparece tanto nos textos do catálogo da exposição quanto no texto de Sheila Leirner. Há, portanto, uma “confusão” do discurso que aponta para a atitude, provavelmente corriqueira no senso comum, de tomar como sinônimos os termos feminista e feminina.

---

604 Ivo Zanini (1929) é um jornalista, crítico de arte e de teatro brasileiro.

605 Documento disponível em: FMAC USP 0036/001 v. 4.



Por outro lado, as “questões feministas” evocadas por Ivo Zanini no texto podem dizer respeito a uma produção artística que elege temáticas específicas da experiência das mulheres, mas que aqui estariam apartadas de questões políticas e sociais comuns a todos os gêneros. Como discutido anteriormente nesse capítulo, ser feminista no Brasil dos anos 1960 e 1970 tinha uma conotação negativa em grande parte da sociedade, pois era visto por um lado como perigoso e imoral, e, por outro, como burguês e privado. Essa recepção também era reproduzida por muitos agentes do sistema artístico, sobretudo aqueles próximos ao movimento de esquerda, a exemplo de Aracy Amaral, também citada anteriormente. Uma mirada para a produção crítica de Ivo Zanini na coluna *Artes Plásticas* do jornal Folha de São Paulo, a partir de 1974, aponta para seu interesse sobre questões relativas à arte brasileira contemporânea, mas através de abordagens voltadas aos seus aspectos formais. No entanto, antes de publicar neste setor do jornal, Zanini escreveu para a “Folha Feminina”, primeiramente na coluna *Em Família*, na qual publicava crônicas que narravam histórias de mulheres, muitas envolvidas com produções artísticas, e a partir de 1973 passou a abordar especificamente os acontecimentos artísticos, tanto de artes plásticas quanto teatro, ainda no caderno feminino.

Deste modo, ainda que não seja possível destacar uma preocupação social do crítico que pudesse filiá-lo diretamente a algum dos polos de recepção do feminismo na crítica de arte, sua posição dentro do sistema artístico nacional num momento em que essas questões sociais estavam em voga<sup>606</sup> torna possível que Zanini compreendesse o feminismo por uma ótica avessa às “conotações políticas e sociais” gerais, ainda que não tenha fundamentado no texto essa interpretação. Sua produção na *Folha Feminina* também vai ao encontro dessa análise, pois mostra que o crítico estava alinhado a uma produção cultural voltada para o público feminino, mas esta não era nomeadamente associada ao feminismo enquanto movimento político e social.

Adiante no trecho de Ivo Zanini, a questão da hierarquização entre os gêneros também aparece de maneira vacilante na passagem “violências que cercam o nosso viver”. Fica uma imprecisão sobre quais violências são sugestionadas e denunciadas no conjunto de obras, já que as conotações políticas e sociais não estão associadas à experiência das mulheres enquanto grupo distinto em nenhuma das interpretações levantadas. Ao final do texto, Zanini tenta equilibrar os dois polos de discussão sobre a mostra – a questão, em seus termos, feminista e a questão formal – ao afirmar que ao término da visita à exposição fica prevalecendo o meio termo, pois a produção das 45 artistas não chega a surpreender por qualquer motivação maior, ao passo que há a “ascensão” nas obras sobre papel. Esse meio termo, no entanto, é puramente

---

606 CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editor Zahar, 2005.

quantitativo, pois fica clara a desvalorização qualitativa do discurso sobre as questões trazidas por uma arte produzida por mulheres em detrimento do discurso formal.

Por fim, as análises de Sheila Leirner e de Ivo Zanini sobre a exposição *American Women Artists* apontam para um conflito discursivo entre uma crítica mais aberta aos conceitos de arte feminina e/ou feminista enquanto noções válidas no sistema artístico daquele período e a crítica que contorna a discussão em prol da argumentação formal sobre as obras. Os dois críticos concordam em algumas limitações no conjunto de obras exposto, mas Leirner mobiliza discussões mais próximas aos termos dos debates feministas que ocorriam nos EUA e com os quais as artistas da exposição dialogavam, enquanto Zanini aborda a especificidade de uma arte produzida por mulheres, mas em termos que se afastam deste tipo de debate. As duas análises também destacam a amplitude das abordagens da crítica periodística sobre um mesmo recorte, pois foi através dos jornais que a produção teórica e crítica feminista sobre a arte circulou no sistema artístico brasileiro, mas também uma produção cultural voltada para as mulheres enquanto nicho de comunicação específico, porém apartada dos conteúdos políticos e contestatórios do movimento feminista, visando um público amplo através da comunicação para as massas.

### **3.2. I Festival Nacional das Mulheres nas Artes, 1982, e o que veio depois**

Entre os dias 3 e 12 de setembro de 1982, aconteceu em diferentes locais das cidades de São Paulo e São Bernardo do Campo o *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, realizado por Ruth Escobar<sup>607</sup> e promovido pela Revista Nova, uma magazine voltada ao público feminino e publicada pela Editora Abril. A programação do festival contemplou mais de 600 eventos em diferentes linguagens culturais, como as artes plásticas; o cinema; a dança; a literatura, a música e o teatro<sup>608</sup>, além dos esportes. Na imprensa, o conjunto de ações foi identificado como feminista, mas no catálogo do *Festival* o discurso foi centrado no caráter festivo da ação e no objetivo de propagandear a importância da mulher como elemento social, sua força e capacidade “sem qualquer tipo de compromisso ou vínculo com grupos, partidos ou tendências político-ideológicas”.<sup>609</sup>

---

607 Ruth Escobar (1935-2017) foi uma atriz e produtora cultural nascida em Portugal, mas radicada no Brasil.

608 As áreas de Cinema e Música foram coordenadas pela socióloga brasileira Maria Quartim de Moraes, esta segunda em parceria com Célia Macedo, as áreas de Dança e Teatro foram coordenadas pela atriz Nirce Levin e a área de Literatura foi coordenada por Solange Padilha. Nota-se que ambas coordenadoras tiveram uma notável atuação com o movimento feminista no Brasil.

609 PINHEIRO, Adão; ESCOBAR, Ruth (orgs.). **I Festival Nacional das Mulheres nas Artes** (catálogo). Promoção Revista Nova e realização Ruth Escobar. São Paulo: 1982, p. 1.

Nas Artes Plásticas, área coordenada por Solange Padilha<sup>610</sup>, participaram jovens artistas e outras agentes culturais para a realização de uma série de exposições em diferentes instituições: as coletivas *Retrospectiva de Mulheres*, no MASP; *Arte & Mulher*, no MAC USP; *Espaço-Mulher*, na Galeria Nova Mulher; *Tendências na Arte da Mulher*, no CCSP; e *Arte do Papel e da Terra*, na Casa da Mulher; exposições coletivas e individuais nas galerias Seta; Rastro; Arte Aplicada; Aogosto Augusta; Múltipla; Maura Machado, Skultura e Susana Sassoun<sup>611</sup>; ações identificadas como performances, audiovisuais e sonoras<sup>612</sup>; oficinas<sup>613</sup>; apropriações do espaço urbano por meio de murais, painéis, outdoors e esculturas e uma exposição de cartazes. Focaremos nossa análise no catálogo do festival, nas exposições realizadas pelas maiores instituições museológicas, nas ações que mobilizaram artistas e autoras pertinentes para a análise empreendida até aqui e na recepção crítica do festival, com ênfase em suas reverberações no sistema das artes plásticas.

Antes de abordar o catálogo, é necessário fazer uma nota sobre a documentação referente ao festival que conseguimos acessar. Há um considerável retorno de citações do festival na internet, mas grande parte deles está organizado pelo Museu do Futebol (SP) e seu acervo de Rose do Rio, jogadora de futebol feminino e militante pela regularização do esporte.

---

610 Solange Padilha (1945) é uma poeta, atriz, socióloga e militante feminista brasileira. Foi uma das editoras do jornal feminista *Nós Mulheres*, fundado em 1976, e colaborou com outras publicações feministas, como o *Mulherio* e a revista francesa *Des femmes en mouvements*.

611 Na Seta, a exposição *Sonya Grassmann – Pintura*; na Rastro, *Caixas Mágicas, Objetos: Kée Planeix, Hai Kai e Guaches: Mona Gorovitz*; na Arte Aplicada, coletiva com Elvira Almeida, Pietrina Checcacci, Dolly Moreno, Gracia, Quina, Elke Hering Bell, Yole Travassos, Zorovia Bethiol, Sonia Ebling, Mathilde Salomon e Anita Kauffmann na escultura, Greta Saffarty na aquarela, e Elisabeth Turkiniez, Maria da Glória e Joana Drumond na pintura; na Aogosto, Augusta, aquarelas de Michele Bril e Amelia Toledo, fotogravuras de Ameris Paolini, Claudia Andujar, Maureen, Regina Vater e Stefania Bril, e colagem de Mariana Pabst Martins; na Múltipla, gravuras de Renina Katz e Maria Bonomi e aquarela de Fayga Ostrower; na Maura Machado, a exposição *32 Xilogravuras: Renina Katz*; na Skultura, apresentação das artistas Bella Karaeva Prado, Felícia Leirner, Gretta Saffarty, Heena Tausen, Maria Guilhermina, Liuba Wolf, Pietrina Checacci, Sonia Ebling e Yole Travassos; na Susana Sassoun, apresentação das artistas Renina Katz, Maria Lidia Magliani, Thereza Miranda, beatriz Schiller, Arryet Chamnin e Eliana Zaroni Lindenber. Cf. Idem, p. 22-23.

612 No Teatro Ruth Escobar, ocorreu *A Crise da Mercadoria, O roteiro das ações simbólicas sobre o imaginário feminino e seus delírios (A Crise da Mercadoria), como metalinguagem do processo dramático*, com texto de Vera Café e encenada pela atriz Sonia Azevedo, identificada no catálogo como Performance. Na seção Audiovisuais Sonoros, as informações são um pouco confusas, por isso reproduzo conforme consta nele: “*Os Cadernos: Anésia Pacheco Chaves. PASSAGEM: Celeida Tostes Grupo de Minas: Maria do Carmo Arantes (MG), Beatriz Dantas (MG), Marília Andrés R. Paixão (MG), Celene Brant (MG). NAIR DE TEFFÉ: O Perfil de uma inovadora: 52 desenhos originais e Coletiva de homenagem à artista, com participação especial de desenhistas contemporâneos: ilustradoras gráficas, cartunistas de diversos jornais da capital. Hilde Weber, Cecília Vicente de Azevedo Alves Pinto (Ciça), Conceição Cahú, Mariza Dias Costa, Sandra Abdalla. Centro de Artistas Rian: R. da Consolação, 3193*”. Cf. Idem, p. 23-24.

613 As oficinas foram: na Casa da Mulher, *Joalheria*, com Miriam Mirna Kurolkovas; *Manufatura de Papel*, com Diva Elena Buss; *Pigmentos da terra*, com Marlene de Almeida. No Centro Cultural São Paulo (CCSP), *Cerâmica*, com Sylvia Goyanna (RJ), Flavia Carneiro do Amaral e Giselle Donnini; *Batik*, com Maria Beatriz N. L. Dias (MG); *Investigações do Feminino*, com Nícia Mafra e Sonia Labourian (MG); e *Tapeçaria*, com Sonia Malta (PE). Cf. Idem, p. 24.

O *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* tornou-se um marco nesse processo, pois em seu encerramento ocorreu uma partida com times compostos por jogadoras do Rio de Janeiro e de São Paulo no Estádio do Morumbi, precedendo uma partida dos times masculinos do Corinthians e São Paulo – o jogo feminino foi proibido de acontecer na última hora pela Federação Paulista de Futebol (FPF), e a saída encontrada foi transformar o jogo em uma espécie de apresentação, com o tempo reduzido e os técnicos substituídos por pessoas não filiadas à FPF<sup>614</sup>. Esta ação ganhou contornos ainda mais políticos no contexto de lutas populares pela redemocratização e de regulamentação do futebol feminino, ou futebol de mulheres, proibido durante a ditadura varguista, o Estado Novo. O futebol feminino parece ser o campo onde o *Festival* teve mais impacto<sup>615</sup>, pois nas outras áreas, ainda que tenham sido numerosas as atividades, elas são pouco referenciadas.

Nas artes plásticas, os arquivos consultados de instituições que sediaram ações (MAC USP e MASP), guardam pouquíssimos registros das exposições que realizaram, e aquelas que ocorreram em galerias ou outros espaços não exclusivamente artísticos, como a Galeria do Clube Nova Mulher e a Casa da Mulher, foram ainda mais difíceis de serem mapeadas, pois nenhum deles ainda existe ou deixou acervo. O catálogo do festival não consta em nenhuma das bibliotecas consultadas, e seu acesso só foi possível através do arquivo pessoal da artista Regina Silveira, que participou de algumas ações e organizou a exposição no MAC USP.



[Figura 72] Timbre do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* - Acervo MASP.

614 <https://olimpiaspports.com.br/2021/11/17/opinia-o-encerramento-do-i-festival-nacional-de-mulheres-na-arte-uma-festa-no-morumbi/>. Acesso em 29-06-2023.

615 Cf. HAAG, Fernanda Ribeiro. “O futebol feminino era uma das coisas que estava acontecendo”: as mobilizações do futebol de mulheres durante a transição democrática brasileira (1977-1983). *FuLiA/UFMG [revista sobre Futebol, Linguagem, Artes e outros Esportes]*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 9-37, 2023.



[Figura 73] Catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* - Arquivo de Regina Silveira



[Figura 74] Cartaz de divulgação do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* - Acervo FPA

O catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* reuniu textos e a listagem de toda a programação do festival. O pequeno texto que abre a publicação tem o título *NOVA e a mulher nas artes* e diz respeito ao posicionamento da revista sobre o patrocínio do evento: orgulho e alegria em apoiar um evento que “vai mostrar para o Brasil inteiro do que somos capazes na dança, na música, nas artes plásticas, na literatura, no cinema, no teatro, e em tudo aquilo que nossa sensibilidade e nosso talento podem evidenciar”.<sup>616</sup> Mostra-se, desde o início, a centralidade da revista na realização do festival, propagandeando os valores e discursos da publicação integrante da rede internacional de revistas *Cosmopolitan* – um periódico estadunidense existente desde o século XIX e que na década de 1960 tornou-se uma publicação para o público feminino – cuja ideologia base era o estímulo na leitora da autoconfiança e de padrões de consumo específicos.

*Nova* foi lançada no Brasil em 1973 como um segundo título de imprensa feminina da Editora Abril, que desde 1961 publicava a revista *Cláudia*. Neste período, o mercado editorial estava em plena expansão em razão do desenvolvimento de uma indústria cultural nacional e da aceitação dos produtos desta indústria.<sup>617</sup> Os modelos de produção editorial eram signatários daqueles estabelecidos em outros países, como os EUA, e dentre eles, destacam-se as pesquisas de consumo e a segmentação etária do público-alvo. As revistas eram um produto industrial por excelência. Na chamada imprensa feminina, a década de 1970 foi marcada pela predominância dos temas sexo e consumo, e *Nova* foi uma inovação nesse aspecto por seu perfil editorial até então inédito no país:

*Nova* representa um tipo diferente de revista dentro do nosso mercado. Sua leitora estuda e/ou trabalha fora e não tem grandes preocupações domésticas. [...] *Nova* é uma revista de “texto”; fotos e ilustrações não ocupam grande espaço. Casa e criança, eixos fundamentais da maioria das publicações femininas, não aparecem no *Nova*, a não ser excepcionalmente. É um produto que veio suprir uma lacuna no mercado e que vem ao encontro da estratégia da segmentação. Nem sempre o ideal de valorização da mulher apregoado em suas páginas se confirma; às vezes, o consumismo surge como remédio para tudo.<sup>618</sup>

A representação da “liberdade” feminina alcançada por meio de produtos e tratamentos de beleza andava lado a lado com o condicionamento ao relacionamento afetivo-sexual com parceiros masculinos e a capacidade de ser notada pelos homens – os gêneros aqui são construídos de forma binária e estruturadas na heterossexualidade convicta. O modelo de relacionamento propagandeado para as mulheres não era mais o casamento, mas relações mais

---

616 Idem, p. 1.

617 ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

618 BUITONI, Dulcília H. S. **Imprensa feminina**. São Paulo: Editora Ática, 2ª ed., 1990, p. 51.

descompromissadas possibilitadas pela pílula anticoncepcional. Entretanto, é notável uma inversão ideológica nesse condicionamento entre a sexualidade e o consumo, pois ao mesmo tempo em que as mulheres estavam afastadas dos fatos e decisões da vida pública, eram incitadas a protagonizar suas vidas privadas, “escolhendo parceiros da mesma forma como escolhem os produtos que lhe dão prazer”.<sup>619</sup> Há uma valorização do indivíduo em detrimento do grupo, influenciada pelo contexto sociopolítico ainda marcado pelos efeitos da ditadura que resultaram no enfraquecimento dos movimentos sociais, fosse pela sensação de fracasso das iniciativas coletivas de mudança, fosse também pelo crescente desenvolvimento da indústria cultural brasileira.<sup>620</sup>

Essa representação da “mulher ideal” – múltipla; linda; jovem; livre, saudável e (auto) desejável – propagandeada pelas revistas feministas da década de 1970 chegou com muita força à década de 1980 e permaneceu nos anos seguintes. Em 1982, *Nova* tinha como diretora de redação a jornalista Fátima Ali<sup>621</sup>, que ocupava o cargo desde a fundação da revista. É Ali quem assina o segundo texto do catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, intitulado *Abrindo todas as gavetas*. Seu artigo constrói uma metáfora com as gavetas dos ambientes domésticos onde a maioria das mulheres guardam suas produções artísticas em razão do “peso da família, da tradição, do descrédito”; o *Festival* seria a cerimônia de abertura dessas gavetas, possibilitado pelo trabalho de “centenas de mulheres que, ao longo dos anos se empenharam na luta pela igualdade de direitos, pelo reconhecimento dessa difícil condição que é a feminina”.<sup>622</sup> Neste sentido, a diretora localiza a revista como agente nesse novo momento de mudança social para as mulheres:

Nós da revista NOVA acreditamos ter dado uma valiosa contribuição nesse esforço da mulher resgatando a si mesma. Desde o início, há 9 anos, procuramos os caminhos que, junto com nossas leitoras, nos levariam para um universo feminino mais amplo, de conhecimentos, de liberdade, de auto definição. E é com alegria que hoje, vemos aos poucos delinear-se esse universo.

O Festival Nacional das Mulheres nas Artes é resultante e um elemento desse universo. É o testemunho palpável de que as coisas estão mudando. Mulheres do País inteiro vem à público expor seu trabalho, se expor. Mulheres tão diferentes entre si, tão isoladas uma das outras, se encontram de repente, e se reconhecem semelhantes. Não é uma competição, nem um prêmio está sendo disputado, não é o poder que se busca.<sup>623</sup>

---

619 BRONSTEIN, Michele Muniz. **Consumo e Adolescência: Um estudo sobre as revistas femininas brasileiras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2008, p. 38.

620 Idem, p. 39.

621 Fátima Ali (1943) é uma jornalista brasileira.

622 Idem, p. 7.

623 Idem, p. 7.

Essa perspectiva de autovalorização da mulher por meio do reconhecimento de sua atuação no campo artístico é o que dá a tônica ao *Festival*, sobretudo nos textos que circularam na imprensa, conforme analisaremos adiante. Tal concepção é convergente com a conjuntura sociocultural da década de 1980 no Brasil, na qual as mulheres, compreendidas como sujeitos políticos e sociais particulares, estavam plenamente inseridas no mercado de trabalho, cumprindo jornadas múltiplas valorizadas e “maquiadas” pela cultura de massas. As ideias feministas difundiram-se no cenário social do país e penetraram em associações profissionais, partidos e sindicatos, como resultado de um meio mais receptivo em razão da reabertura política após a Lei da Anistia, em 1979. Ao mesmo tempo que essas ideias se espalhavam, os grupos feministas se autonomizavam, muitas vezes na forma de organizações não-governamentais (ONG’s), em um movimento de institucionalização por meio da cooptação pelo Estado ou pelos interesses do capital privado que financiava tais iniciativas.<sup>624</sup> Neste sentido, as mulheres eram sujeito e objeto desse novo momento social pautado pelo consumo e pela construção de identidades individualizadas construídas pelas mídias, marcado pelos processos de redemocratização e de inserção do Brasil em uma ordem capitalista globalizada.

A imagem da mulher autônoma, corajosa e insubmissa, *empoderada*, estava em alta, e esse aspecto aparece no segundo texto de abertura do catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, assinado pela organizadora do evento, a atriz Ruth Escobar. Sob o título *Não vamos ter medo*, Escobar parte de um trecho da obra *Novas Cartas Portuguesas*, lançado em 1974 por Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, conhecidas como “as três Marias”, livro que se tornou um marco para o movimento feminista em Portugal.<sup>625</sup> Ela apresenta a si mesma e ao festival por meio das contradições que marcariam esse novo mundo e “a nova mulher”:

E de repente chegou a hora de eu me anunciar a vocês. E é tão mais difícil, quando eu percebo que estou-me constituindo no canal que leva à grande praça onde nós vamos desinstalar os poderosos estabelecidos. Por que o Festival?  
É tempo de estratégias criativas, e nós temos de colocar o nosso potencial de criação a serviço de todas as mulheres do mundo.  
Certamente eu não pertença à categoria das mulheres no silêncio, diria mais que pertença à liga das tagarelas e essa tagarelice em mim implicou no investimento da minha pessoa inteira absorvida na tarefa de fazer, de provocar os novos tempos, os tempos das verdades simples e cotidianas, que só por serem simples e cotidianas aparecem como insólitas, quebrando tudo, quebrando as conveniências. Na raiz da minha marginalidade, enquanto mulher, imigrante, portuguesa, tenho tentado resistir, conspirar, anunciar.

624 SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 12, n. 2, p. 42.

625 Cf. LAMONI, G. “A ambas as extremidades da cadeia”: algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos setenta em Portugal. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 493-517, 2023.



Quero ajudar a construir os novos tempos que acredito, trabalhando não só na minha própria re-invenção, mas ajudando a abrir espaço para que as mulheres possam inventar um modo de falar próprio. O Festival das Mulheres é um espaço para que elas trabalhem com as suas brechas, com seus pedaços, com a própria linguagem que terão que reinventar, vendo e revendo sua história, se olhando nos olhos, nas palavras e na própria criação. A prática feminina da nova mulher é também essa orgia de fazer o que nos dá na telha.<sup>626</sup>

No texto de Ruth Escobar, aparecem aspectos quase *revolucionários* de reinvenção da linguagem, uma discussão discursiva radical muito relacionada ao conceito de gênero como construto social, linguístico e de poder. Há também o conceito de *práxis* na criação artística e uma reiteração do fazer coletivo entre mulheres para a realização do festival que remete às práticas feministas das décadas de 1960 e 1970, como os grupos de conscientização. Escobar prossegue o texto, elaborando um parágrafo interessantíssimo em que apresenta de modo crítico aspectos da conjuntura sociopolítica citada anteriormente e finaliza sua argumentação propondo a *práxis* contínua a partir da realização do *Festival*:

E é tão difícil ter clareza e paz de alma, e firmeza e radicalidade de ação. Mas, eu e nós mulheres e homens que estão nesse Festival estamos apostando nesses novos tempos. Tudo nos é proibido, tudo nos é interdito. É tempo de transgressão. Hoje avançamos tanto nossa luta que todos os poderes institucionalizados se interessam por nós, todo o poder organizado está interessado em recuperar para si a “emancipação” das mulheres. Todos nos olham cobiçosos: partidos, sindicatos, órgãos de pesquisa, fundações, os meios de comunicação de massas, editoras, em fim não só objetos de consumo, como também figurante desse palco onde se desenvolve a nossa luta.

Ao mesmo tempo, nós não deixamos seduzir pela projeção que estão dando ao nosso caso. A maior parte das vezes quem fala de nós em público são os homens, que com um sorriso complacente se confessam feministas. [...] Com este Festival vamos assumir nossa gargalhada ante o sorriso ambíguo. Vamos investir muita alegria na nossa legitimidade social.

[...]

De 3 a 12 de setembro a mulher apostando na força de sua criação sua linguagem oculta e aparente explodindo o horizonte linear. Bruxas, feiticeiras, fadas vamos reinvestir a estratégia de um novo significado. Vamos reinventá-lo para que ele seja o potencial permanente de mudança, vamos ser tão criativas, desvendar uma linguagem tão nossa, tão afiada, tão amorosa, que nós não vamos ter medo.<sup>627</sup>

O discurso de Ruth Escobar faz uma crítica institucional, direcionada inclusive às editoras, sendo que é uma delas que financia a realização do *Festival de Mulheres*, até uma perspectiva romantizada dos arquétipos femininos. Considerando a grandeza do evento organizado por ela, radical em alguns aspectos e conciliatórios em outros, o discurso da atriz é completamente condizente e parece ser, inclusive, estratégico. A artista Mary Dritschel, em um texto que será abordado adiante, lembra que Escobar iniciava uma carreira política e que, com

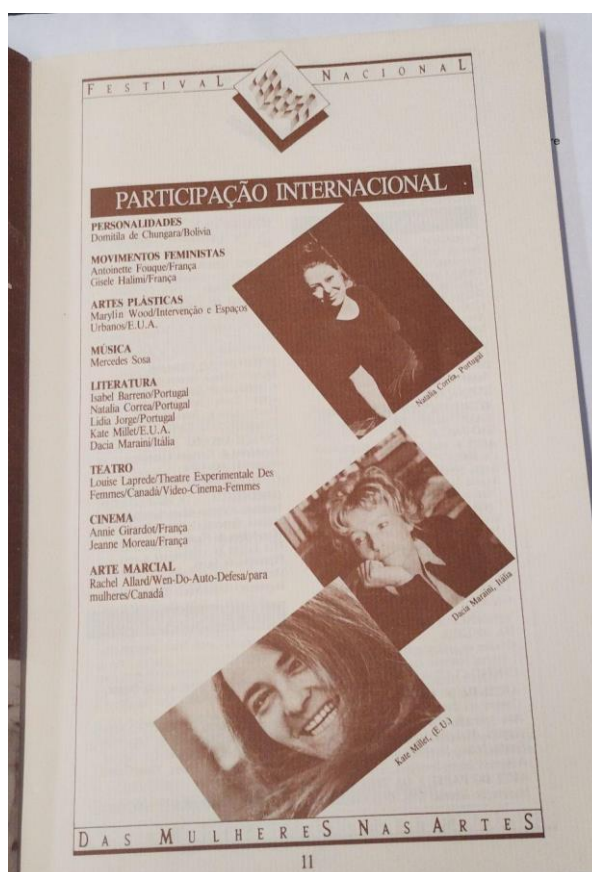
---

626 Idem, p. 8.

627 Idem, p. 8-9.

o festival, ganharia publicidade e uma grande autoridade pouco antes das eleições que se realizaram ainda em 1982.

Dentre as várias ações previstas na programação, algumas se destacam e são destacadas no catálogo, como as participações internacionais<sup>628</sup>, que incluíram a cantora argentina Mercedes Sosa e a escritora estadunidense Kate Millett, já citada nesta dissertação. Como posto anteriormente, Millett é uma das principais autoras do feminismo estadunidense de segunda onda, ganhando fama internacional com a publicação do livro *Sexual Politics*, em 1970, no qual expôs e analisou o sexo como categoria política de submissão das mulheres aos homens. Sua vinda ao Brasil é paradigmática para a difusão dessa literatura entre nós, aos moldes do que havia sido feito nas décadas anteriores e gerado muitas controvérsias, como no caso da vinda de Betty Friedan – dessa vez, a força do *Festival* e a quantidade numérica de ações assumidamente feministas deu mais respaldo público e na imprensa para essa visita.



[Figura 75] Destaque da participação de Kate Millett no catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* - Arquivo de Regina Silveira

628 O *Festival* começou a ser divulgado na imprensa desde junho de 1982 e noticiou a vinda de outros nomes internacionais, como a atriz Jane Fonda e a filósofa e ativista do movimento negro Angela Davis, mas as pesquisas mostram que ambas não chegaram a vir para o evento.

O catálogo traz ainda textos de profissionais envolvidas na realização do festival entre as páginas com a ficha técnica de toda a programação. São, ao todo, seis textos curtos que abordam diferentes linguagens artísticas mobilizadas pelo evento. Os primeiros dois textos, que parecem estar organizados por uma pergunta norteadora comum, são os que mais interessam nossa análise, pois dialogam com discussões que foram realizadas nos capítulos anteriores. No questionário que a crítica de arte Sheila Leirner lançou em 1977 para agentes do sistema das artes plásticas, ela perguntava se existiria uma arte especificamente feminina, e, sem fazer essa referência, essa é a pergunta que parece estar por trás dos textos de Anésia Pacheco e Chaves e Maria de Lourdes Hortas.<sup>629</sup> O primeiro, intitulado *Reflexões sobre o feminino. Arte feminina e transgressão*, merece destaque por ter sido escrito por Anésia Pacheco e Chaves, uma agente do sistema artístico que, além de se dedicar à pintura, desenho e gravura, também atuou como escritora com notável ênfase feminista, sobretudo no livro *E agora, mulher?*, publicado em 1986 como uma coletânea de artigos que escreveu para o jornal Folha de São Paulo entre 1976 e 1985. Sua participação no *Festival* é muito condizente com seus interesses até aquele momento, influenciados por sua estadia na França junto ao Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris<sup>630</sup> e a afinidade intelectual com a teoria feminista francesa. Sua inserção no sistema das artes plásticas torna possível que ela tenha lido os textos de autoria de Sheila Leirner e empreendesse um diálogo com eles:

Associamos a arte (cultura) feminina a uma ideia de transgressão. Vejamos, portanto o que entendemos por transgressão: Transgressão não é a infração de alguma “lei natural” mas sim aquela da norma. O que nos é apresentado como norma é normativo. O Anormal “não é o que seria anti-natureza”, mas “anti-norma”. Mikel Dufrenne em “Perversão-Subversão” divide a transgressão em perversão e subversão. Embora essa divisão nos parece um pouco simplista, pensamos que perversão é o infringir da norma em caráter individual, como, por exemplo, certas preferências sexuais não assumidas politicamente, o que não é o caso das lésbicas femininas e dos homossexuais militantes que politizaram sua experiência. Subversão, por outro lado, é uma transgressão consciente, que questiona o sistema criador das normas infringidas e é sempre uma luta empreendida em comum com outras pessoas. Não existe subversão solitária.

Assim poderíamos pensar que arte e a cultura do “feminino” (não confundir com a simples produção realizada por mulheres reproduzindo os valores da sociedade masculina) como transgressão e subversão já que é comum à muita gente e coloca e coloca em questão e transgride normas estabelecidas pela cultura do sistema, como os modelos de masculino e de feminino fixos e não intercambiáveis e pressupõe que aquilo que caracteriza o “Feminino” é inferior e nocivo para o desenvolvimento da

629 Anésia Pacheco e Chaves (1931) é uma artista e escritora francesa naturalizada brasileira. Maria de Lourdes Hortas (sem data) é uma museóloga brasileira.

630 O Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris reuniu-se entre 1972 e 1976 na capital francesa e foi composto por mulheres de diferentes países latino-americanos, muitas delas exiladas. O coletivo promoveu grupos de autoconsciência, debates, leituras, exibição de filmes e em 1976 publicou o boletim bilíngue *Nosotras*. Cf. ABREU, Maira. *Nosotras: feminismo latinoamericano em Paris*. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(2): 336, maio-agosto/2013, p. 553-572.

civilização, devendo pois, ficar na sombra da História. Como sobre esse pressuposto foi estruturada praticamente toda nossa cultura, podemos dizer, que o “Feminino” a transgride quase como todo. A sociedade contemporânea, é claro, procura anular ou neutralizar essa transgressão que a colocaria em perigo, pela força, negação, ou de maneira mais sutil pela recuperação. No entanto, não queremos fixar a mulher em um modelo de feminilidade, subversivo ou não (e certamente não o será se fixo), mas mostrar nos espaços ocupados por um fazer artístico feminino, as características transgressoras, para uma ordem montada a partir de atributos fixados como masculinos, ordem essa que estruturou historicamente uma cultura de força, da competição, do menosprezo ao corpo, da hierarquia (que tomou como modelo a família patriarcal), do Estado, etc, etc. Já que a cultura do “feminino” se apresenta como transgressora e subversiva, ela pode ajudar a transformar a cultura do poder, o que implicará na sua própria transformação. A ideia de uma cultura feminina não está, de maneira alguma vinculada à intenção de se fixar uma “identidade” a esse “Feminino” seja essa identidade biológica, social ou simbólica. Pensamos que a questão não é a ratificação de qualquer identidade (sexual, nacional, racial, etc, etc.) mas ao contrário o desmontar desta. O “feminino” não é um “destino fatal”, mas uma experiência historicamente vivida e sofrida, e se passou a representar o avesso dos valores da dominação e assim tornou-se questionamento e subversão do poder instituído, hoje, com o feminismo isto passou a ser a plena consciência de um momento político a ser vivido em busca de uma transformação que se impõe. E aí que podemos pensar em arte e cultura do “feminino”.<sup>631</sup>

Anésia Pacheco e Chaves argumenta a partir do pensamento teórico francês, notadamente a psicanálise, a fenomenologia e *Écriture Féminine*, conceito cunhado por críticas literárias feministas na década de 1970 que propunha a criação de uma tradição de mulheres na literatura e, ao mesmo tempo, problematizava compreensões acerca de marcas do feminino no discurso escrito por mulheres. A defesa da “cultura do ‘feminino’” aparece em outros escritos de sua autoria e diz respeito a uma prática cultural, seja de artes visuais, seja de literatura ou outra, de enunciação, emancipação e subjetivação que não é vinculada às identidades biológicas, sociais ou simbólicas correntes no pensamento, na teoria e no senso comum até então. Pacheco e Chaves localiza o movimento feminista como um momento político de transformação social que jogou luz a esse potencial de transformação na “cultura do ‘feminino’” da “cultura do poder”, que, dialeticamente, estrutura a própria compreensão de “cultura do ‘feminino’”.

O posicionamento da artista é corajoso até para um evento como o *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, pois a matriz teórica à qual faz referência é pouco referenciada no Brasil no campo dos discursos feministas. Como abordado ao longo desta dissertação, a documentação e literatura que nos chegam apontam para uma forte influência do feminismo anglo-saxão em nosso país, inclusive após a reabertura política. A falta de estudos de peso sobre a produção

---

631 Idem, p. 16.

intelectual feminista de Anésia Pacheco e Chaves<sup>632</sup> é um indício da baixa circulação da epistemologia feminista francesa em nossos centros de produção de pesquisa em história da arte, sejam as universidades ou os museus. Sua argumentação *desconstrutivista* é inédita e singular no conjunto de textos analisados nesta dissertação.

Ademais, o texto intitulado *Arte feminina*, de autoria de Maria de Lourdes Hortas, é muito mais sintético e aborda a questão por meio de um discurso baseado na crença de que a distinção em atributos de gênero por parte das artistas seria um aspecto negativo:

Não acredito em arte especificamente feminina. Diferenças, quando existem, são aquelas do enfoque pessoa, da ótica do sujeito ao aprender uma realidade. A mulher poderá expor mais profundamente e com maior nitidez certas áreas que a sua vivência condicionou, principalmente quando vive em uma sociedade indiscutivelmente machista, como é o caso da sociedade brasileira. No entanto, esse resgate só acontecerá se a experiência se unir ao talento. Do contrário, a tentativa não ultrapassará os limites superficiais do depoimento. Porque, acima de filhos e caudilhos, primeiro antes que tudo, o que detona a *arte* é a sensibilidade, esse doloroso espanto de estar no mundo. E isso não é privilégio nem masculino, nem feminino. É algo inerente ao ser humano, que se viabiliza em palavras, telas ou música, e que, na maior parte das pessoas, simplesmente não aflora. Coisa de talento, destino, vocação, que não se define em hormônios. Ao rotular a sua arte de *feminina*, a própria mulher se caracteriza, se põe à parte, limitando-se num círculo de feminilidade que desmente a sua luta de emancipação, por tornar mais sólidos os muros que guardam os símbolos da mitologia feminina. Hoje, abrandando o ímpeto da primeira fase feminista, as líderes desse movimento já sabem que não é mais necessário esgrimir com os homens, em inúteis duelos. É preciso, isso sim, *caminhar com eles*. E as mulheres, enquanto artistas, devem lutar para que sua obra, em qualquer área, não fique como afluente do caudaloso rio que atravessa a sua contemporaneidade, porém se harmoniza as águas gerais: para que as outras águas, mais fundas – as do tempo – deixem à toa vozes e gestos que realmente ecoaram e marcaram, com força e beleza. Não por gestos ou vozes de mulheres, mas por serem atos de *gente*.<sup>633</sup>

A primeira frase do texto de Maria de Lourdes Horta é categórica e lembra as respostas das artistas e críticos entrevistados por Sheila Leirner em seu questionário, como, por exemplo, a resposta de Aracy Amaral publicada posteriormente, em 1982, como um artigo de sua coletânea de textos *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*; nele, Amaral afirma que não existe uma arte feminina, mas, antes, o feminino na arte.<sup>634</sup> Ademais, sua argumentação sobre a não distinção entre atributos femininos ou masculinos – mas, de *gente* – também é semelhante à argumentação do crítico Jacob Klintowitz, que fala sobre problemas globais dos

632 Em nossas pesquisas, só encontramos o trabalho: COSTA, Marcela Rossiter Lima. **Anésia Pacheco e Chaves: arte e gênero na São Paulo da segunda metade do século XX**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Sociologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

633 Idem, p. 17.

634 AMARAL, Aracy. A propósito de um questionamento de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? **Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 254-256.

seres humanos: “a mulher não se ‘libertará’ do homem, mas o ser humano traça uma linha histórica pela libertação humana, contra a alienação do trabalho”.<sup>635</sup>

A avaliação Hortas de que a rotulação por parte das mulheres de suas produções artísticas como femininas as colocaria “à parte” e de que, naquele momento, as feministas já percebiam que a distinção dos homens não seria mais uma necessidade, mas sim a ação conjunta a eles, é interessante, pois executa uma análise histórica do movimento feminista coevo e identifica a distinção como uma estratégia discursiva apropriada pelo feminismo dos anos anteriores. Conforme argumentamos nesta dissertação, na década de 1970, houve um deslocamento dos discursos acerca do feminino, outrora pejorativos, como um meio de abarcar a proliferação de discussões sobre a numerosa presença e atuação das mulheres no sistema artístico de uma forma desatrelada dos discursos feministas que se insinuavam. A especificidade das mulheres enquanto um grupo social, distinção posta pela categoria *sexo* e pelo reconhecimento da subalternização pela estrutura de poder patriarcal historicamente construída, tornou-se ferramenta política de emancipação e (auto) reconhecimento feminino, mas, ao mesmo tempo, essa distinção também foi combatida com argumentos que miravam na diferenciação como uma reafirmação da “inferioridade” das mulheres, como posto por Hortas.

O *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* não apresentou um texto que unificasse a compreensão sobre a dita arte feminina, mas pela diversidade de abordagens à questão que apresentou em seu catálogo, parece concordar com a multiplicidade inerente a essa categoria, já que também fala em prol das mulheres como grupo diverso. A seguir, o catálogo apresenta o texto *Presenças*, escrito pela escritora e jornalista Mirian Paglia Costa, sobre as mulheres na música brasileira desde Chiquinha Gonzaga. A autora fala sobre as mulheres sem abordar questões de feminino ou feminismo. Já no artigo seguinte, intitulado *Das sombras*, a jornalista Inês Castilho fala sobre o cinema a partir das categorias de feminino e masculino. A autora questiona: “pois haverá um jeito feminino, algum traço de criação que revele semelhanças em nossas vidas, como quer o feminismo?”<sup>636</sup> – e responde à pergunta elencando uma série de temas abordados em filmes realizados por mulheres, identificando nelas “nossas próprias preocupações” e finaliza propondo: “refletir sobre o que foi feito da nossa imagem e sobre a imagem que fizemos, criando um espaço para a feminilidade (insubstituível para uma compreensão mais generosa do mundo)”.<sup>637</sup>

---

635 LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977.

636 Idem, p. 19.

637 Ibidem.

Mais ao final do catálogo, outros dois textos fecham a coletânea a partir do título *Como se faz um festival*. O primeiro deles tem autoria da socióloga Maria Quartim de Moraes e conta sobre a experiência de realizar um festival que desse conta de uma diversidade de expressões artísticas. Intitulado *Recriando*, a autora aponta algumas limitações do evento:

Assim, fazer o festival foi também enfrentar o princípio da realidade. Não pudemos, por exemplo, pesquisar sobre as artistas do passado, como pretendemos e gostaríamos. O Festival também frustrou a expectativa de muitas mulheres de outras partes do Brasil e de São Paulo. Ele é muito menos nacional do que desejaríamos mas as dificuldades em termos de apoio, aqui, repetiram-se em outras partes. Fica a determinação de fazer outras festas como essa, com muito mais gente.<sup>638</sup>

Por fim, quebrando a estrutura narrativa dos textos anteriores, Solange Padilha escreve uma espécie de poema com o título *Aventura impossível*. Ela toca em várias questões das relações entre gênero e as artes: feminismo; militância, feminino na arte e linguagem:

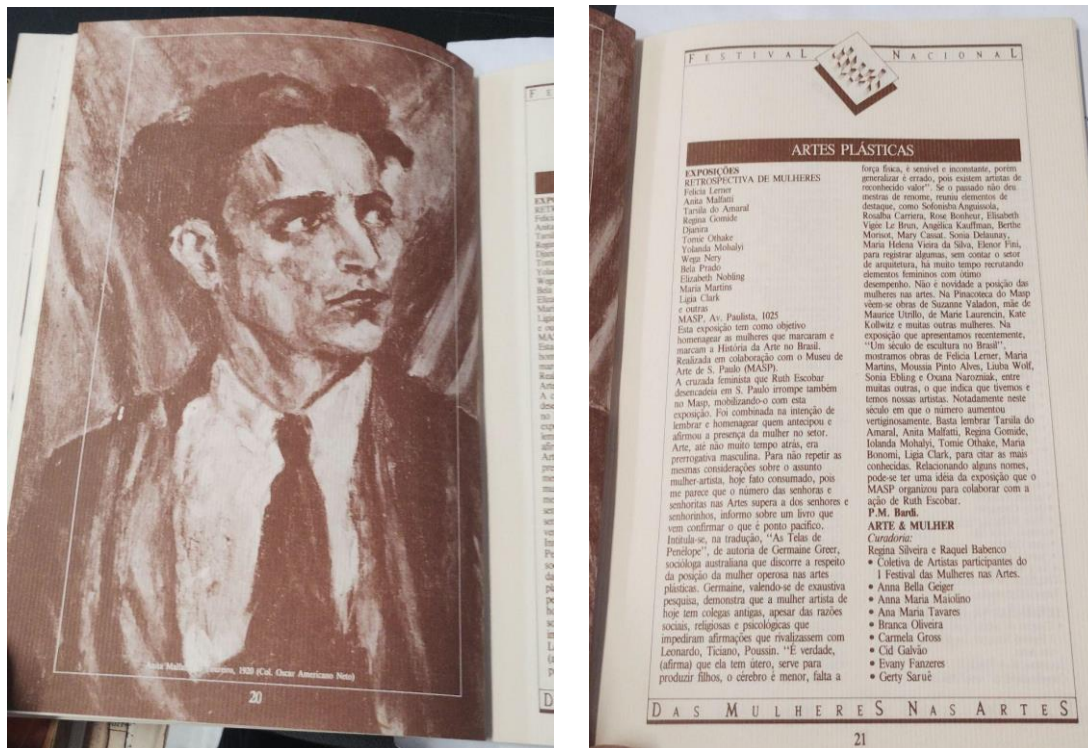
O MAIS IMPORTANTE DE TUDO: COMO ORGANIZAR O TRIPÉ?  
 PASSADO-PRESENTE-FUTURO  
 O mais importante: não ter os vícios do feminismo simplista  
 que vê tudo à sua imagem e semelhança (ah, o espelho...)  
 – e não cair naquela de que ARTE é ARTE  
 VINTE ANOS DE LIBERTAÇÃO, DE LUTAS, PARA TRANSFORMAR  
 UMA CONDIÇÃO PASSIVA EM ATIVA  
 [...]  
 Muita discussão. Uma coisa é clara: ainda estamos muito divididas.  
 Militantes de um lado. Artistas do outro.  
 E a velha história: quem tem razão?  
 [...]  
 E ARTE TEM SEXO?  
 Enxurrada de questões.  
 Tá certo que feminino não é igual mulher  
 e muitas são “traíçoeiramente” machistas...  
 Pelo menos isso nós conseguimos: separar a biologia animal da nossa,  
 que é menos animal que a restante, sem nenhum etnocentrismo.  
 Mas a mulher é o que? mãe, esposa, objeto sexual, de mesa, trabalhadora  
 SÍMBOLO DE TROCA  
 em que linguagem se estrutura?  
 Perto do século XXI já não somos mais feiticeiras. Ou somos?  
 De objeto para objeto, que relações criamos?, que linguagem?  
 Apenas incorporamos o que é contemporâneo ou,  
 como contemporâneo, trazemos uma contribuição nova,  
 própria a quem esteve fora dos processos centrais de criação?  
 Essas reflexões, felizmente, não se esgotam:  
 o Festival está aí, e quem lê este texto agora, sabe mais dele do que eu.<sup>639</sup>

Nota-se que quase todas as autoras dos textos têm uma atuação destacada na militância feminista, sobretudo a partir da década de 1980. São intelectuais; muitas, jornalistas e professoras, que no Festival se propuseram a refletir sobre a intersecção entre as discussões

638 Idem, p. 72.

639 Idem, p. 73-74.

teóricas e as práticas artísticas. O catálogo não traz textos específicos sobre os eventos da programação para além de notas de apresentação, portanto, a abordagem que faremos das exposições de artes plásticas a seguir terá como base a documentação disponibilizada pelos acervos consultados e referências encontradas nos textos de imprensa.



[Figura 76] Seção de Artes Plásticas no catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, com destaque para obra *O toureiro* (1920), de Anita Malfatti – Arquivo de Regina Silveira

A seção de Artes Plásticas do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* teve a coordenação-geral e de programação de Solange Padilha, coordenação de produção de Carlito Cabrera e, na comissão consultiva, Aracy Amaral; Anésia Pacheco e Chaves; Regina Silveira; Raquel (Arnaud) Babenco, Tomie Ohtake e Mary Dritschel.<sup>640</sup> Todos esses nomes já apareceram, em uma ocasião ou mais, nesta dissertação, justamente por estarem envolvidos em discussões acerca das mulheres na arte. Foram realizadas cinco exposições com pelo menos uma dupla de artistas em diferentes lugares da cidade de São Paulo, todas entre os dias 3 e 12 de setembro de 1982. A primeira que abordaremos, seguindo a ordem do catálogo, é *Retrospectiva de Mulheres*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

<sup>640</sup> Esses são os nomes presentes no catálogo, mas achamos pertinente citar uma listagem maior publicada no jornal *Correio do Povo* em 08 de junho de 1982: Anésia Pacheco e Chaves; Aracy Amaral; Carmela Gross; Luiza Strina; Malvina Geleni; Marcia Figueira; Marcia Rothenstein, Raquel Babenco e Sabina Liebmann.



A exposição aconteceu na pinacoteca do museu, reservada à exposição das obras do acervo, e foi composta por obras das artistas Anita Malfatti, Bella Prado; Djanira; Elizabeth Nobiling; Felícia Leirner; Lygia Clark; Maria Martins; Moussia Pinto Alves; Regina Gomide; Tarsila do Amaral; Tomie Ohtake, Wega Néry e Yolanda Mohalyi.<sup>641</sup> Algumas obras expostas já faziam parte da coleção do MASP, outras, como *O toureiro* (1920), de Anita Malfatti; *Paisagem com touro* (1925), de Tarsila do Amaral; *Salomé* (1940), de Maria Martins; e, *Jogadores de dominó* (1974), de Djanira, foram emprestados de colecionadores privados para a realização da exposição. É perceptível, sobretudo quando vista em comparação com outras exposições realizadas no *Festival*, que a coletiva do MASP procurou apresentar um conjunto de artistas já consagradas na história da arte brasileira e com diálogos com o acervo da instituição. Grande parte das artistas consagraram-se na arte moderna e outras na arte contemporânea, mas, com exceção de Regina Gomide, todas produziam em linguagens tradicionais, como a pintura e escultura.

Na documentação sobre a coletiva, consta uma carta datada de 15 de junho de 1982 e assinada por Ruth Escobar que propõe “nomes que nos pareceu de grande importância para a história da arte brasileira”. Nela consta a listagem: Felícia Leirner (escultura); Anita Malfatti (pintura); Nair de Teffé (desenho/caricaturista); Tarsila do Amaral (pintura); Maria Martins (escultura); Hilda Weber (desenho de humor); Lygia Clark (objeto/escultura); Regina Gomide; Djanira (pintura); Lina Bo Bardi (design e arquitetura), e complementa “além destas, evidentemente existem muitas outras como Tomie Ohtake, Mara [Mira] Schendel, Maria Leontina, etc. Proponho, portanto que conversemos sobre essas e outras propostas”. O documento traz anotações a lápis que enumera as treze artistas que fariam parte da mostra e adiciona aquelas que não constavam nessa sugestão inicial (Tomie Ohtake; Yolanda Mohaly; Wega Néry; Moussia Pinto Alves, Bela Prado e Elizabeth Nobiling). Foram excluídas as artistas Nair de Teffé, Hilda Weber e Lina Bo Bardi, justamente as únicas artistas de linguagens pouco tradicionais, como a caricatura e o design.

No catálogo, consta um pequeno texto assinado por Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, sobre a exposição *Retrospectiva de Mulheres*:

Esta exposição tem como objetivo homenagear as mulheres que marcaram e marcam, a História da Arte no Brasil. Realizada em colaboração com o Museu de Arte de S.

---

<sup>641</sup> Não é possível precisar a lista completa de artistas que participaram da exposição, pois ela não foi encontrada em nenhuma documentação, nem mesmo do próprio MASP. Essa listagem foi feita a partir do catálogo do *Festival*, no qual constam alguns nomes “e outras”, e da documentação guardada pelo museu, sobretudo os pedidos de empréstimo e os recibos de devolução das obras. A pintora Gisela Eichbaum ficou de fora porque só aparece em uma das anotações que listam as artistas e, por meio delas, percebe-se que o objetivo era apresentar um conjunto de treze artistas.

Paulo (MASP). A cruzada feminista que Ruth Escobar desencadeia em S. Paulo irrompe também ao Masp, mobilizando-o com esta exposição. Foi combinada na intenção de lembrar e homenagear quem antecipou e afirmou a presença da mulher no setor. Arte, até não muito tempo atrás, era prerrogativa masculina. Para não repetir as mesmas considerações sobre o assunto mulher-artista, hoje fato consumado, pois me parece que o número das senhoras e senhoritas nas Artes supera a dos senhores e senhorinhos, informo sobre um livro que vem confirmar o que é ponto pacífico. Intitula-se, na tradução, “As Telas de Penélope”, de autoria de Germaine Greer, socióloga australiana que discorre a respeito da posição da mulher operosa nas artes plásticas. Germaine, valendo-se de exaustiva pesquisa, demonstra que a mulher artista de hoje tem colegas antigas, apesar das razões sociais, religiosas e psicológicas que impediram afirmações que rivalizassem com Leonardo, Ticiano, Poussin. “É verdade, (afirma) que ela tem útero, serve para produzir filhos, o cérebro é menor, falta a força física, é sensível e inconstante, porém generalizar é errado, pois existem artistas de reconhecido valor”. Se o passado não deu mestras de renome, reuniu elementos de destaque, como Sofonisba Anguissola, Rosalda Carriera, Rose Bonheur, Elisabeth Vigée Le Brun, Angélica Kauffman, Berthe Morisot, Mary Cassat, Sonia Delaunay, Maria Helena Vieira da Silva, Eleonor Fini, para registrar algumas, sem contar o setor da arquitetura, há muito tempo recrutando elementos femininos com ótimo desempenho. Não é novidade a posição das mulheres nas artes. Na Pinacoteca do Masp, vêem-se obras de Suzanne Valadon, mãe de Maurice Utrillo, de Marie Laurencin, Kate Kollwitz e muitas outras mulheres. Na exposição que apresentamos recentemente, “Um século de escultura no Brasil”, mostramos obras de Felícia Leirner, Maria Martins, Moussia Pinto Alves, Liuba Wolf, Sonia Ebling e Oxana Narozniak, entre muitas outras, o que indica que tivemos e temos nossas artistas. Notadamente neste século em que número aumentou vertiginosamente. Basta lembrar Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Regina Gomide, Iolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Ligia Clark, para citar as mais conhecidas. Relacionando alguns nomes, pode-se ter uma ideia da exposição que o MASP organizou para colaborar com a ação de Ruth Escobar.<sup>642</sup>

É interessantíssimo ver como Pietro Maria Bardi *aceita* a “cruzada feminista” de Ruth Escobar em um dos principais museus de São Paulo, mobilizando, mesmo que por um curto espaço de tempo, uma exposição que além de reunir grandes nomes da arte nacional, também é elaborada a partir de um discurso que analisa criticamente a presença das mulheres na Arte, com letra maiúscula, internacionalmente. A metodologia sociológica de Germaine Greer<sup>643</sup> já mereceria destaque, mas o conteúdo revisionista da crítica feminista, ainda que não nomeado com essas palavras pelo diretor do MASP, ganha evidência porque essa teoria não era corrente no Brasil naquele momento – textos fundantes desta corrente teórico-metodológica no campo da arte da década de 1970, como de Linda Nochlin, só viriam a ser traduzidos para o português do Brasil no século XXI.<sup>644</sup>

642 Idem, p. 21.

643 Germaine Greer (1939) é uma escritora australiana reconhecida por seus escritos feministas, como no livro *The female eunuch*, de 1970, referência no debate feminista de segunda onda. Em 1979, publicou *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, onde analisou a trajetória de mulheres artista ocidentais como Angelica Kauffmann, Natalia Goncharova, Suzanne Valadon, Berthe Morisot e Kathe Köllwitz.

644 Em 1971, a Editora Artenova publicou o livro *A mulher eunuco* de Germaine Greer, que em 1975 ganhou uma nova edição pela editora Círculo do Livro. A obra abordava a questão da sexualidade feminina reprimida pelo modelo familiar patriarcal. *The Obstacle Race*, no entanto, nunca foi traduzido ou publicado no Brasil.

É notável que Pietro Maria Bardi escolhe justamente uma frase controversa da autora, que reproduz um discurso extremamente essencialista e biologizante (“É verdade, (afirma) que ela tem útero, serve para produzir filhos, o cérebro é menor, falta a força física, é sensível e inconstante, porém generalizar é errado, pois existem artistas de reconhecido valor”), para referenciar seu trabalho, o que é muito ambíguo, pois ofende as mulheres enquanto categoria ao mesmo tempo em que reconhece artistas valorosas nos séculos passados. Ademais, percebe-se como seu discurso é muito próximo daquele que apareceu nos vários textos de crítica e de exposições que apresentamos ao longo desta dissertação: constata-se um aumento inegável e incontornável na participação das mulheres do sistema artístico brasileiro ao longo do século XX, e alguns nomes são reconhecidos e cunhados como centrais pela sua qualidade artística para esse tipo de produção, como Tarsila do Amaral; Anita Malfatti; Lygia Clark; Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, etc. Seu diálogo aqui é menos com as discussões feministas no sistema artístico como uma área imersa em relações sociopolíticas de seu tempo, conforme aparecia sobretudo nos textos da década de 1970, e mais com uma tradição da arte europeia, condizente com o perfil do acervo do museu.

*Retrospectiva de Mulheres* apareceu em diversas notas da imprensa sobre o festival, como nos jornais O Estado de S. Paulo e Folha de São Paulo, e parece ter cumprido o objetivo da sua promotora, apresentado em entrevistas para a imprensa em junho de 1982, de realizar uma representação histórica das mulheres na arte brasileira, nomeadamente por meio de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.<sup>645</sup> Ela ganhou notoriedade também pela localização do MASP, na Avenida Paulista, onde aconteceu uma marcha que objetivava viabilizar as questões levantadas pelo *Festival de Mulheres* para o público irrestrito que circulava na cidade.

---

645 Correio do Povo. “Mulher e arte. Está chegando um festival nacional”, 06-06-1982.

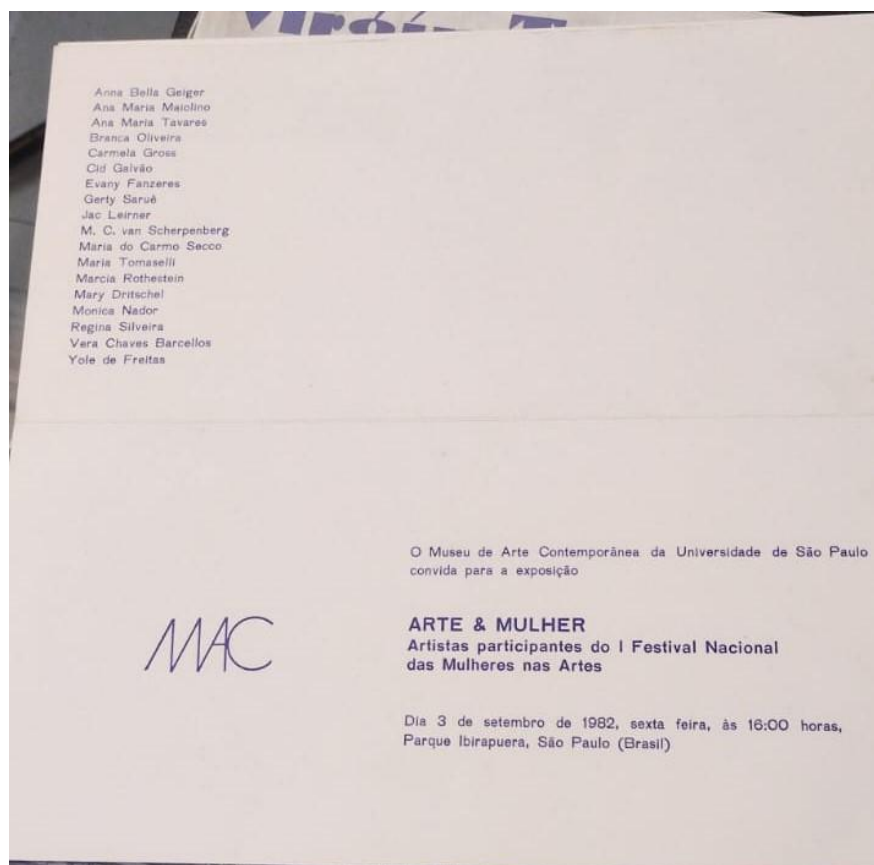


[Figura 77] Mulheres participantes do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* nas ruas da Avenida Paulista, São Paulo (c. 1982) - Coleção Rose do Rio do Acervo do Museu do Futebol - Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/women-participating-in-the-1st-national-festival-of-women-in-the-arts-in-the-streets-of-avenida-paulista-s%C3%A3o-paulo-archive-rose-do-rio-archive-museu-do-futebol/TwH24wsYW6aw5w?hl=pt-br>.

Acesso em 03/07/2023.

A segunda exposição que consta no catálogo do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* foi realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e recebeu o título de *Arte & Mulher*. A coletiva foi coordenada por Regina Silveira e Raquel Arnaud Babenco, identificadas no catálogo do *Festival* como curadoras, e apresentou obras das artistas Anna Bella Geiger; Anna Maria Maiolino; Ana Maria Tavares; Branca Oliveira; Carmela Gross; Cid Galvão; Evany Fanzeres; Gerty Saruê; Jac Leirner; M. C. van Scherpenberg; Maria do Carmo Secco; Maria Tomaselli; Marcia Rothstein; Mary Dritschel; Mônica Nador; Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos e Yole (Iole) de Freitas<sup>646</sup>. As linguagens presentes na exposição foram das mais tradicionais, como pintura e escultura, mas eram muito mais numerosas as gravuras, desenhos, heliografias, livros-de-artistas, fotografias e “montagens”. Pela documentação, não é possível saber se as obras expostas faziam parte ou entraram para o acervo do MAC USP.

<sup>646</sup> No catálogo do *Festival*, o nome da artista Lygia Pape está presente, mas avalia-se que ela não compôs de fato a mostra, pois não está na lista de artistas do convite da exposição.



[Figura 78] Convite da exposição *Arte & Mulher* – Acervo Regina Silveira

O recorte desta exposição foi o de artistas “de atuação marcante na área das artes plásticas na atualidade”, como aparece no Boletim Informativo nº 440 no Acervo do MAC USP. A seleção se deu, sobretudo, a partir dos círculos de proximidade de Regina Silveira e Raquel Arnaud – a primeira era, na ocasião, professora na Escola de Comunicação e Artes da USP e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e conta que chamou algumas artistas mulheres para quem lecionava e que ainda estavam no início de suas carreiras, como Mônica Nador e Ana Maria Tavares; já a segunda era galerista em atuação desde a década de 1970 em São Paulo e chamou artistas com as quais trabalhava, como Carmela Gross e Anna Maria Maiolino. Lembremos que Raquel Arnaud era diretora da Galeria Arte Global na década de 1970, quando foram realizadas as exposições de artistas mulheres próximas ao discurso do feminismo, como Wanda Pimentel (1974); Anna Maria Maiolino (1974); Maria do Carmo Seco (1975); Wilma Martins (1976); Lygia Pape (1976); Anna Bella Geiger (1976); Cybele Varela (1977), Regina Vater (1978) e Iole de Freitas (1978)<sup>647</sup>, das quais as mostras de Lygia Pape e Iole de Freitas já foram citadas nesta dissertação. Silveira já havia realizado a exposição

647 Cf. TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

*American Women Artists* poucos anos antes, portanto, percebe-se que as duas curadoras da exposição já haviam se aproximado da temática feminista proposta pelo festival.

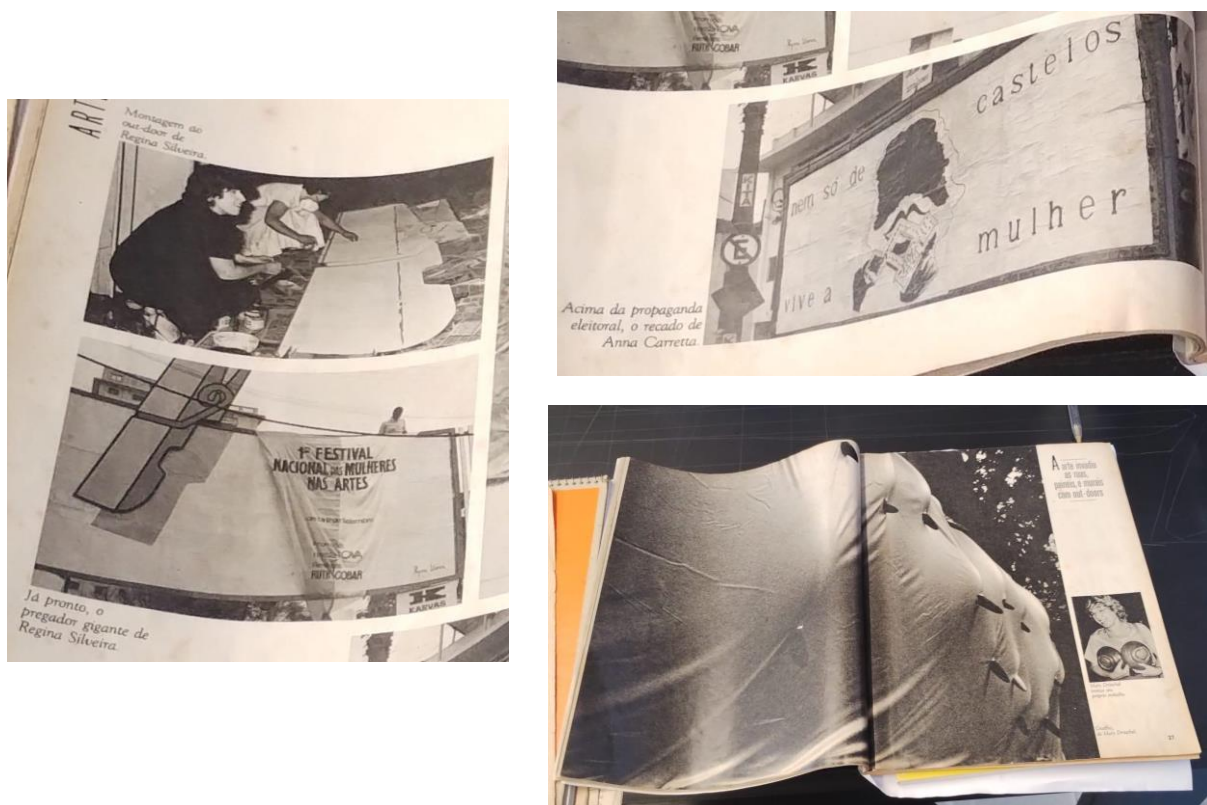
A exposição *Arte & Mulher* foi muito ligada à outra programação de Artes Plásticas do Festival: os murais urbanos, painéis e outdoors elaborados pelas artistas Mary Dritschel; Regina Silveira; Cid Galvão; Leda Catunda; Jac Leirner; Ana Maria Tavares; Mônica Nador, Dinah Guimarães e Anna Carreta e expostos durante sua realização em frente ao Teatro Ruth Escobar, nas ruas Santo Antônio, Consolação e Rui Barbosa. Todas as artistas eram próximas de Regina Silveira, fosse pela ECA USP ou pela FAAP, e a produção artística em espaços e linguagens urbanas não caracterizava o trabalho de nenhuma delas, tampouco a propaganda de um discurso politizado, com exceção de Mary Dritschel. Portanto, percebe-se o caráter experimental da ação e nos permitimos lançar uma hipótese para as discussões sobre o controverso fato da grande maioria das artistas brasileiras da segunda metade do século XX negarem, até muito recentemente, uma aproximação discursiva ao feminismo, como é o caso de algumas artistas desta lista: é possível que a experiência no *Festival* não tenha sido positiva e isso tenha somado à escolha de afastar-se desse discurso.

Em nota publicada a 29 de agosto de 1982 no caderno *Ilustrada* do jornal Folha de São Paulo, a preparação dos outdoors é tematizada. O texto, que não é assinado, informa que “há alguns dias, as artistas estão preparando – em casa ou no Teatro Ruth Escobar, sede principal do encontro – os 32 quadros que compõem um painel de rua”. Citando Carlito Cabrera, coordenador de produção da área de Artes Plásticas do festival, o texto explica o porquê da ação: “é uma forma de levar as pessoas a pensar sobre o que estão vendo. E esse processo se torna mais claro quando se lembra que o out-door, como veículo publicitário, é frio e direto”. Adiante, a nota jornalística fala sobre a experiência das artistas, elucidando alguns pontos levantados anteriormente:

Também para as artistas a experiência parece estimulante. É a primeira vez que elas desenvolvem um trabalho desse gênero, apesar do contato que mantêm com as artes plásticas em geral. Mary Dritschel, por exemplo, já está habituada à temática feminista – uma constante em seus trabalhos. Desta vez, ela montará um grande coração a partir de blocos circulares confeccionados em borracha, que lembram um umbigo – “já que o cordão umbilical é a estreita ligação da mulher com a vida e a maternidade”. Anna Carreta recorre a figuras simbólicas, como o castelo (“de sonhos e de consumo”), para colocar a mulher como ser atuante - devorando esses fantasmas. Ao selecionar um pregador de roupas como tema de seu out-door, Regina Silveira nada mais faz do que prosseguir em seu processo de levar o repertório do cotidiano para as artes plásticas.<sup>648</sup>

---

648 Mulheres preparam out-doors. **Folha de S. Paulo**, 29-09-1982.



[Figura 79] Intervenções públicas elaboradas pelas artistas Regina Silveira, Anna Carreta e Mary Dritschel – Revista Nova, 1982

Neste sentido, destacam-se as outras ações realizadas durante o *Festival de Mulheres* que objetivavam a extroversão das artes plásticas para além das instituições museológicas e galerias: a proposta *Apropriação do Espaço Urbano* consta no catálogo com a data de 5 de setembro, mas sem endereço, e apresenta como sinopse:

Partindo do princípio de que as artes fechadas em museus, galerias, etc., se esvaziaram de conteúdo, ficando em circuitos restritos uma certa tendência das artistas contemporâneas. Visa à abertura para nova linguagem e espaço, e outras leituras para seus trabalhos. Proposta: escultura interligando elementos existente, intervindo em áreas públicas, criando interferências e/ou novas alternativas de paisagem e espaços. (Com) Lucia Py, Vera Berth, Paula Unger, Ada Yamaguishi, Lucia Porto, Lúcia K. sano, Abadia Funchal.<sup>649</sup>

A última é chamada de *Espaço Aberto* e propõe: “a Arte democratizada. Mostra de todas as obras enviadas ao Festival, sem seleção. EXPOSIÇÃO DE CARTAZES FEMININOS (CIM)”.<sup>650</sup> Infelizmente, não foram localizados registros de nenhuma dessas ações, portanto

649 Idem, p. 24.

650 Ibidem.

não sabemos nem onde foram realizadas, ou se, de fato, foram realizadas, e qual a repercussão desses eventos.

Adiante, a terceira exposição que compôs o *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* chamou-se *Espaço-Mulher* e foi organizada pela coordenação de Artes Plásticas do Festival e coordenada pela artista Mary Dritschel. Ela reuniu obras das artistas Anna Carreta; Berthe Kalache; Celeida Tostes; Diana Domingues; Denise Millan; Ely Bueno; Fátima Campos; Greta Saffarty; Irene Luftig; Lucimar Bello Frange; Mari Pini; Mary Dritschel; Regina Silveira; Regina Ramalho; Nelly Gutmacher; Nícia Mafra; Norma Santa Eila; Sara Goodman, Sonia Labourian e Vera Salamanca. O convite da exposição explica que a mostra apresenta o trabalho de dezenove artistas plásticas com obras sobre *femininos* em pintura, desenhos, fotos, serigrafia, trabalhos em plástico e a bico de pena, gravuras, esculturas e aquarelas. *Espaço-Mulher* aconteceu na Galeria do Clube Nova Mulher, na região central de São Paulo.

Analisando a lista de artistas, percebe-se que elas estavam em diferentes momentos de suas trajetórias – tanto em tempo de produção, quanto em reconhecimento. As linguagens escolhidas também são condizentes com as práticas contemporâneas, e nota-se a presença de Mary Dritschel por meio dos “trabalhos em plástico” e, talvez, no predomínio das práticas sobre papel, elemento em comum com a exposição *American Women Artists*, organizada pela artista. A questão dos trabalhos em plástico pode ser verificada na exposição/ocupação *Landsacs*, que aconteceu no mesmo ano de 1982 no MAC USP. Dritschel, que teve um importante papel na difusão da discussão sobre a arte feminista conforme acontecia nos EUA durante sua estadia no Brasil, explica:

Entre as galerias participantes, o Clube Nova Mulher foi o único espaço fora o Homs que incluiu mulheres de todo o Brasil que não estivessem filiadas com uma galeria em particular. Assim seus trabalhos não refletiam uma ideologia em particular e a exposição tinha um sabor mais diversificado.<sup>651</sup>

Quanto ao recorte da exposição, o título já demonstra um direcionamento diferente daquele posto nas exposições realizadas em museus – a relação da mulher com o espaço, que pode evocar uma série de discussões, como o condicionamento social ao espaço doméstico, tema de muitas denúncias na produção artística da década de 1970, tanto nos EUA (por meio de um discurso nomeadamente feminista), quanto no Brasil (de modo indireto), mas também aspectos essencialistas dessa temática, que costumam aparecer quando desatrelados de uma abordagem política desta. O texto do convite, que fala de “obras sobre o feminino”, sugere que a inclinação da mostra talvez tenha sido menos politizada que o previsto, ou, em outras palavras,

---

651 DRITSCHEL, Mary. Ladies First. **Arte em São Paulo**, nº 12. São Paulo: novembro de 1982.





ancestrais, que tão bem souberam temperar pigmentos e deixar marcas tão valiosas. São ainda uma prova evidente da duração destes pigmentos. Na Idade Média, os laços do artista com a terra tornaram-se mais estreitos: os grandes mestres tiraram sempre o melhor partido dos tons quentes das argilas. A Têmpera, principalmente aquela preparada à base de ovo, foi largamente utilizada. A grande maioria dos artistas contemporâneos, cada vez mais solicitados pela sempre faminta sociedade de consumo, tem dado preferência para os materiais já prontos. É hora de voltarmos à natureza, à terra mãe, pois, É nas dobras do Cabo Branco ou nas sombras do Boi Só que se esconde o Arco-Íris.<sup>652</sup>

A exposição *Arte do Papel e da Terra* coloca um diálogo entre a produção das duas artistas, de um lado, Buss com suas experimentações sobre papel e, de outro, Almeida com a terra. A conversa é, portanto, formal, e o gênero das artistas parece ser menos importante na discussão proposta – o que também diferencia a mostra de outras realizadas durante o Festival. Não sabemos o porquê desse recorte distinto, e uma das razões é o desconhecimento sobre a proposta do espaço que a realizou: a Casa da Mulher. A instituição, com esse nome e no endereço que consta no catálogo, não existe mais, mas seu nome remete às *casas da mulher* que abriram em várias partes do país a partir da década de 1980 como espaços voltados à saúde, segurança e escolarização desse grupo social. Esse movimento tem relação com a já citada institucionalização dos grupos de mulheres que ocorreu com a redemocratização, mas também impulsionados pela Década da Mulher (1975-1985), ação da Organização das Nações Unidas (ONU) que resultou num fluxo de capital econômico e político para apoio de ações voltadas para o público feminino, sobretudo em países periféricos do capitalismo. No entanto, não é possível saber se a Casa da Mulher era um desses espaços de ação social, que também realizavam eventos culturais, ou estava mais próximo do Clube Nova Mulher, que sediou a exposição *Espaço-Mulher*, uma associação recreativa financiada pelo setor privado.

Por fim, a quinta e última exposição foi *Tendências da Arte da Mulher*, realizada pela coordenação de Artes Plásticas do *Festival* no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A lista de artistas da mostra, como consta no catálogo, é: Ana Luiza Alegria (RS); Ana Horta (MG); Didonet (RS); Fanny Bracher (MG); Gisele Donini (SP); Jeannette Maman (SP); Lilian Dardot (PE); Lygia Celeste (PE); Lygia Milton (BH); Lourdes Cedran (SP); Yvete Ko (SP); Margarete (SP); Maria Carmem (PE); Maria de Lourdes Santos Ficha (RJ); Odile Mestriner (MG), Sylvia Goiana (RJ) e Sonia Malta (PE).

Não há nenhuma outra informação sobre a exposição, como as linguagens artísticas apresentadas ou quais seriam essas tendências da arte da mulher evocadas no título. Mas é notável que essa coletiva conseguiu reunir um maior número de artistas de fora de São Paulo -

---

652 Idem, p. 23.

a seleção não dá conta de todo o país, mas talvez o critério geográfico tenha orientado tal evento. Nota-se que tanto a exposição do CCSP, quanto as da Casa da Mulher e do Clube Nova Mulher não tiveram grande repercussão na mídia que cobriu o *Festival*. Em meio a tantas atividades de artes visuais previstas, foram as exposições nos museus e os outdoors produzidos pelas artistas mais reconhecidas e pertencentes aos circuitos tradicionais da arte paulistana que receberam mais atenção da imprensa.

### 3.2.1. Recepção crítica

O *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes* começou a ser divulgado na imprensa em junho de 1982, em notas de jornais como o *Correio do Povo* e a revista *DMRevista*. A partir de setembro daquele ano, o evento foi citado por inúmeros jornais e revistas que abordaram o festival como um todo ou aspectos específicos de sua programação. Sobre a proposta de Ruth Escobar, um artigo publicado no primeiro dia da festividade, 3 de setembro, no jornal *O Estado de S. Paulo*, noticia:

A maior preocupação de Ruth, como artista e feminista, é colocar no festival a questão da mulher acima de qualquer linguagem: “De repente uma produção anônima de mulheres tem uma posição muito engajada. Mas como já é habitual, da mesma maneira que se diz que a política é coisa de homem, a cultura também está relacionada com homens. O referencial é sempre masculino. Sendo assim, pensei em realizar um evento onde pudesse valorizar a criação que já existe, revelar a que está anônima e estimular as vocações latentes”.<sup>653</sup>

As personalidades internacionais que vieram para o festival – atrizes, cantoras, poetas, intelectuais, etc. – foram, talvez, o aspecto mais abordado pela imprensa nas notas e reportagens sobre o *Festival*. Ademais, as recepções sobre o evento na imprensa, como era de se esperar, nem sempre foram positivas ou imparciais. Os preconceitos em torno do feminismo e das mulheres que se identificavam enquanto tal foram evocados em mais de um texto dedicado ao evento. Dentre eles, chama atenção um artigo assinado pela jornalista e política Irede Cardoso<sup>654</sup>, que convida o também jornalista Fernando Pacheco Jordão para comentar sobre uma reportagem escrita por Cida Taiar no jornal *Folha de São Paulo* em que ela comentava de maneira sexista sobre a aparência de uma das atrizes convidadas para o festival:

“Annie Girardot, o rosto precocemente envelhecido para seus divulgados 51 anos”, dizia à “*Folha*” de 4 de setembro na notícia da presença em São Paulo da atriz francesa.

<sup>653</sup> *A arte das mulheres toma conta da cidade. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03-09-1982.

<sup>654</sup> Irede Cardoso (1938-2000) foi uma jornalista e política brasileira, identificada como militante feminista a partir da década de 1980.

[...] Curioso como, a poder de um condicionamento que vem de criança, a publicidade consagra e os meios de comunicação martelam diariamente, as próprias mulheres assumem uma ideologia masculina quando falam delas mesmas e seus problemas.<sup>655</sup>



[Figura 81] Nota Mulheres nas Artes, Folha de S. Paulo, 5 de setembro de 1982

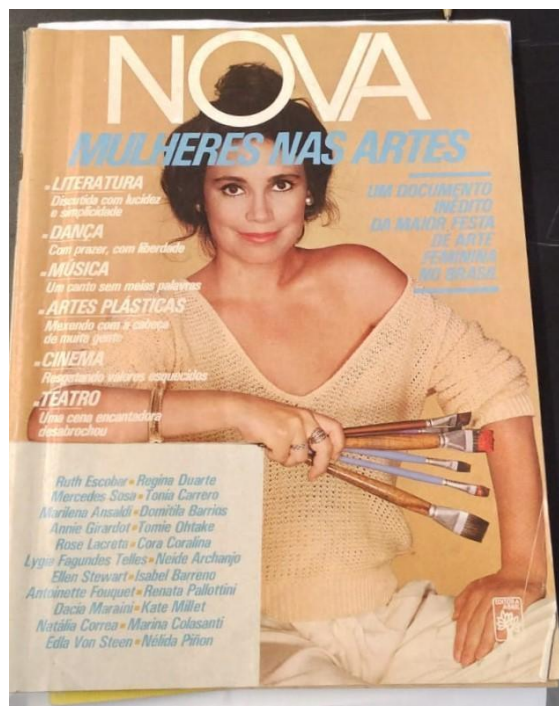
[Figura 82] Chega ao fim a festa feminina, sem explosões, de Catarina Arimatéia, Folha de S. Paulo, 12 de setembro de 1982



O veículo que mais abordou o *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, é claro, foi a revista *Nova*. A Editora Abril lançou uma edição especial da revista dedicada inteiramente ao festival, com muitos textos e fotos de várias ações do evento. Com o *lead* “Um documento inédito da maior festa de arte feminina no Brasil”, destaca-se em seu conteúdo um extenso dossiê com textos das palestrantes que participaram das mesas de debate, plenárias e conferências organizadas pelo *Festival*. A julgar pelos nomes das mulheres convidadas para os debates, percebe-se uma preocupação da organização em reunir representantes de diferentes linguagens artísticas, bem como de tendências do pensamento teórico feminista.

Como exemplo, citamos a mesa intitulada *Criação feminina*, coordenada pela escritora e jornalista Maria Carneiro da Cunha e composta pela escritora Lygia Fagundes Telles; a professora Nelly Novaes Coelho; a antropóloga e escritora Lélia Gonzalez; Anésia Pacheco Chaves, identificada como crítica de arte; e a artista Anna Bella Geiger. Outra mesa recebeu o título *Mulher e meio de comunicação* e teve participação da antropóloga e professora Cynthia Sarti; da socióloga Fátima Pacheco Jordão; da já referida jornalista e candidata a vereadora Irede Cardoso; da jornalista cultural Adélia Borges; e de Fátima Ali, diretora de redação da revista *Nova*.

655 O referido texto foi encontrado no acervo de Regina Silveira como um recorte e sem outras informações acerca de sua publicação.



[Figura 83] Revista Nova – Mulheres na Arte, 1982 – Acervo Regina Silveira

Quanto à repercussão do *Festival*, das exposições ou atividades de artes visuais que fizeram parte da programação do evento na crítica de arte, apenas Ivo Zanini dedicou um texto em sua coluna de *Artes Visuais* do jornal Folha de S. Paulo para avaliar a coletiva realizada pelo MAC USP. O texto, intitulado *Mulheres expõem obras de temas diversificados*, foi publicado a 12 de setembro de 1982, último dia do festival. Entretanto, Zanini aborda outras exposições que não fizeram parte do *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*, como individual da artista Úrsula Hambúrguer, “discípula” do pintor Samson Flexor, na galeria Projecta, e uma coletiva com pintoras “não-profissionais” de origem japonesa na Sociedade de Cultura Japonesa. O crítico, após apresentar toda essa programação de exposições, avalia: “Uma pequena demonstração, sem dúvida, da ativa participação da mulher brasileira na área das artes visuais. De ressaltar apenas que nem todas as obras representadas correspondem ‘in totum’”.<sup>656</sup> Sobre a coletiva *Arte & Mulher*, Ivo Zanini escreve:

Não chega a empolgar nem a criar um clima de maior impacto a exposição “Arte e Mulher”, no MAC – parque Ibirapuera. Cada artista tem três obras em média (Regina Silveira, Mônica Nador e Carmela Gross com apenas um trabalho, digamos, de grandes dimensões), todas realizações de caráter abstracionista. Há telas, gravuras, montagens, fotos e objetos de Anna Bella Geiger (com mapas), Anna Maria Maiolino (predominam os signos), Ana Maria Tavares, Cid Galvão, Evany Fanzeres, Gerty Saruê, Jac Leirner (obras em relevo), M. C. Scherpenberg, M. do Carmo Secco,

656 ZANINI, Ivo. Mulheres expõem obras de temas diversificados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 12-09-1982.

Márcia Rothstein (transparências cromáticas informais em tecidos), Mary Dritschel (partes do corpo humano), Vera Chaves Barcelos (fotografias) e Yole de Freitas (uma peça com placas de vidro).

Das que representam um único trabalho, Regina Silveira presta “homenagem a Lizárraga”, com um enorme painel horizontal, vislumbrando-se um canhão no início da composição em branco e preto; Carmela Gross comparece com “Malha”, de 1981, com a numeração de carimbo que vai de 1 a 8.294, ocupando uma extensão de dez metros: ela mostra também um livro sobre o mesmo tema; e Mary Dritschel, com objetos do tipo “móbile” presos ao teto – uma espécie de múltiplos de um mesmo original.

No geral, uma coletiva correta, mas linear, dentro das características do que realizam suas autoras.<sup>657</sup>

Como discutido em outros momentos desta dissertação, as análises de Ivo Zanini são, sobretudo, formais, e ainda que o crítico abordasse nomeadamente exposições de artistas mulheres ou que discutissem questões referentes ao gênero destas, como *American Women Artists*, de 1980, ele não se aprofundava na questão ou mobilizava repertório referente a essa temática.

Merece destaque, neste sentido, um texto de crítica de arte elaborado pela artista Mary Dritschel, participante da *Arte & Mulher* e da ação com outdoors, e organizadora de *Espaço-Mulher*. Dritschel, como apresentada anteriormente, era uma artista estadunidense que residiu em São Paulo entre 1978 e 1986, por aqui, deu aulas na ECA USP a convite de Regina Silveira, participou da 16ª e 17ª Bienal Internacional de São Paulo e de outras exposições coletivas e individuais, a exemplo das exposições na galeria Luisa Strina, abordadas no capítulo 2. Sua passagem pelo Brasil foi marcada por uma atuação em prol do intercâmbio entre artistas brasileiros e estadunidenses e na mobilização de temáticas e discussões do feminismo, aos moldes daquilo que estava acontecendo no sistema artístico dos EUA desde a década de 1960.

Dritschel publicou três artigos na revista *Arte* em São Paulo, uma publicação produzida e editada por Lisette Lagnado, Miriam Strecker Gomes e Luiz Paulo Baravelli, agentes atuantes em São Paulo próximos ao círculo social frequentado pela artista: em 1981, o texto *Voando para o Rio*, e, em 1982, *Landsacs, uma instalação* e *Ladies First*, no qual analisou criticamente o *I Festival Nacional de Mulheres nas Artes*. Logo no início de seu artigo, Mary Dritschel apresenta a questão da linguagem como central para a organização do evento:

Linguagem era a palavra chave na agenda durante o festival. A premissa básica era descobrir a linguagem das mulheres em todas as artes; estariam as mulheres de fato falando com suas próprias vozes ou imitando uma sociedade patriarcal? O festival se tornou um campo de testes para se tentar a descoberta de uma combinação de símbolos e metáforas em seus trabalhos que pudesse ser vista por tipicamente feminina. Durante os dez dias do festival, mulheres de todo o Brasil vieram a São Paulo experimentar este pacote de sentido comunitário que lhes estava sendo oferecido. Vieram por uma

---

657 Ibidem.

grande variedade de motivos, embora a necessidade subjacente de todas elas fosse encontrar um espelho positivo para si mesmas.<sup>658</sup>

Como sublinhado anteriormente, a linguagem era uma das questões que estruturava a proposta do *Festival*, ou, mais especificamente, a reflexão sobre a existência ou não de uma linguagem propriamente feminina na arte. A noção de *feminino*, aqui, é o que está em jogo, e esta é uma característica de muitas tendências do movimento feminista entre as décadas de 1960 e 1970 – a tão referenciada noção de gênero como diferença sexual e o uso político das linguagens e culturas atribuídas aos indivíduos identificados como *mulheres*. Os discursos sobre a construção e a desconstrução dessa noção elaborados internacionalmente parecem ter aparecido nos debates do festival, como noticiado em reportagem do *Jornal da Tarde*, de 9 de setembro de 1982, dedicada à discussão levantada pela intelectual e feminista italiana Dácia Marani durante seminário realizado no Clube Homs. Entretanto, não foram encontrados registros dessa discussão especificamente no campo das artes visuais.



[Figura 84] *Jornal da Tarde*, 09 de setembro de 1982.

Adiante, Mary Dritschel critica a falta de dedicação do *Festival* às artes visuais. De acordo com ela, a programação de atividades pesava muito para o lado do teatro e da literatura e as convidadas estrangeiras eram exclusivamente “mulheres que lida[va]m com palavras”. Dritschel também afirma que a grande maioria das artistas visuais que estavam presentes foram para o evento sem um convite direto. Ela analisa a falta de articulação do festival com o sistema das artes plásticas:

Em geral, o trabalho do artista plástico implica em uma atividade solitária, presa a uma linguagem subjetiva e produzida para um pequeno público. Uma artista trabalha recolhida ao próprio estúdio e, no caso de muitas mulheres, este estúdio é a própria casa. Esta situação fez com que fosse difícil a cooperação entre elas; as mulheres simplesmente não estavam acostumadas ao chamado da solidariedade. Ajudar outras mulheres, especialmente outras mulheres artistas, não é comum. Por outro lado, a organização do festival foi falha, por não pedir conselhos ou procurar diretamente apoio entre as artistas, críticas e galeristas, o que quase liquidou a iniciativa.<sup>659</sup>

Dritschel analisa as principais ações da área de artes plásticas, começando com a adesão das galerias à iniciativa:

Remanejamentos frenéticos de obras de arte e de espaços aconteceram até o último instante. Várias galerias concordaram em participar do festival, mostrando trabalhos de suas artistas. Muitas galerias recusaram e a ironia nesta recusa é o fato de serem dirigidas por mulheres.<sup>660</sup>

Quanto à exposição *Retrospectiva de Mulheres*, realizada no MASP, Mary Dritschel faz uma crítica enfática:

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) fez uma exposição especial que, segundo o museu, representava a retrospectiva histórica da arte das mulheres no Brasil. Tudo o que essa exposição conseguiu foi apresentar uma história que não tinha inventividade ou criatividade. Das quinze artistas expostas as únicas interessantes e influentes eram pintoras do começo do século XX, Tarsila do Amaral com uma paisagem inflada de energia orgânica e Anita Malfatti, cujo retrato ecoava as influências européias do expressionismo. Mais contemporâneas eram as telas de Tomie Ohtake com auras luminosas de cor confinadas por limites precisos e os experimentos pioneiros de Lygia Clark com o concretismo em rigorosas telas preto e branco perfuradas por formas geométricas.

Não houve a tentativa de estabelecer uma perspectiva histórica e coerente entre as artistas. O público visitante não tinha informações sobre elas ou sobre seus papéis no desenvolvimento na arte das mulheres no Brasil. Era esse tipo de atmosfera empobrecida que esperava pelas multidões, que desceram em parada pela Avenida Paulista para o Museu, depois de ouvir estes comentários motivadores na abertura no Clube Homs. Mesmo que continuassem soando os tambores das escolas de samba, a excitação e a alegria logo murcharam quando essas multidões conseguiram entrar na sala principal do Museu, apenas para serem oprimidas por um calor excessivo (o sistema de ar condicionado estava quebrado).<sup>661</sup>

---

659 Idem, s/p.

660 Idem, s/p.

661 Idem, s/p.



Sobre *Arte & Mulher*, do MAC USP, a análise de Mary Dritschel é muito mais positiva, sugerindo uma apreensão contrária àquela de desânimo narrada por Ivo Zanini:

O Museu de Arte Contemporânea no Parque Ibirapuera hospedou uma mostra de mulheres cujos trabalhos se encaixam na categoria de “contemporânea”. O que estava exposto ia desde pinturas coloristas e líricas de Márcia Rothstein até as abstrações geométricas “feitas à mão” de Katie Von Scherpenberg. Entre esses extremos estavam muitas variações. Uma intrigante heliografia de Regina Silveira (que ocupava mais de 3 metros de parede) mostrava um pequeno tanque de guerra apoiado na sua própria e imensa sombra que atravessava o espaço inteiro. Esta sombra revelava o verdadeiro caráter desta máquina de guerra, pois sua forma transformava o rígido canhão em um desajeitado falo dolorosamente alongado... Auto-depreciativo em seu tamanho e em seu impulso declinante. Mapas de Annabella Geiger revelavam em cada configuração uma similaridade com algum órgão humano. Os contornos do seu continente sul-americano estavam instilados com uma sexualidade que tornava a leitura do mapa um prazer. A artista Carmela Gross contou que os espectadores contassem. Números do seu livro “Malha” estabeleciam um ritmo firme que se repetia nas páginas fixadas em toda a grande parede curva do Museu. As imagens urbano-industriais das grandes gravuras heliográficas de Gerty Saruê permeavam seu trabalho como tessituras de uma tapeçaria gigante.<sup>662</sup>

Como organizadora da coletiva *Espaço-Mulher*, Mary Dritschel dedicou alguns parágrafos de seu texto à análise dos trabalhos que fizeram parte da exposição. Da mesma forma, também escreveu sobre os outdoors de Diná Guimarães, Regina Silveira e Anna Carreta. Na parte final de seu artigo, a artista volta a falar de temas mais gerais do *I Festival Nacional de Mulheres na Arte* e evidencia os principais pontos de sua realização:

O que essas mulheres do Brasil e de outras partes do mundo tinham para dizer durante esse festival foi valioso para tornar claro um aspecto do feminismo: o da sua natureza internacional. Ao Brasil vieram veteranas de antigas guerras feministas e políticas, semeando toda uma nova geração de revolucionárias culturais. A retórica era antiga, se você já a tivesse ouvido; no entanto era necessário repeti-la com o mesmo velho fervor e assim foi... Apenas que desta vez repetida para uma nova geração de mulheres num país do Terceiro Mundo.

[...]

Na verdade, chamar este festival de “artes” é usar um nome não apropriado. O conceito original pode ter sido reunir as mulheres em nome da “arte”, mas o que na verdade aconteceu foi que estas mulheres se encontraram em nome da “mulher”. Nesse encontro começou um processo de acordar de um sono cultural; mulheres vieram de todas as partes do Brasil com suas noções preconcebidas de feminilidade e foram apresentadas a novos modelos. Mulheres de ação política, mulheres inteligentes e criativas, mulheres realizadas e mulheres que aprenderam a amar e apoiar outras mulheres sem preconceito. Todas estas e mais algumas se reuniram por pouco mais de uma semana em São Paulo e o espírito de apoio e amor aparente em tantas das atividades faz com que tenhamos uma esperança de que o próximo festival seja ainda melhor.<sup>663</sup>

São com essas palavras que Mary Dritschel finaliza sua incursão pela crítica de arte. A artista apresenta pontos negativos e positivos do evento – os negativos, parecem estar voltados

---

662 Idem, s/p.

663 Idem, s/p.

aos problemas específicos da área de artes visuais do *Festival*, que enfrentou inúmeros problemas na organização, enquanto os positivos residem na riqueza do encontro de diferentes mulheres. A formulação discursiva de Dritschel pode ser associada ao que chamamos hoje de sororidade, a união entre mulheres baseada na empatia e no companheirismo. Tal abordagem é condizente com correntes feministas estadunidenses das décadas de 1970 e 1960, voltadas às práticas coletivas, aos grupos de conscientização e as associações entre mulheres para atuação política, conforme citado anteriormente neste capítulo.

Por fim, destacamos que, apesar dos problemas apontados por Mary Dritschel na organização da programação de artes visuais do *I Festival Nacional de Mulheres na Arte*, o evento é singular na articulação de agentes do sistema artístico brasileiro em torno de um discurso feminista – se não defensor de uma compreensão única sobre o feminismo, propagador de questões, práticas e temáticas inegavelmente feministas. A quantidade de artistas e outras agentes envolvidas nas várias exposições que fizeram parte da programação do *Festival* também merece destaque, assim como o envolvimento de alguns nomes e instituições importantes no contexto artístico daquele período.

### 3.2.2. Depois de 1982: mulheres, feminismo e gênero em debate

Trabalhos teóricos que abordam as exposições coletivas com artistas mulheres ou que partiram de recortes pautados nas relações de gênero e/ou feminismo, destacaram que as exposições de 1960 e 1980, analisadas anteriormente, não suscitaram iniciativas semelhantes em contextos institucionais nos anos subsequentes.<sup>664</sup> De fato, como o *boom* de eventos expositivos nomeadamente feministas que se deu a partir da década de 2010 no sistema artístico brasileiro<sup>665</sup>, não há precedentes em nossa história cultural. Mas é importante citar outras exposições que aconteceram a partir da década de 1980, pois elas vão ao encontro do movimento que seu deu com a reabertura política após o fim do regime ditatorial em 1985, visto como um período de consolidação do feminismo no Brasil<sup>666</sup>, bem como à mudança discursiva

---

664 CERCHIARO, Mariana M. SIMIONI, Ana Paula C. TRIZOLI, Talita. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. *Artl@s Bulletin*, v.8, n.1, 2019, p. 209-224. CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. **Imagens de Gretta Safarty: fotografia, performance e gênero**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

665 TRIZOLI, Talita. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 163-210, 2023.

666 Cf. RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Revista Estudos Feministas**, n. 3, jan./jul. 2013. SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

possibilitada pela inserção do conceito de gênero como categoria de análise nos campos acadêmico e cultural brasileiros, que também datam do final dessa década.<sup>667</sup>

Ademais, é importante notar que a falta de referências bibliográficas, em arquivos e bibliotecas às exposições *Retrospectiva de Mulheres, Arte & Mulher, Espaço-Mulher e Tendências na Arte da Mulher*, que aconteceram na ocasião do *I Festival Nacional das Mulheres na Arte*, é um exemplo que reforça um desconhecimento sobre alguns eventos expositivos e que corrobora com uma narrativa de ineditismo das ações contemporâneas, fenômeno que precisa ser melhor avaliado, haja vista que promove um apagamento histórico e atrapalha ainda mais a apreensão de um debate que acontece por meio de práticas e discursos muito complexos, por vezes contraditórios, mas que respondem às dinâmicas sócio-históricas brasileiras nas quais as relações de gênero são profundamente permeadas por assimetrias de classe, raça e localização geográfica. Adiante, focaremos a análise apenas nas exposições que aconteceram no Museu de Arte Contemporânea da USP, tanto pela considerável permeabilidade da instituição a tais iniciativas desde seus primeiros anos, conforme analisamos ao longo deste capítulo, quando pela necessidade de recortar a pesquisa, pois, de certo, outros eventos expositivos aconteceram em outras partes do país, e é uma urgência elencá-los e trazê-los para o debate, mas a recuperação dessas práticas envolvem uma pesquisa em arquivos e hemerotecas que fogem às possibilidades dessa dissertação de mestrado.

Em 1989 foi realizada no MAC USP a exposição *Connections Project/Conexus*, um projeto que contou com 32 artistas mulheres brasileiras e estadunidenses na mostra coletiva, mas que também envolvia a criação de uma rede de colaboração de trabalho de arte postal entre 150 artistas dos dois países e na publicação de um livro que abordaria todo esse processo e as obras produzidas neste contexto. Além disso, o projeto incluía a atuação das artistas como curadoras e temas assumidamente feministas através de uma perspectiva cultural. *Connections Project/Conexus* foi idealizado e organizado pelas artistas Josely Carvalho<sup>668</sup> e Sabra Moore<sup>669</sup>; a primeira, brasileira residente nos EUA, e a segunda, estadunidense. A mostra percorreu três instituições museológicas (a primeira montagem foi em 1987 o Museum of Contemporary Hispanic Art [MOCHA], em Nova York; a segunda ocorreu em 1988 na Southeastern Massachusetts Art Gallery, na universidade de Dartmouth, em Hanover; e finalmente em 1989

---

667 MOSCHKOVICH, Marília B. F. G. **Feminist Gender Wars: The reception of the concept of gender in Brazil (1980s-1990s) and the global dynamics of production and circulation of knowledge.** Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

668 Josely Carvalho (1942) é uma artista brasileira residente em Nova York.

669 Sabra Moore (1943) é uma artista visual estadunidense.

no MAC USP, no Brasil) e a publicação dela decorrente, intitulada *150 Artists Book*, consta em bibliotecas tanto no Brasil quanto nos EUA.

A pesquisadora Bianca Caballero<sup>670</sup> explica que as organizadoras da exposição escolheram 16 artistas brasileiras e 16 artistas estadunidenses, as separaram em duplas e elas receberam temas a partir dos quais deveriam criar produções artísticas por meio da conexão estabelecida com sua correspondente internacional. A lista de artistas participantes da mostra, bem como do catálogo, se destaca por trazer importantes nomes, tanto no contexto brasileiro quanto estadunidense, bem como pelos temas escolhidos para elas:

*NASCIMENTO*: Josely Carvalho & Bette Kalache; Liliana Porter & Karin Lambrecht; *ALIMENTO*: Kathie Brown & Denise Milan; Faith Ringgold & Luise Weiss; *CORPO*: Nancy Spero with Valerie Savilli & Cristina Parisi; Kazuko & Iole de Freitas; *HABITAÇÃO*: Sabra Moore & Maria do Carmo Secco; Mimi Smith & Lucia Py; *MEIO-AMBIENTE*: Howardena Pindell & Lygia Pape; Vivian Browne & Alice Brill; *RAÇA*: Marina Gutiérrez & Maria Lidia Magliani; Jaune Quick-To-See Smith & Sophia Tassinari; *ESPÍRITO*: May Stevens & Vera Café; Mary Beth Edelson & Simone Michelin; *GUERRA/MORTE*: Ida Applebroog & Ely Bueno; Catalina Parra & Anésia Pacheco e Chaves.<sup>671</sup>

No catálogo de *Connections Project/Conexus*, constam os trabalhos das outras centenas de artistas que produziram a partir do conjunto de oito temas<sup>672</sup> e textos da crítica de arte

670 CABALLERO, Bianca Santa Anna. “We are trying to create a nest”: the story of *Connections Project / Conexus, a collaboration between women artists from Brazil and the United States*. MA in Contemporary Art Theory, Department of Visual Culture – Goldsmith, University of London, 2022.

671 “BIRTH: Josely Carvalho & Bette Kalache; Liliana Porter & Karin Lambrecht; FOOD: Kathie Brown & Denise Milan; Faith Ringgold & Luise Weiss; BODY: Nancy Spero with Valerie Savilli & Cristina Parisi; Kazuko & Iole de Freitas; SHELTER: Sabra Moore & Maria do Carmo Secco; Mimi Smith & Lucia Py; ENVIRONMENT: Howardena Pindell & Lygia Pape; Vivian Browne & Alice Brill; RACE: Marina Gutiérrez & Maria Lidia Magliani; Jaune Quick-To-See Smith & Sophia Tassinari; SPIRIT: May Stevens & Vera Café; Mary Beth Edelson & Simone Michelin; WAR / DEATH: Ida Applebroog & Ely Bueno; Catalina Parra & Anésia Pacheco e Chaves” Tradução nossa, p. 21.

672 FOOD/ALIMENTO: Kathie Brown, Emma Amos, Loris Machado, Barbara Pollack, Patricia Horvat, Pat Mercado, Luise Weiss, Marcia Rothstein, Susan Crowe, Nancy Sullivan, Marilyn Lanfear, Denise Milan, Jerry Allen & The Waitresses, Faith Ringgold. BODY/CORPO: Nancy Spero & Valerie Savilli, Carolee Schneemann, Betye Saar, Pamela Wye, Louise Bourgeois, Christina Parisi, Anna Barros, Ligia de Franceschi, Ines de Araujo, Iole de Freitas, Elisabeth Jobim, Adriane Guimarães, Patricia Furlong, Vera Chaves Barcellos, Sonia Labouriau, Paula Pape, Mirian Obino, Kathleen Fay, Mara Alvares, Emilie Chamie, Jessie Shefrin, Janice Novet, Kazuko. SPIRIT/ESPÍRITO: Vera Café, May Stevens, Deborah Ossoff, Simone Michelin, Frances Buschke, Marta Garamond, Vera Salamanca, Maurie Kerrigan, Alexis Hunter, Sarah Swenson, Lydia Okumura, Doraci Girrolat de Correa, Anna Lieneman, Marina Moers, Beatriz Leite, Wania Gonçalves Neves, Jane Galvão, Marilyn Minter, Michiko Itatani, Mary Beth Edelson, Eliane Velozo de Souza, Michelle Stuart. WAR/DEATH/GUERRA/MORTE: Erika Rothenberg, Louise Kramer, Caroline Stone, Ely Bueno, Célia Colli, Maria Lucia Carneiro, Ida Applebroog, Lucia Neves, Elizabeth Nascimento, Judy Blum, Laurabeatriz, Karen Shaw, Silvia Ragusin, Liora Mondlak, Catalina Parra, Cecilia Vicuña, Katie van Scherpenberg, Anésia Pacheco e Chaves, Linda Herritt. SHELTER/HABITAÇÃO: Joan Lyons, Maria do Carmo Secco, Jacki Apple, Louise Neaderland, Grace Graupe-Pillard, Sonia Von Bruscky, Mimi Smith, Ellen Lanyon, Sabra Moore, Jeanete Zeido, Judith Miller, Tete Riccetti, Lily Simon, Raquel Rabinovich, Lena Bergstein, Sharon Gilbert, Glenna Park, Ora Lerman, Solange Oliveira, Lucia Porto, Marina Cappelletto, Lucia Py. ENVIRONMENT/MEIO-AMBIENTE: Angela Leite, Katherleen Metz, Maria Moreira, Sumiko Arimori, Vivian Browne, Vida Hackman, Nina Kuo, Gisela Eichbaum, Irmgard Longman, Maria Celia, Brunello Bombano, Rose Viggiano, Sylvia Sleigh, Faith Wilding, Mary Warshaw, Diana Domingues, Christina Maria Pape, Howardena Pindell, Alice Brill, Lygia Pape.

estadunidense Lucy Lippard e da cientista social brasileira Carmen Barroso, ambas com atuações dedicadas às questões das mulheres em suas respectivas áreas, o que reforça o caráter feminista da exposição. A pesquisadora Nadiesda Capuchinho narra que *Connections Project/Conexus* foi boicotada por artistas “mais famosas” e pela imprensa no Brasil justamente por essa questão, e isso teria se dado pela majoritária negação de nosso sistema artístico às ações centradas na mulher e em questões de gênero.<sup>673</sup>

É importante destacar a proximidade entre *American Women Artists* e *Connections Project/Conexus*: além de serem mostras compostas apenas com mulheres artistas e que estabeleciam relações entre os campos artísticos estadunidense e brasileiro, a escolha de abordar temas relacionados criticamente às mulheres na arte, com conotações mais ou menos feministas, parece ser incontornável para um diálogo entre os dois países nesse momento; do mesmo modo, a atitude refratária do lado brasileiro a essa questão também ganha ênfase na ocasião dessas exposições, seja em sua produção ou em sua recepção. Por meio dessas duas mostras, o MAC USP se configura como uma instituição que abrigou a discussão de temas relacionados ao gênero a partir da década de 1980 em São Paulo, mas com a especificidade de estar filiada ao debate artístico estadunidense.

Neste sentido, em 1992, o MAC USP trouxe a artista estadunidense Barbara Krueger para a abertura da nova sede do museu a convite da então diretora da instituição, Ana Mae Barbosa, e expôs uma série de outdoors da artista na cidade universitária. Krueger se tornou conhecida por uma produção acentuadamente feminista que utilizava fotografias sobrepostas

---

BIRTH/NASCIMENTO: Josely Carvalho, Liliana Porte, AViva Rahmani, Margot Lovejoy, Bette Kalache, Susan Sherman & Colleen McKay, Mirtes Zwierzynski, Judite dos Santos, Ligia D’Andrea, Roberta Allen, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Heloisa Schneiders da Silva, Nicolette Reim, Joyce Cutler-Shaw. RACE/RAÇA: Tomie Arai, Marina Gutiérrez, Kathy Grive, Nancy Chunn, Eva Cockcroft, Leticia Parente, Ana Castillo, Charleen Touchette, Ada Medina, Josie Talamantez, Sophia Tassinari, Jaune Quick-To-See Smith, Vira & Hortensia Colorado, Maria Lidia Magliani. Disponível em [https://dedalus.usp.br/F/IRJMVMS9HV4EIIIBVNNVMPQD2TQQIC1FRHVQMXXXITUNCXEL8F-03655?func=full-set-set&set\\_number=003511&set\\_entry=000001&format=999](https://dedalus.usp.br/F/IRJMVMS9HV4EIIIBVNNVMPQD2TQQIC1FRHVQMXXXITUNCXEL8F-03655?func=full-set-set&set_number=003511&set_entry=000001&format=999). Acesso em 11-06-2023.

673 CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. **Imagens de Gretta Safarty**: fotografia, performance e gênero. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 107-112.

com frases na língua inglesa; para a exposição no Brasil, um de seus cartazes foi traduzido para o português e causou reações que “não foram exatamente pacíficas”, de acordo com Barbosa.



[Figura 85] Barbara Kruger, **Outdoor** (Billboard) na USP, 1992 – Acervo MAC USP<sup>674</sup>

Já em 1996 a instituição se voltou para o seu próprio acervo na exposição *Mulheres artistas no acervo do MAC*; a mostra foi uma iniciativa da professora Lisbeth Rebollo Gonçalves e organizada pela então Divisão Científica do museu, que selecionou um considerável número de mulheres artistas brasileiras e estrangeiras com produções já históricas e contemporâneas.<sup>675</sup> A pesquisadora Talita Trizoli avalia a exposição nos seguintes termos:

[A exposição] efetua um recorte tradicional em sua seleção de 95 trabalhos de artistas mulheres pertencentes ao acervo da instituição, com uma grande variedade de mídias e temas [...], mas que não tocam as pautas feministas por excelência, com exceção das obras de Sonia von Bruschy, *Bebês Brasileiros mamam Coca-cola* de 1969 e de Cybéle Varela *De tudo aquilo que pode ser I, II e III*, 1967, que permitem essa aproximação temática. São pinturas, desenhos, esculturas e objetos que se propõem a dialogar com uma feminilidade de caráter essencialista, quase biológica, a qual não problematiza as relações culturais reducionistas estabelecidas com o espectro da feminilidade. Muito pelo contrário, as categorias temáticas escolhidas pela curadoria sobre casa, autorretrato, nu feminino e a natureza acabam por reforçar os papéis mais tradicionais da mulher na sociedade.<sup>676</sup>

Por fim, retomando a listagem realizada na introdução desta dissertação, mas especificando nas ações do MAC USP, a pesquisadora Luana Tvardovskas realizou um levantamento de exposições que trataram de temáticas de gênero em museus brasileiros a partir da década de 1990, destacando que o interesse das curadorias e instituições para o tema só apareceu com um pouco mais de destaque a partir dos anos 2000. Tvardovskas destaca que no

674 Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro> BARBOSA Ana Mae 572-581.pdf. Acesso em 22-06-2023.

675 Idem, p. 114-117. A lista completa de obras pode ser acessada em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/2884>. Acesso em: 20-03-2022.

676 TRIZOLI, Op. Cit, p. 178.

MAC USP, entre 2007 e 2009, as pesquisadoras e curadoras Lisbeth Rebollo Gonçalves e Claudia Fazzolari realizaram um ciclo de três exposições que tratavam de artistas latino-americanas por um viés entrecortado pelo pensamento feminista e crítico das violências simbólicas contra as mulheres intitulado *Mulheres artistas e a contemporaneidade*.<sup>677</sup>

---

<sup>677</sup> TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 67-69.

## Considerações finais

Descrever e analisar o debate sobre as mulheres, o feminino e o feminismo no sistema artístico brasileiro entre os anos de 1960 e 1982 esbarra em uma questão discursiva, pois o próprio enunciado compreende as contingências históricas e epistemológicas dos termos empregados. Tais contingências estavam associadas, em seu âmago, às dinâmicas socioculturais estruturadas/estruturantes em/das hierarquias entre os gêneros, portanto, às relações de poder que se cristalizavam nas práticas discursivas. Em suma, falar sobre as mulheres e suas questões próprias, como o movimento feminista – expressão política que pleiteava mudanças nas hierarquias sociais – envolvia, incontornavelmente, o enfrentamento de reações adversas, sobretudo em um campo como o das artes plásticas, envolto nessas mesmas relações hierárquicas entre os gêneros. Enquadrando o contexto brasileiro, a historiadora Joana Maria Pedro discorre sobre o tema:

Por muito tempo, no Brasil, as pessoas separaram *feminista* de *feminina*, como se fossem coisas opostas. Até o final dos anos 1980, por exemplo, poucas pessoas aceitavam o rótulo de feministas, porque, no senso comum, o feminismo era associado à luta de mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens. Se as mulheres que eram a favor da emancipação feminina não queriam ser vistas assim, o que dizer dos homens que, por apoiarem-nas, estavam sujeitos a todo tipo de gozação machista? Definir-se como feminista no Brasil era um grande risco.<sup>678</sup>

Apesar dos preconceitos existentes, a partir da década de 1960, o país viu surgir o feminismo de segunda onda, conforme ocorria em diferentes partes do mundo. Essa década, como posto em inúmeras ocasiões, foi marcada pela ascensão de uma ditadura civil-militar, que condicionou ainda mais a presença do feminismo entre nós. No sistema artístico brasileiro, por sua vez, o discurso feminista que impactava produções artísticas e teóricas em países do Norte global, tornava-se tema de discussão em um contexto que, como nos lembra Cristiana Tejo, “as informações circulavam numa via de mão única (centros hegemônicos – periferia)”.<sup>679</sup> Os Estados Unidos parecem ser, de fato, um centro nesse diálogo realizado por agentes brasileiros ou residentes no país, fosse por meio de referências a artistas, críticas e historiadoras da arte, a livros de ciências humanas escritos a partir daquele contexto, ou ainda a padrões de comunicação e consumo de bens culturais.

No entanto, internamente, nesse mesmo período, a narrativa que sedimentava o movimento modernista, ou mais especificamente, o modernismo paulista, como central na

678 PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 239-240.

679 TEJO, Cristina S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Water Zanini**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017, p. 150.



história cultural brasileira, era institucionalizado por agentes que compunham tanto o sistema artístico, quanto o sistema acadêmico. A significativa presença das mulheres nesse cânone, que colocava a pintora Anita Malfatti como “mártir” e precursora, e Tarsila do Amaral como “musa” e articuladora dos preceitos modernos na linguagem plásticas, era corroborada pelos números cada vez maiores de artistas que se profissionalizavam e ocupavam os espaços de prestígio, como as premiações da Bienal de São Paulo e as exposições em galerias de arte, setor que também crescia nesse mesmo período.

A exposição *A contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960 por iniciativa de Paulo Mendes de Almeida, autor do livro *De Anita ao Museu* e um dos principais articuladores dessa narrativa, é singular para caracterizar essa inflexão do sistema artístico brasileiro, haja vista que grande parte das discussões feministas que adentravam os ambientes artísticos internacionais eram pautadas na ausência ou no apagamento das mulheres artistas em suas respectivas histórias da arte, como nos Estados Unidos e na França. Isso posto, quais as vias de entrada e de articulação de uma reflexão feminista nas artes plásticas brasileiras, tendo em vista essa coincidência temporal de discursos? Como os agentes e instituições localizados em lugares de reconhecimento e legitimação do sistema lidaram com essa especificidade do contexto brasileiro frente à efervescência do movimento feminista em outros países? Essas foram algumas das questões que tentamos responder nas páginas anteriores desta dissertação.

Em suma, nos parece que no recorte temporal proposto, houve um processo de revalorização das artistas mulheres e da noção de feminino na arte, outrora categoria depreciativa e que desqualificava os trabalhos artísticos, como alternativa à adoção do discurso nomeadamente feminista, dada a desvalorização do feminismo no campo social e uma tendência geral da arte brasileira de voltar-se para questões “internas” ao contexto latino-americano (no qual muitos países enfrentavam ditaduras militares apoiadas pelas políticas imperialistas dos Estados Unidos). Falar sobre a arte feminina parecia ser uma forma de barrar, ou amansar, os discursos sobre a arte feminista, ou ainda, os discursos feministas na arte. Em um artigo de 1978 do crítico de arte Frederico Moraes, tal compreensão ganha corpo:

A partir dos anos 60 e agora ao longo dos 70, a presença da mulher em nossa arte cresceu mais ainda e poder-se-ia mesmo falar, sem nenhum chauvinismo, ou melhor, sem que isso implique em qualquer distinção valorativa de uma temática feminina na obra de artistas tais como Maria do Carmo Secco, Wanda Pimentel, Wilma Martins, Vilma Pasqualini, Pietrina Checcacci ou Emi Mori. Ou melhor, mais do que uma temática, trata-se de um modo de ser ou perceber o mundo e a arte, o que permitirá

situar em campo próximo personalidades tão diversas como Maria Leontina e Regina Vater, Fayga Ostrower e Ione Saldanha.<sup>680</sup>

Ainda naquele artigo, Morais afirmava que não havia “qualquer tentativa de organização de um movimento feminista em artes plásticas” ou uma abordagem da “problemática do feminismo”<sup>681</sup> no sistema artístico brasileiro. O mesmo tipo de afirmação foi posta por outros críticos abordados nesta dissertação, como Roberto Pontual, Sheila Leirner e Aracy Amaral, assim como artistas e agentes envolvidos em questionários sobre o tema. Entretanto, ao encarar as obras das artistas citadas por Morais, ou ainda as discussões presentes nos textos desses mesmos autores publicados em jornais de grande circulação em São Paulo e no Rio de Janeiro, parece difícil separar as noções de feminino e feminismo, como se estas não estivessem articuladas em um mesmo contexto de conscientização política das mulheres e de elaborações poéticas e discursivas sobre suas questões, expressas, por um lado, nos movimentos feministas, e, por outro, na colocação dessas questões na esfera pública, por meio das obras de arte, de textos, enfim, do próprio ofício dessas mulheres, cada vez mais numerosas no mercado de trabalho.

Tal reflexão, contudo, nos é possível graças ao afastamento histórico dessas produções discursivas que, embora sejam pertencentes à produção artística contemporânea, foram anteriores à popularização de conceitos e categorias que permitem analisar a documentação para além da hegemônica e reiterada negação ao feminismo por esses agentes, sobretudo as mulheres artistas, sobre as quais tanto se debatia. Nosso objetivo nesta pesquisa foi articular os aparatos interpretativos que temos hoje, como a categoria de gênero, a noção de interseccionalidade ou de performance e tecnologias de gênero, com os discursos em voga naquele período, como as ideias de sexo e feminilidade, buscando os encontros intersticiais entre essas duas esferas; encontros que se dão, propriamente, no campo discursivo e no compromisso político de desnaturalização das narrativas hegemônicas que subjagam os sujeitos subalternizados às hierarquizações de gênero, raça e classe. Por sua vez, também evidenciamos os desencontros e as questões que podem surgir a partir das leituras do conjunto documental, ou *arquivo feminista*<sup>682</sup>, aqui organizado.

Neste sentido, é importante destacar que não buscamos suprir as lacunas do passado ou condenar, a partir dos critérios de hoje, as ausências e limitações dos discursos analisados. Como alternativa, buscamos localizar os enunciadores e enunciadoras em suas posições sociais

---

680 MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. Rio de Janeiro: **O Globo**, 20-12-1978.

681 Ibidem.

682 Expressão utilizada por Luana Saturnino Tvardovskas.

e no interior do sistema artístico que compunham. Visto que as artes plásticas são terreno próprio de elaboração da distinção que legitima a dominação social<sup>683</sup>, sabemos que, naquele período, o sistema era constituído pelas classes médias e altas, formada, em sua esmagadora maioria, por pessoas brancas. Se os homens eram também maioria, é justamente sobre o período de mudança dessa hegemonia de gênero que nos detemos. As mudanças, como posto por Glenna Park na apresentação da exposição *American Women Artists*, “são lentas, têm que ser impostas passo a passo, insistentemente”.<sup>684</sup> Daí a constatação de que, ainda que no período final de nosso recorte temporal, o início da década de 1980, os discursos nomeadamente feministas tiveram espaço em instituições museológicas e alguns agentes tenham se empenhado de forma singular nessa discussão (como o fez a artista estadunidense Mary Dritschel na sua curta, mas significativa, passagem pelo Brasil), nos anos que se seguiram, a narrativa hegemônica continuou suplantando esse tema de discussão, reiterado como inadequado para as circunstâncias da produção artística ou para o público brasileiro.

As razões para esse apagamento posterior escapam às possibilidades de elaboração desta dissertação. O que podemos afirmar, no entanto, é que, se compreendermos a crítica de arte e as exposições como espaços de reconhecimento e legitimação de discursos no sistema artístico brasileiro, a discussão sobre as mulheres, o feminino e o feminismo foi reconhecida e que, de fato, constituiu-se um debate em torno dessas questões entre os anos de 1960 e 1982. A legitimação, contudo, não se efetivou. Se as mulheres foram vistas e prestigiadas enquanto artistas, inclusive adentrando no cânone historiográfico, as elaborações sobre esse fato foram circunstanciais, rebatidas com argumentos acerca da impertinência da enunciação da diferença de gênero ou de que esse fato estava dado, portanto, não precisava ser reforçado. Em síntese, não foram profícuas nas agendas institucionais ou da crítica. O feminismo, por sua vez, teve ainda menos espaço, acusado de ser demasiadamente estrangeiro, datado, não enunciado pelas artistas e pela crítica. As ações que o colocavam como baliza não entram nas dinâmicas de legitimação do sistema artístico brasileiro até muito recentemente.

No entanto, tal processo, como uma prática discursiva, é passível de alterações e revisões. Por isso, esperamos que essa pesquisa possa ser aprofundada por outras e outros pesquisadores que se dedicam ao tema, bem como possa contribuir para a produção de conhecimento de viés feminista na historiografia da arte.

---

683 GARCIA, Maria Amélia B. **Artes plásticas: participação e distinção**. Brasil anos 60/70. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

684 PARK, Glenna. PFEIFFER, Wolfgang. **American Women Artists** (catálogo). São Paulo: MAC USP, 1980.

## Cronologia de textos

### 1960

- 1960** *Jayme Maurício*, **Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira**, Correio da Manhã/RJ (Crítica de arte)  
*Mário Pedrosa e Maria de Lourdes Teixeira*, **Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País**, MAM/SP (Catálogo)  
*Isa Leal*, “**67 expositoras na mostra de artes plásticas inaugurada no Ibirapuera**”, Folha de S. Paulo/SP (Nota jornalística)
- 1961** *Jayme Maurício*, **Mulheres no Ibirapuera: 275 obras**, Correio da Manhã/RJ (Crítica de arte)  
*Lourival Gomes Machado*, **O sexo dos anjos**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)
- 1962** *Geraldo Ferraz*, **Presença da mulher paulista na semana de arte moderna**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)
- 1964** *Jayme Maurício*, **Mulheres para Córdoba**, Correio da Manhã/RJ (Nota)  
*Mona Gorovitz*, **Porque o feminino**, MAB FAAP/SP (Catálogo)
- 1967** *Aracy Amaral*, **Anita Malfatti: cinquenta anos depois**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)
- 1968** *Frederico Moraes*, **Mulheres expõem**, Diário de Notícias/RJ (Crítica de arte)
- 1969** *Wesley Duke Lee*, **Beleza de Pedra**, MAC USP/SP (Catálogo)  
*Jayme Maurício*, **Fotos de Perroy**, Correio da Manhã/RJ (Crítica de arte)

### 1970

- 1974** *Ivo Zanini*, **A arte de 4 mulheres: uma só meta**, Folha de S. Paulo/SP (Crítica de arte)  
*Roberto Pontual*, **Feminismo e arte**, Jornal do Brasil/RJ (Crítica de arte)  
*Sheila Leirner*, **Duas vernissages, cinco mulheres**, Última Hora/SP (Nota jornalística)
- 1975** *Frederico Moraes*, **Maria do Carmo Secco**, Galeria Arte Global/SP (Catálogo)
- 1976** *Roberto Pontual*, **De que gênero é a arte?**, Jornal do Brasil/RJ (Crítica de arte)  
*Lygia Pape*, **Lygia Pape**, Galeria Arte Global/SP (Catálogo)  
*Frederico Moraes*, **O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape**, O Globo/RJ (Crítica de arte)  
*Frederico Moraes*, **Mulheres, arte e feminilidade**, O Globo/RJ (Crítica de arte)  
*Frederico Moraes*, **Wilma Martins**, Galeria Arte Global/SP (Catálogo)
- 1977** *Sheila Leirner*, **A arte feminina e o feminismo**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

*Sheila Leirner*, **Feminismo na arte brasileira, opinião da crítica**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

*Aracy Amaral*, **A propósito de um questionamento de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?**, SP (Crítica de arte)

**-1978** *Lucy Lippard*, **Iole de Freitas – A imagem multiplicada**, Galeria Arte Global/SP (Catálogo)

*Frederico Morais*, **Iole de Freitas e o feminismo na arte**, O Globo/RJ (Crítica de arte)

*Annateresa Fabris*, **O olho do objeto**, Folha de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

*Frederico Morais*, **As reminiscências evocativas de Gretta**, O Globo/RJ (Crítica de arte)

**-1979** *Sheila Dunaevits e Martha San Juan Franca*, **Nem homens, nem mulheres, artistas**, Revista Arte Hoje/RJ (Reportagem)

*Aracy Amaral*, **Da caixa à flor**, Galeria Luisa Strina/SP (Catálogo)

*Aracy Amaral*, **O cotidiano feminino transformado em arte**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de Arte)

*Sheila Leirner*, **Obra de arte, meio e reflexão sobre a mulher**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

## **1980**

**-1980** *Glenna Park e Wolfgang Pfeiffer*, **American Women Artists**, MAC USP/SP (Catálogo)

*Sheila Leirner*, **Uma lição de consciência na coletiva do MAC**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

*Ivo Zanini*, **Artistas americanas mostram força no papel**, Folha de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

**-1981** *Sheila Leirner*, **Relevos interiores ou uma metáfora da alma feminina**, O Estado de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

**-1982** *Frederico Morais*, **Presença da mulher na arte brasileira**, O Globo/RJ (Crítica de arte)

*Adão Pinheiro e Ruth Escobar*, **I Festival Nacional de Mulheres na Arte** (Catálogo)

*Nova*, **Mulher nas artes** (Revista)

*Ivo Zanini*, **Mulheres expõem obras de temas diversificados**, Folha de S. Paulo/SP (Crítica de arte)

*Mary Dritschel*, **Ladies First**, Revista Arte em São Paulo/SP (Crítica de arte)

## Referências bibliográficas

- ABREU, Maira. Nosotras: feminismo latinoamericano em Paris. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(2): 336, maio-agosto/2013, p. 553-572.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Gênero. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 6, n. 3, 2020, p. 33-43. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/genero/>. Acesso em: 20-08-2023.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALVAREZ, Marcos C. Michel Foucault e a ordem do discurso. *In*: CATANI, Afranio M.; MARTINEZ, Paulo H. (Orgs.) **Sete ensaios sobre o Collège de France**. São Paulo: Cortez, 1999, p. 71-88.
- ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. **Aurora**, v. 14, n. 42, 2021, p. 51-70.
- AMARAL, Aracy. Anita Malfatti: cinquenta anos depois. São Paulo: **O Estado de S. Paulo**, 23-12-1967.
- AMARAL, Aracy. **Da Caixa à Flor** (catálogo). Galeria Luisa Strina, 1979.
- AMARAL, Aracy. O cotidiano feminino transformado em arte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 04-11-1979.
- AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**. Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1982.
- AMARAL, Aracy. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. **Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil**. Washington D.C.: The National Museum of Women in Arts, 1993.
- AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e ensaios (1980-2005). V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006.
- ARRUDA, L. A. **Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6. n. 10, 1995, p. 27-34.
- AVELAR, Ana Cândida de. Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o Retrato de Lourival Gomes Machado. **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Rio de Janeiro: CBHA, 2010.

- AVELAR, Cristiane Alves. **Por teu olho, minha mão: clivagens de gênero e raça na produção de Maria Lídia Magliani**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- AVGIKOS, Jan. [et. al.]. **Feminism & art: nine views**. Artforum: outubro de 2003.
- AYERBE, Júlia Souza. **Un problema que no puede tener nombre: lecturas y traducciones del feminismo anglosajón en la crítica de arte brasileña en los años setenta**. Máster en História del Arte Contemporáneo y Cultura Visual – Universidade Autônoma de Madrid, 2020.
- BARRANCOS, Dora. **História dos feminismos na América Latina**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.
- BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte “Moderna” de São Paulo 1946-1949**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BARROS, Regina Teixeira de. **A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962**. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BONOMI, Maria. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. EDUSP, 2007.
- BORGES, Joana Vieira. Simone de Beauvoir: leituras no Brasil (1960-1980). **Anais do XXIII Simpósio Nacional De História**, Londrina: ANPUH, 2005.
- BORGES, Joana Vieira. Da (des)construção do “clássico”: O segundo sexo e Mística feminina no Brasil e na Argentina. **Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**, Florianópolis: 2013.
- BRONSTEIN, Michele Muniz. **Consumo e Adolescência: Um estudo sobre as revistas femininas brasileiras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2008.
- BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, v. 20, n. 2, 2005, p. 377-402.
- BUENO, Maria Lúcia (Org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. **Imprensa feminina**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1990.

- BULHÕES, Maria Amélia. A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil. *In: PILLAR, Analice et al. (Org.). Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *In: BENHABIB, S.et al. Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- CABALLERO, Bianca Santa Anna. “**We are trying to create a nest**”: the story of *Connections Project / Conexus, a collaboration between women artists from Brazil and the United States*. MA in Contemporary Art Theory, Department of Visual Culture - Goldsmith, University of London, 2022.
- CALDWELL, Kia Lilly. A institucionalização de estudos sobre a mulher negra: Perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2010, p. 18-27.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. **Imagens de Gretta Safarty**: fotografia, performance e gênero. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CAPUCHINHO, Nadiesda C. D. Mulheres no Brasil dos anos 1970: militância, mídia e padrão de beleza. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 2, 2019, p. 157-178.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol.1, nº 2, jul/dez de 2012.
- CERCHIARO, Mariana M; SIMIONI, Ana Paula C; TRIZOLI, Talita. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. **Artl@s Bulletin**, v.8, n.1, 2019, p. 210, n. 2.
- CERCHIARO, Marina Mazze. **Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra**. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society** (2ª edição). Londres: Thames and Hudson, 1996.
- CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 16, 2016, p. 22-23.



CORREIA, Inês Fernandes. Do mecenato ao marketing cultural: a evolução do patrocínio no Brasil. **Organicom**, v. 7, n. 13, 2010, p. 80-91.

Correio do Povo. “Mulher e arte. Está chegando um festival nacional”, 06-06-1982.

COSTA, Emília Viotti da. Estruturas versus experiência. Novas tendências da história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha. Rio de Janeiro: **BIB**, n. 29, 1º semestre de 1990.

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**, vol. 16, núm. 2, julho-dezembro, 2008, p. 131-173.

COSTA, Helouise; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, 29, 2021, p. 25-26.

COSTA, Marcela Rossiter Lima. **Anésia Pacheco e Chaves: arte e gênero na São Paulo da segunda metade do século XX**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

COTA JUNIOR, Eustáquio Ornelas. **Um diálogo sobre arte latino-americana: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)**. 2022. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. As Bienais de arte na América Latina na década de 1960: propósitos e repercussões. **Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”**. Belo Horizonte: ANPAP, n. 23, 2014, p. 1721-1730.

DA SILVA, Thais Canfield. Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931. **Encontro de História da Arte**, n. 13, 2018, p. 836-843.

DALLIER, Aline. L’image de la violence dans l’art des femmes. **Les Cahiers du GRIF**, nº14-15, 1976, p. 114-116.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista**. São Paulo: Ubu, 2021.

DRITSCHER, Mary. Ladies First. **Arte em São Paulo**, nº 12. São Paulo: novembro de 1982.

DUARTE, Ana Rita F. Betty Friedan: Morre a feminista que estremeceu a América. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, abr. 2006, p. 287-293.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformações da arte no Brasil**. Campos Gerais: 1998.

- DUKE LEE, Wesley. **Beleza de Pedra** (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo: 1969.
- DUNAEVITS, Sheila. FRANÇA, Martha San Juan. Nem homens, nem mulheres, artistas. **Revista Arte Hoje**, n. 26, ano 3, 1979, Rio de Janeiro.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- FABRIS, Annateresa. O “olho do objeto”. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 23-07-1978.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- FERRAZ, Geraldo. Presença da mulher paulista na semana de arte moderna. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 16-02-1962.
- FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FETTER, Bruna W. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**. Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- GARCIA, Maria Amélia B. **Artes plásticas: participação e distinção**. Brasil anos 60/70. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- GARCIA, Maria Amélia B. Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 3, n. 6, 1992, p. 34-41.
- GIUNTA, Andrea. Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987. **Artelogie**, nº 5, 2013.
- GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamerica. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.
- GOROVITZ, Mona. Porque o feminino. *In*: **Propostas 65** (Catálogo). MAB FAAP, São Paulo: 1965.

- GUIMARÃES, Andréa Camargo [et al]. **Cronologia das artes plásticas: referências 1975-1995**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – IDART, 2010.
- HAAG, Fernanda Ribeiro. “O futebol feminino era uma das coisas que estava acontecendo”: as mobilizações do futebol de mulheres durante a transição democrática brasileira (1977-1983). **FuLiA/UFMG [revista sobre Futebol, Linguagem, Artes e outros Esportes]**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2023, p. 9-37.
- HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1992.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte de crítica feminista no Brasil. **Nuevo Texto Crítico**, Ano 7, n. 14/15, jul. 1994/jun. 1995, p. 259-269.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro. Formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- JAREMTCHUK, Dária G. “Artistic Exile” and Professional Failure. Brazilian Artists in New York in the 1960s and 1970s. **Third Text**, 35:4, 2021, p. 499-515.
- JONES, Amelia. **Sexual Politics: Judy Chicago’s “Dinner Party” in Feminist Art History**. California: UCLA/Hammer, 1996.
- JONES, Amelia. **Body Art/Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LAGNADO, Lisette. Entrevista: Sheila Leirner. **Galeria**, n. 16, 1989.
- LAMONI, G. “A ambas as extremidades da cadeia”: algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos setenta em Portugal. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 2023, p. 493-517.
- LAURETIS, Teresa De. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.
- LEAL, Isa. **67 expositoras na mostra de artes plásticas inaugurada no Ibirapuera**. São Paulo: Folha de São Paulo, 18-12-1960.
- LEIRNER, Sheila. Duas vernissages, cinco mulheres. **Última Hora**, São Paulo: 25-06-1974.

- LEIRNER, Sheila. Feminismo brasileiro, opinião da crítica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 27-02-1977.
- LEIRNER, Sheila. A arte feminina e o feminismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 13-02-1978.
- LEIRNER, Sheila. Obra de arte, meio e reflexão sobre a mulher. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 15-11-1979.
- LEIRNER, Sheila. Relevos interiores ou uma metáfora da alma feminina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: 29-03-1981.
- LEIRNER, Sheila. Uma lição de consciência na coletiva do MAC. **O Estado de S. Paulo**: 09-11-1982.
- LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- LEITE, Andréa Andira. **A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LIPPARD, Lucy. **From the center: feminist essays on women's art**. New York. E. P. Dutton, 1976.
- LIPPARD, Lucy. The pains and the pleasure of rebirth: women's body art. **Art in America**, v. 64, n. 3, maio/jun. 1976, p. 73-81
- LIPPARD, Lucy. Iole de Freitas – A imagem multiplicada. *In: Glass pieces, life slices* (catálogo). São Paulo: Galeria Arte Global, n. p., 1978.
- LIPPARD, Lucy. **The pink glass swan. Selected essays on feminist art**. New York: The New Press, 1995.
- MACHADO, Lourival Gomes. **O sexo dos anjos**. O Estado de S. Paulo, São Paulo: 14-01-1961.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 25, n. 1, 2017, p. 7-28.
- MARI, Marcelo. Frederico Moraes e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70). **Anais do VIII EHA-Encontro de História da Arte, Unicamp**, 2012.
- MARTINO, Telmo. A semana faz festa nos museus e galerias. **Jornal da República**, São Paulo: 05-11-1979.

- MAURÍCIO, Jayme. Uma nova e talentosa pintora. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 26-10-1952.
- MAURÍCIO, Jayme. Sugestão ao Simeão Leal: A mulher na arte brasileira. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 18-08-1960.
- MAURÍCIO, Jayme. Mulheres no Ibirapuera: 275 obras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 27-01-1961.
- MAURÍCIO, Jayme. Mulheres para Córdoba. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 06-08-1964.
- MAURÍCIO, Jayme. Fotos de Perroy. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 10-10-1969.
- MAZZARIELLO, Carolina Cordeiro; FERREIRA, Lucas Bulgarelli. 2015. Gênero. *In: Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia.
- MCCAUGHAN, Edward J. Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 11, n. 1, 2003, p. 89-112.
- MÉNDEZ, Natalia Pietra. **Com a palavra o segundo sexo: Percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- MICELI, Sérgio. (Org.). **A Fundação Ford no Brasil**. São Paulo: Sumaré, 1993.
- MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- MILLETT, Kate. **Sexual politics**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- MIRANDA, Karolliny J. das N.; CORDÃO, Michelli P. de S. Filantropia corporativa a serviço do capital: uma visão histórico-crítica do fomento da Fundação Ford à produção feminista acadêmica brasileira (1978-1998). **Revista Angelus Novus**, [S. l.], v. 12, n. 17, 2021.
- MORAES, Maria Lygia Q. de. **Vinte anos de feminismo**. Campinas, 1996. Tese de Livredocência, Departamento de Sociologia, IFCH/UNICAMP.
- MORAIS, Frederico. Maria do Carmo Secco: a mulher exposta. *In: Maria do Carmo Secco: pinturas*. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 1966.
- MORAIS, Frederico. Mulheres expõem. Rio de Janeiro: **Diário de Notícias**, 01-10-1968.
- MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.
- MORAIS, Frederico. Maria do Carmo Secco (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1975.
- MORAIS, Frederico. Mulheres, arte e feminilidade. Rio de Janeiro: **O Globo**, 08-06-1976.

- MORAIS, Frederico. O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. Rio de Janeiro: **O Globo**, 31-10-1976.
- MORAIS, Frederico. Wilma Martins (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1976.
- MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. Rio de Janeiro: **O Globo**, 20-12-1978.
- MORAIS, Frederico. As reminiscências evocativas de Gretta. Rio de Janeiro: **O Globo**, 12-11-1979.
- MORAIS, Frederico. Presença da mulher na arte brasileira. Rio de Janeiro: **O Globo**, 08-03-1982.
- MOREIRA, Thais B. R. **Na mira do traço: representações antifeministas nas revistas humorísticas PBT e O Malho (1904-1918)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- MOSCHKOVICH, Marília B. F. G. **Feminist Gender Wars: The reception of the concept of gender in Brazil (1980s-1990s) and the global dynamics of production and circulation of knowledge**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- MURARO, Rose Marie. **Libertação sexual da mulher**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro**. Formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- NEVES, Galciani. **Crítica como criação: procedimentos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- NOCHLIN, Linda. **Women, art and powers and other essays**. New York: Westview Press, 1988.
- NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” Thirty Years After. *In*. ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (orgs.). **Women Artists at the Millennium**. Londres: Mit Press, 2006, p. 82-109.
- NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural (1974). *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). NOCHLIN, Linda. **História das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2: antologia. São Paulo: MASP, 2019.

- O Estado de S. Paulo. **A arte das mulheres toma conta da cidade**, 03-09-1982.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. **Anais do XXXI Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Unicamp**, 2011.
- OLIVEIRA, Felipe de Souza. Bacanal narcisista no Louvre: racismo e poder através da adjetivação em um post de Sheila Leirner no jornal Estadão. **Revista Investigações**, Recife, V. 32, n. 2, 2019, p. 507-521.
- OLIVEIRA, Juliana Proença de. **Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura militar no Brasil (1960-2010)**. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PAPE, Lygia. Lygia Pape (catálogo). São Paulo: **Galeria Arte Global**, 1976.
- PARADA, Maurício B. A. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. **Revista Brasileira de História**, v. 14, n. 24, 1994, p. 113-128.
- PARK, Glenna; PFEIFFER, Wolfgang. **American Women Artists** (catálogo). São Paulo: 1980.
- PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 52, dez. 2006, p. 249-272.
- PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (orgs.). **Gênero, feminismo e ditadura no Cone Sul**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.
- PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda. Corpo, prazer e trabalho. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- PEDROSA, Mário; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960.
- PINHEIRO, Adão; ESCOBAR, Ruth (orgs.). **I Festival Nacional das Mulheres nas Artes** (catálogo). Promoção Revista Nova e realização Ruth Escobar. São Paulo: 1982.

- POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art.** London; New York, NY: Routledge, 2003, c. 1988.
- POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Old mistresses. Women, art and ideology.** Londres/New York: I.B. Tauris, 2013.
- PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PONTUAL, Roberto. Feminismo e arte. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 03-12-1974.
- PONTUAL, Roberto. De que gênero é a arte? Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 17-09-1976.
- PONTUAL, Roberto. O corpo experimentado. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 22-08-1978.
- PRECIADO, Paul. B. Tecnogênero. **Texto Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica.** São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 109-140.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). **Roberto Pontual – Obra crítica.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, n. 11, 1998, p. 89-98.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Revista Estudos Feministas**, n. 3, jan./jul. 2013.
- REIS, Paulo. Proposta para uma crise. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.) **Histórias da arte em exposições: Modos de ver e exhibir no Brasil.** Rio Books/FAPESP, 2016, p. 149-157.
- REIS, Paulo. Como escrever o futuro – Roberto Pontual e a arte contemporânea no Brasil. **Revista Concinnitas**, v. 20, n. 36, 2019, p. 342-355.
- RIOS, Flávia. Lélia Gonzalez. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, 2021, p. 32-41. <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/lelia-gonzalez/>. Acesso em: 28-04-2023.
- ROCCA, María Cristina; PANZETTA, Ricardo. Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías. **Estudios: Centro de Estudios Avanzados**, n. 10, 1998, p. 93-108.
- ROSA, Maria Laura. **Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola em Buenos Aires.** Tese (Licenciatura em Geografia e História, especialidade em História da Arte), Universidad Complutense de Madrid, 2012.



- ROSA, Maria Laura; DONOSO, Soledad Novoa. **Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte**. Santiago: Metales Pesados, 2017.
- RUPP, Bettina. **Curadorias na Arte Contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- SAFIOTTI, Heleieth. Conferência: O Segundo Sexo à luz das teorias feministas contemporâneas. In: MOTTA, Alda Britto da. SARDENBERG, Cecília. GOMES, Márcia (orgs.). **Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas**. Salvador: NEIM/UFBA, 2000, p. 15-38.
- SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. Pretérito do futuro: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, n. 1, 2010, p. 67-86.
- SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. **Cadernos de Pesquisa** (Fundação Carlos Chagas), n. 64, fev. 1988, p. 38-47.
- SARTI, Cynthia. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. **XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association)**. Chicago, Illinois, setembro de 1998.
- SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 12, n. 2, 2004, p. 35-50.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: **Pensamento feminista. Conceitos Fundamentais**. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80.
- SIGNORELLI, Paula. **O Panorama de Arte Atual Brasileira MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SIMIONI, Ana Paula C. Os efeitos dos discursos: saber e poder para Michel Foucault e Pierre Bourdieu. **Plural**, [S. l.], v. 6, p. 103-117, 1999.
- SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.
- SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective. Actualité en histoire de l’art**, n. 2, 2013.

- SIMIONI, Ana Paula C. **Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira.** São Paulo: Edusp, 2022.
- SNEED, Gillian. Brasil Cut-Up: Mary Dritschel's feminist art in Brazil, 1978-1986. *In: Bial do Mercosul 12. Contra o cânone. Arte, feminismo(s) e ativismos séculos XVIII a XXI.* Seminário Internacional Bial 12. Porto Alegre: 2021, p. 67-74.
- SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes.** Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SOUZA, Tálisson Melo de. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Rio de Janeiro, 2015.
- SOUZA-LOBO, Elisabeth. Os usos do gênero. **ANPOCS: Anais, GT21: Mulher e Política.** XII Encontro Anual da ANPOCS. Rio de Janeiro, 1998.
- SPRICIGO, Vinicius. Notas para uma arqueologia das exposições no Brasil. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, jan./jul. 2014, p. 222-236.
- STUDART, Heloneida. **Mulher, objeto de cama e mesa.** Petrópolis: Vozes, 1975.
- TEJO, Cristiana S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Water Zanini.** Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: 2017.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.
- TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil.** Editora Companhia das Letras, 2014.
- TRIZOLI, Talita. Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70. **Anais do VII Encontro de História da Arte**, Unicamp, p. 485-496, 2011.
- TRIZOLI, Talita. Crítica da arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. *In: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.* Goiânia: FGV, FAV, 2012.
- TRIZOLI, Talita. Arte y feminismo en la ditadura militar de Brasil. *In: PALACIOS, Paula; POLO, Cecilia. II seminario internacional historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición.* Chile: DIBAM, MNBACL, Andros Impresores, 2014.
- POLO, Cecilia. “Eat Me: A Gula ou a Luxúria” de Lygia Pape Produção e censura do desejo, feminismo e consumo. *In: SZIR, Sandra. DOLINKO, Silvia. MARCHETI, Mariana (Org.).*

CAIA – **Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes**, 01ed, Ciudad Autonoma de Buenos Aire: CAIA-CONICET, 2015, v. 01.

POLO, Cecilia. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

POLO, Cecilia. Um problema de gênero: Aracy Amaral e os ensaios sobre o feminino nas artes. Conferência proferida no **2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas na Arte (SISRA)** em 29-07-2019, no prelo.

POLO, Cecilia. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 2023, p. 163-210.

TVARDOVSKAS, Luana S. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana S. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: julho de 2011.

TVARDOVSKAS, Luana S. **Dramatização dos corpos**. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

VERGINE, Lea. **Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)**. Milão: Giampaolo Prearo Editore, 1974.

VISINI, Débora Machado. Entre Manobras Radicais (2006) e Mulheres Radicais (2018): um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo nas artes visuais através de duas exposições no contexto brasileiro. *In: Anais do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção*. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH USP, 2021, p. 132-141.

ZANINI, Ivo. A arte de 4 mulheres: uma só meta. Folha de S. Paulo: 12-05-1974.

ZANINI, Ivo. Artistas americanas mostram força no papel. **Folha de S. Paulo**: 20-11-1980.

ZANINI, Ivo. Mulheres expõem obras de temas diversificados. **Folha de S. Paulo**, São Paulo: 12-09-1982.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. 2v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. Arte e história da arte. **Estudos Avançados**, São Paulo, n° 22, set./dez. 1994, p. 487-489.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, 2021, p. 10-31

<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>. Acesso em 16-05-2023.

## Fontes

Acervo Digital – Folha de S. Paulo: <https://acervo.folha.uol.com.br/digital/>

Acervo Digital – O Globo: <https://oglobo.globo.com/acervo/>

Acervo Estadão: <https://www.estadao.com.br/acervo/>

Acervo Lygia Clark: <https://portal.lygiaclark.org.br/>

Archives de la critique d'art: <https://www.archivesdelacritiquedart.org/>

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP)

Enciclopédia Itaú Cultural: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) – Biblioteca

Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - Acervo e Biblioteca

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) – Biblioteca e Acervo

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) – Biblioteca e Acervo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Projeto Carmem da Silva: <https://www.carmendasilva.com.br/>