

## TEORIAS, ESTRATÉGIAS E LUGARES DO DISCURSO FEMINISTA NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 60 E 70

Talita Trizoli\*

### Uma arte-feminista ou arte com feminismo?

Estabelecer aqui uma linha de fuga Deleuze-Guattariana<sup>1</sup> entre o movimento feminista do século XX, e a arte contemporânea brasileira das décadas de 60 e 70, é preencher uma lacuna teórica de quase quatro décadas, e que apenas recentemente vem sendo sanada por iniciativas acadêmicas de pesquisa histórica. Além do mais, é uma das diversas possibilidades de abordar parte da produção de artistas como Regina Vater, Wanda Pimental e Anna Maria Maiolino, que tiveram seu período de formação e fomentação artística justamente nessa época turbulenta e confusa, não apenas na área das relações subjetivas, mas também (principalmente) política.

Com a solidificação afirmativa da chamada segunda onda do movimento feminista no final da década de 60, produziu-se reações e contra-reações não apenas no seio da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual ou ao mundo do trabalho, mas afetou principalmente a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normatizantes vigentes.

A categoria de “Estudos de Gênero”, termo desenvolvido após as discussões estruturalistas da linguagem e das críticas às relações de poder referentes ao mundo do trabalho e ao universo privado, abrange *grosso modo* a separação conceitual entre sexo e identidade, subtendendo que, a condição física de um sujeito não é determinante para sua identidade sexual e social, mas sim os processos de formação da subjetividade, em constante modificação. Joan Wallach Scott, historiadora do *Institute for Advanced Study* em Princeton possui em seu livro *Gender and the Politics of History*, uma definição bem próxima do que vem sendo aqui explicitado:

Minha definição de gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles estão relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O centro da definição reside em uma conexão integrante entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é um modo primário de significar relações de poder. Mudanças na

---

\* Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo com orientação da Profa. Dra Cristina Freire. Bolsista CAPES. Profa. Subst. UFG-GO. <http://lattes.cnpq.br/8564039932158601>

<sup>1</sup> A “linha de fuga” é um caminho de mutação precipitado mediante a realização de conexões entre os organismos que anteriormente eram apenas implícitos (ou 'virtual') que libera novos poderes nas capacidades desses órgãos para agir e reagir. (PARR, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. Great Britain: Edinburgh University Press, 2005, pp 145.)

organização das relações sociais sempre correspondem a mudanças em representações de poder, mas a direção das mudanças não é necessariamente um caminho único. Como um elemento constitutivo de relação social baseado em diferenças percebidas entre os sexos, gênero envolve quatro elementos relacionados: primeiro culturalmente símbolos disponíveis que evocam múltiplas... representações... mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção.<sup>2</sup>

Gênero é um modo de entender o mundo, é uma categoria analítica que permite analisar as intrincadas relações de poder em meios onde uma maioria masculina - geralmente branca, mas não apenas - desenvolve um discurso universalista, misógino e essencialista, referente aos modos de existência dos sujeitos. Já Judith Butler (autora que será também usada na construção desse estudo), no livro *Problemas de Gênero*, afirma que Gênero é uma categoria identificatória do corpo sexuado produzido pela sociedade. Em sua visão foucaultiana, diz Butler:

O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe *em relação* a outro significado oposto... Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes.<sup>3</sup>

Ainda na mesma obra, a autora assegura:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.<sup>4</sup>

No âmbito artístico, os estudos de gênero encontram-se inseridos principalmente nos processos de questionamento e de crítica sobre a larga presença de nomes masculinos na História da Arte, e na rejeição de temáticas “ditas femininas”, geralmente ligadas às imagens e práticas sociais referentes às mulheres e seu espaço social.

Acredito ser relevante ressaltar aqui que a arte de cunho feminista não é de maneira alguma um movimento estético, mas sim um modo de interagir com o mundo e seus respectivos

---

<sup>2</sup> SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. EUA: Columbia University, 1999, pp. 42 e 43.

<sup>3</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003, pp. 28 e 29.

<sup>4</sup> BUTLER, Judith. Op Cit, p.59.

discursos representacionais.<sup>5</sup> Lucy Lippard esclarece isso: “E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas”.<sup>6</sup>

No Brasil, tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país. Simone de Beauvoir, por exemplo, filósofa francesa que fora a grande influência de nossas autoras feministas, só teve seu livro *O Segundo Sexo* publicado em 1960, com tradução de Sérgio Milliet. Foram onze anos de hiato entre a edição francesa de 1949, o que determina uma gritante diferença no processo de absorção e reflexão de sua crítica. Heloísa Buarque de Holanda comenta sobre essa trajetória do movimento:

A forma particular do pensamento feminista no Brasil, embora datado do século XIX, torna-se evidente na direção do movimento feminista do país durante os anos 1960 e 1970, o ponto alto do feminismo em todo o mundo. Em 1964, o Brasil passou por um golpe militar que reestruturou as relações políticas e econômicas do país, mas foi a partir de 1968, depois de um segundo golpe de Estado, "um golpe dentro do golpe", que os direitos civis e políticos dos brasileiros foram completamente anulados por 20 longos 'negros' anos.

Dentro deste contexto, nossas atividades feministas adquiriram características muito especiais. No momento da luta contra o autoritarismo, a maioria do movimento feminista se alinhou aos partidos políticos, associações de esquerda e organizações de base conectada com os setores progressistas da Igreja, que foi uma das forças mais radicais contra o regime militar.<sup>7</sup>

Aqui, interessa verificar algumas dessas autoras brasileiras que publicaram durante as décadas de 60 e 70, livros e artigos em revistas femininas de larga distribuição, justamente por ser esse o tipo de leitura que chegou às artistas mulheres da época.

Começemos primeiramente por Heloneida Studart, jornalista filiada ao partido comunista e posteriormente deputada estadual do Rio de Janeiro. Em 1974, publica o pequeno livro-

---

<sup>5</sup> “Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; pó outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido verdadeiro sobre a categoria das mulheres”. Op Cit. p. 18.

<sup>6</sup> LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan*. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 25.

<sup>7</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective*. Publicação: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002, p.02.

panfleto *Mulher objeto de cama e mesa*, onde, em estilo entusiástico, alerta para o perigo da alienação e atrofiamento da inteligência feminina em prol da manutenção da família patriarcal.

O livro, que fazia parte de uma coleção organizada por Lauro de Oliveira Lima, visava a disseminação de informações essenciais à construção de uma nova sociedade. Funcionavam como pequenas cartilhas de doutrinação, que chegaram a ser usadas em escolas secundárias e cursos normalistas, e estavam inseridas dentro de um projeto amplo da editora e autora Rose Marie Muraro, que será discutida logo em seguida.

Studart no entanto, não aprofunda criticamente suas assertivas, apenas parafraseando frases de efeito, em tom de discurso político, sempre preocupada com a alienação feminina da classe-média, e a necessidade de ascensão da mulher proletária, figura eleita como a verdadeira batalhadora e trabalhadora. Em certos momentos, existe até um tom pejorativo usado pela autora ao descrever o tradicional universo feminino, considerado por ela obtuso, cerceador da inteligência, reducionista, infantilizado, estúpido.

Heloneida Studart não é a única autora a seguir essa postura ideológica. Sua amiga e editora chefe da Editora Vozes, Rose Marie Muraro, também se mostra partidária dessas idéias, e chegou a influenciar profundamente Studart em parte de seus valores. Muraro, no livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, afirma, com quase uma década de antecedência de sua colega jornalista, a esperança na ascensão feminina ao poder e seu papel de salvadora da sociedade capitalista a partir do uso de sua “sensibilidade feminina”, seu “senso de justiça maternal” aplicado a sua liderança messiânica.

Muraro destina e aconselha a mulher brasileira, após uma árdua tomada de consciência de sua condição desvalorizada, o papel de “Mãe da Nação”, reafirmando a todo instante a grande capacidade do afeto feminino no advento da nova Utopia por conta de sua “natural” capacidade de cuidar. Em trechos do livro:

Aqui, o papel da mulher é, a nosso ver, o mais importante: a mulher, mãe dos homens, mãe da raça humana é, por definição, aquela que guarda em si tudo aquilo que pode, biológica, psicologicamente servir para a transmissão da vida, a preservação da pessoa e da espécie como tal.<sup>8</sup>

A autora possui nesses momentos uma visão romântica e eloquente da mulher que circulava no senso comum, esquecendo completamente de toda a desconstrução realizada por Beauvoir da figura feminina, da biologia como destino. É curioso verificar que tanto Studart como Muraro fazem uso constante do livro de Betty Friedan como referência máxima em suas publicações. A autora americana, responsável pelo livro *A Mistica feminina*, que causara polêmica em seu país

---

<sup>8</sup> MURARO, Rosie Marie. Op Cit, p. 70.

na época da publicação, tornara-se figura heróica para essa geração, tanto pelo teor de seu discurso, com um feminismo “mais suave”, quanto pelo constante ataque da mídia a sua figura pessoal, que a desqualificava como “mulher” incessantemente – mas raramente conseguiam construir argumentação contrária as suas assertivas teóricas.<sup>9</sup> No entanto, o que nossas autoras conterrâneas ignoram, pelo menos em seu discurso mais direto, é o fato de que o livro de Friedan bebe diretamente no de Beauvoir, considerado por ambas um texto muito intelectualizado e elitista, apesar de ocasionalmente citado por ambas as autoras, como fora explicitado acima. Ambas preferem ignorar as diretrizes Beauvoirianas mais complexas e filosóficas, concentrando-se na superfície de sua crítica e aplicando-a a realidade brasileira sobre a égide utópica marxista. Apesar da larga distribuição dos dois livros aqui analisados, de Studart e Muraro, e o respectivo destaque midiático que gozavam ambas as autoras, fora Carmen da Silva, psicanalista, jornalista e colunista da revista feminina *Claudia*, que conseguira abranger um maior número de leitoras na classe-média e instalar discussões feministas profundas, mesmo escrevendo para um veículo de comunicação dito conservador e mesmo em um período de turbulência política como era na ditadura militar.

A coluna de Carmen, publicada de entre 63 e 84, sem interrupções, 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. É 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 claro, Regina Vater, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “Betty foi trazida ao Brasil pela editora para o lançamento da obra. Como a própria Rose Marie Muraro escreveria, anos depois, em sua autobiografia *Memórias de uma mulher impossível*, não era fácil ser feminista no Brasil daquela época. Ela própria, feminista assumida e atuante, era constantemente malhada e ridicularizada pela imprensa. Foi chamada de lésbica e feia pelo colunista Ibrahim Sued, sofreu com a turma do Pasquim, mas acabou se saindo bem em uma entrevista realizada ainda naquele ano pelo jornal nanico. Sem cobrar cachê, viajando apenas com as despesas pagas, como conta Muraro, Betty veio para um lançamento duplo no país: no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. Logo que chegou ao Rio, foi levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus asseclas, sabidamente antifeministas, no Pasquim. Provocada durante toda a entrevista, ela se irritou e “deu uma cacetada no gravador que foi parar longe”, nas palavras da própria Rose. Finda a troca de farpas, entrevistada e entrevistadores acabaram se entendendo.” DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América*. Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Estudos Feministas, 2006, p. 290.

<sup>10</sup> Inclusive, Vater a conheceu pessoalmente, como afirma brevemente em palestra oferecida a Rede de Arte Feminista NAMI, no Rio de Janeiro em setembro de 2010. Ao fazer uma retrospectiva não linear de sua carreira,

### **A crítica de arte e o feminismo.**

O texto fundamental em crítica de arte, que explicitara toda uma problemática envolvendo mulheres artista fora *Why Have There Been No Great Women Artists?*, de Linda Nochlin, publicado na revista *Art News* em 1971, e que pontuava a ausência intencional dos nomes de mulheres artistas nos livros de história da arte e no acervo dos museus, apontando o caráter androcêntrico dos critérios de validação e representação em Arte. O principal argumento de Nochlin para a ausência de grandes nomes de artistas mulheres no mesmo nível que Michelangelo e Picasso era justamente a blindagem social de acesso à educação a que estavam submetidas as mulheres. Em outros termos, a proibição de mulheres nas academias de arte, ateliês e corporações, o que lhes impossibilitava o estudo e desenvolvimento dos trabalhos.

Contemporânea a Nochlin, a crítica de arte e ensaísta Lucy Lippard, responsável pela elaboração teórica da desmaterialização do objeto artístico a partir da Arte Conceitual, fora também uma das principais ativistas da arte feminista nos EUA, escrevendo artigos sobre artistas mulheres que trabalhavam com a linguagem minimalista, conceitual e mesmo expressionista abstrata, acreditando no sexismo presente em suas exclusões no mercado e arte e respectiva desvalorização monetária nas galerias. Lippard fora uma forte ativista das campanhas de inserção de mulheres no circuito artístico oficial, mas se abstinha de maiores reflexões sobre as políticas de representação e demais questões de gênero levantadas pelos autores pós-modernos, deixando clara sua postura de ativista-jornalística, e não de intelectual-acadêmica.

Apesar dos diferenciais sócio-políticos e econômicos, a situação de uma artista mulher no Brasil dos anos 70 não era tão diferente da enfrentada pelas americanas e européias. Ainda que historicamente em nosso país as artes sejam relacionadas às atividades femininas – leiam-se prendas domésticas – até a década de 30 eram raras as artistas mulheres profissionais. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, símbolos de nosso Modernismo, são uma exceção histórica nesse quadro, assim como Maria Martins e Yolanda Mohalyi. São com essas assertivas que abordo parte da produção artística de Regina Vater, Wanda Pimentel e Anna Maria Maiolino, contemporâneas à chegada do feminismo no Brasil e, portanto, receptivas as suas problemáticas, mesmo com todo o receio e teor pejorativo que rondava a palavra Feminista na época.

### **O contexto artístico da produção de Vater, Pimentel e Maiolino.**

---

Regina Vater afirma que, a convite de alguns amigos, viajara em um final de semana para um sítio nas redondezas do Rio, e lá encontrara Carmen da Silva, e seu namorado na época. Intimidada pela presença da jornalista, não travou contato, mas confessa que ficara impressionada com a figura de Carmen, tanto pelos textos escritos, como pelas demais atitudes libertárias e revolucionárias empreendidas por ela em sua vida pessoal, e que eram na época ainda raras para a grande maioria das mulheres. Apesar de serem prática comum, dentro de certos grupos sociais da época, relacionamentos inter-raciais, ou mesmo “livres” de compromisso oficial, como o comumente chamado “juntar escovas”, ainda causavam muito estranhamento e conflito por serem uma quebra do protocolo de comportamento esperado de mulheres solteiras, além das distorções feitas ao programa feminista e seus estereótipos.

Havia durante os anos 60 e 70 um desejo de estetização vida, de quebra da autonomia, de reação ao tachismo, formalismo e expressionismo abstrato que permeava os altos círculos artísticos da época. Segundo Marília Andrés Ribeiro, no texto *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60*:

Já na segunda metade da década, após o golpe militar de 64, configurou-se um antagonismo radical entre as propostas questionadoras das neovanguardas artísticas e a “política cultural” do Estado, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa de resistência ao autoritarismo da ditadura. Essas novas vanguardas questionavam não somente a política autoritária do Estado Militar, como também colocavam em xeque o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, relação esta pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da cultura de massa, dos avanços tecnológicos, buscando a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos.<sup>11</sup>

Essa predominância figurativa da pintura na década de 60 tem antecedentes históricos no Brasil com as predisposições culturais da antropofagia de Oswald de Andrade<sup>12</sup>. Nas palavras de Schwartz: “Oswald transforma o bom selvagem rousseaniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado.”<sup>13</sup>. Alia-se a essas questões também a um desejo de desenvolver uma arte de vanguarda nacional, com a persistência de figuras populares, mitos urbanos, e um olhar subjetivo na seleção dos temas, como verifica-se nas temáticas de Lasar Segall e suas tristes figuras de família, Portinari com os operários e emigrantes miseráveis, Di Cavalcanti e seu universo sordidamente mundano e mesmo Tarsila do Amaral com teores marxistas e românticos.

Com essas prerrogativas, desenvolveu-se no país toda uma vertente pictórica e figurativa nas artes preocupada com a formação de uma identidade e expressão nacional vinculada com as problemáticas políticas e sociais de sua época. A Nova Figuração, Nova Objetividade Brasileira e Tropicalismo encontravam-se sobre a égide dessas proposições, e abrigaram parte das

---

<sup>11</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. “Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60”. In: *Arte & Política*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, 1998, pp. 166.

<sup>12</sup> Escritor brasileiro e autor do manifesto antropofágico onde defende o “devorar” da cultura européia para depois “regurgitar” dentro de padrões e valores mais condizentes com a realidade brasileira. Vide SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995, pp. 142 a 147.

<sup>13</sup> Op Cit, p. 140

produções e preocupações estéticas das três artistas mulheres aqui discutidas: Vater, Maiolino e Pimentel.

A produção da Nova Figuração, que se situa na transição das décadas de 50 e 60, e pelo abandono das investigações abstratas em prol de trabalhos influenciados pela POP ART, o Nouveau Réalisme francês e demais vertentes italianas e argentinas, obteve larga receptividade nos círculos artísticos brasileiros. Os artistas mostravam-se ansiosos por uma produção artística mais próxima da realidade social e cotidiana, dispensada do hermetismo e dialética do construtivismo e abstracionismo. Procuravam assim com uma maior carga expressiva e crítica, com clara influência Dáda, surrealista e expressionista em seus trabalhos.

Já a *Nova Objetividade Brasileira*, que fora uma proposição estética-artística posterior a *Nova Figuração*, firmou-se basicamente durante as discussões da organização da exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro, mas com um enorme diferencial: a instância participativa do público na construção da arte, opondo-se à postura contemplativa tradicional ainda presente na produção dos trabalhos anteriores, e que já vinha sendo fomentada em discussões e práticas artísticas tanto no Brasil quanto no mundo afora.

Do mesmo modo que a tendência figurativista anterior, a *Nova Objetividade Brasileira* caracterizava-se pela diversidade formal nos estilos. O aspecto aglutinante dos artistas que com ela se identificavam ocorria por uma preocupação com as questões sociais, talvez resultado do discurso marxista que tomava força na sociedade. Essa Neofiguração da *Nova Objetividade Brasileira* procurava transcender o conceito formal de objeto artístico e seu respectivo processo de percepção por parte do espectador, que agora tornava-se parte da obra, agente desencadeante da fruição, ativador.

No caso das atividades da *Tropicália*, há uma relação nominal escancarada com o tropicalismo musical de Caetano e Gil, além das proposições plásticas de Hélio Oiticica, que viera a determinar inclusive os músicos já citados. Os artistas da época se interessavam por esse movimento musical justamente por conta de seu desprendimento aos costumes sociais, irreverência, humor e ironia quanto ao patrulhamento cultural advindo do movimento político de esquerda. Celso Favaretto faz o seguinte comentário em seu livro *Tropicália alegoria alegria*:

A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionados ao movimento hippie... O Tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e

aparentemente não empenhada. De um lado associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”.<sup>14</sup>

No entanto, havia sim um teor de posicionamento político nessas práticas. As posturas de negação ideológica e de cânones teóricos e acadêmicos encontravam-se dentro das proposições musicais e literárias desses jovens artistas, que procuravam efetuar um resgate da cultura popular e sua verve dionisíaca.

### **Os trabalhos de Vater, Maiolino e Pimentel.**

Começamos por comentar dois trabalhos de Regina Vater da fase nomeada pela artista de Tropicália. Após efetuar aquarelas e desenhos nas aulas de Iberê, onde apresentava representações do corpo feminino dissecado, evidenciando uma organicidade identitária das entranhas, a carioca hoje residente em Austin, EUA, passou a trabalhar com a representação do corpo feminino a partir da publicidade, das canções da MPB e demais estereótipos de brasilidade e feminilidade que circulavam no meio cultural da época. Em *mulher avião*, serigrafia feita a partir de uma estrutura compositiva de cores aturadas e contrastantes, Vater realiza um jogo de palavra com o título e os símbolos existentes no trabalho. Esse corpo feminino, aqui delimitado por grossas linhas, vazado, como uma janela para uma paisagem paradisíaca dos trópicos, surge como objeto de desejo do imaginário masculino e cultural da época, mas também com certa monstruosidade erótica, que ocorre tanto na pose de influência plástica do tronco feminino, como no aspecto truncado e acéfalo de suas mulheres. O mesmo se passa na serigrafia *Ipanema*, construída sobre essas mesmas premissas, e que reforça esse vínculo reificante de uma sensualidade feminina brasileira atraente, mas postiça.

A convergência desses trabalhos de Vater com Maiolino, artista ítalo-brasileira residente no Rio de Janeiro, ocorre não apenas pela opção de trabalhar com uma palheta de cores saturadas, complementares e contrastantes, além da construção composição a partir de massas de cor, mas principalmente pela temática sobre o feminino e suas particularidades, a expressão pessoal sobre o mundo e a reificação da mulher. Em *Ecce homo*, Maiolino evidencia tal preocupação tanto pela opção de apresentar um retrato de casal pelo corpo masculino dissecado, exposto, aberto, como símbolo de uma normatização positiva da corporeidade, em contrapartida ao corpo feminino sem entranhas à mostra, mas exposto em sua sensualidade pelos cabelos ai vento e o biquíni vermelho, mas principalmente pela representação de uma suposta relação

---

<sup>14</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000, p. 23.

afetiva pautada pelos estereótipos sociais de mulher como ser emotivo e homem como ser racional, regente das determinações mundanas e íntimas.

De certo modo, essa representação de relações afetivas a partir da perspectiva subjetiva feminina repete-se na xilogravura *Família*, pois a artista, ao manifestar plasticamente sua genealogia familiar, estabelece condições de hierarquia nas relações de parentesco, ocasionando assim uma uniformização dos sujeitos a partir da diagramação das figuras e representação dos vultos.

Por fim, Wanda Pimentel forma a tríade dessa análise com seus trabalhos da série *Envolvimento*, onde a artista, também carioca, representa o corpo feminino também como objeto de desejo reificado pelo olhar masculino dominante, mas agora inserido não objeto principal da representação, mas como mero elemento compositivo em suas pinturas acrílicas, que retratam os espaços ditos femininos, como cozinhas, quartos e salas, permeados por objetos de consumo da época ligados às atividades de trabalho feminino e seus processo de embelezamento e manipulação do corpo. Todas essas questões ficam ainda em maior evidência nas pinturas de Pimentel quando nos damos conta que a artista representa apenas as pernas e pés femininos em seus trabalhos, onde essa fragmentação do corpo não apenas mutila a subjetividade dessas mulheres, mas reifica e intensifica sua condição como mero objeto de desejo/decoração na sociedade brasileira dos anos 60/70.

A relevância de discutir tal tipo de produção, e pontuar suas principais características e influências, numa época da produção artística brasileira de bastante fomentação e formulação de questões estéticas se dá justamente pela intencionalidade de rastrear essas atividades e nomes que correm forte com risco de adentrar ao limbo do esquecimento do sistema de artes. É pentear a história a contrapêlo, como diz Benjamin.

### **Referências bibliográficas:**

AMARAL, Aracy. “A mulher nas artes”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e Ensaios (1980-2005), Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34. 2006.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003

FABRIS, Annateresa. (Org.) *Arte & Política; Algumas Possibilidades de Leitura*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses; O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan; Select essays on feminist art*. U.S.A: WW Norton, 1995.

MORAES, Frederico. SEFFRIN, Silvana. (Org.) *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MURARO, Rose Marie. *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

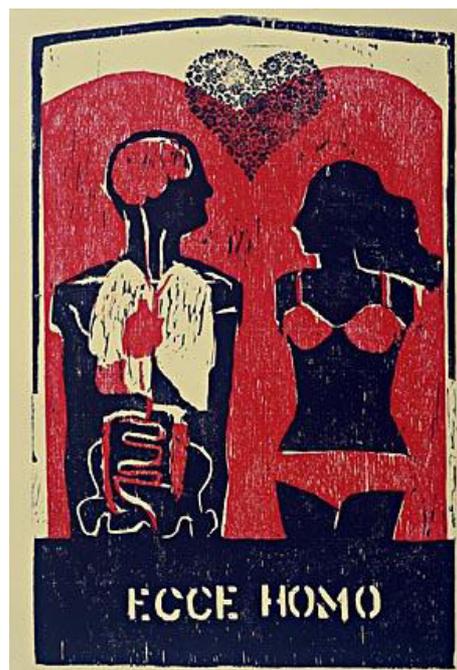
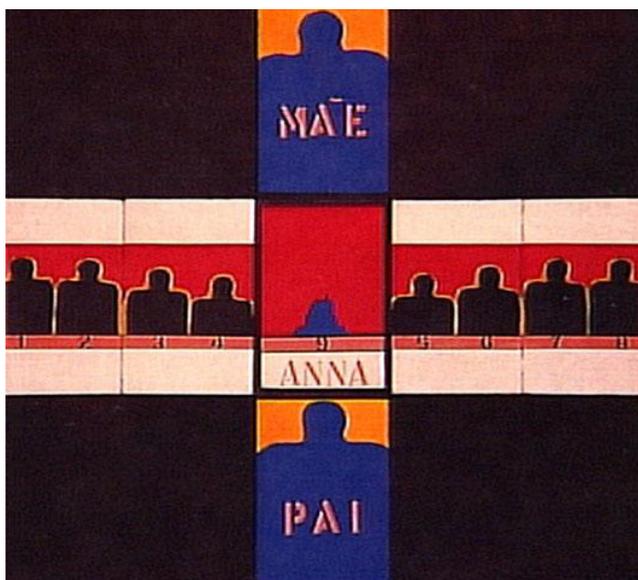
NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. EUA: Westview Press, 1988.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.

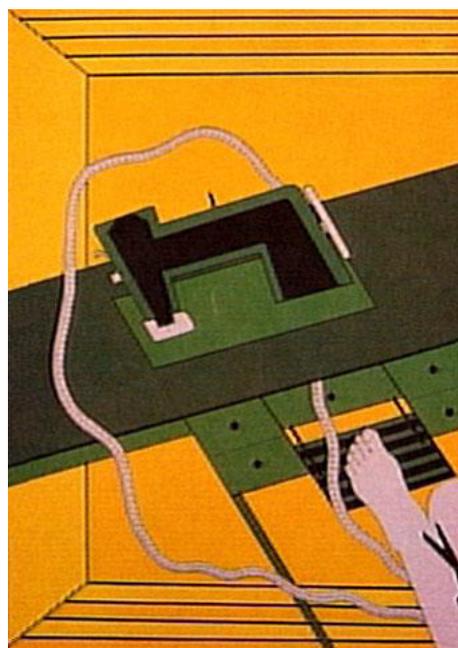
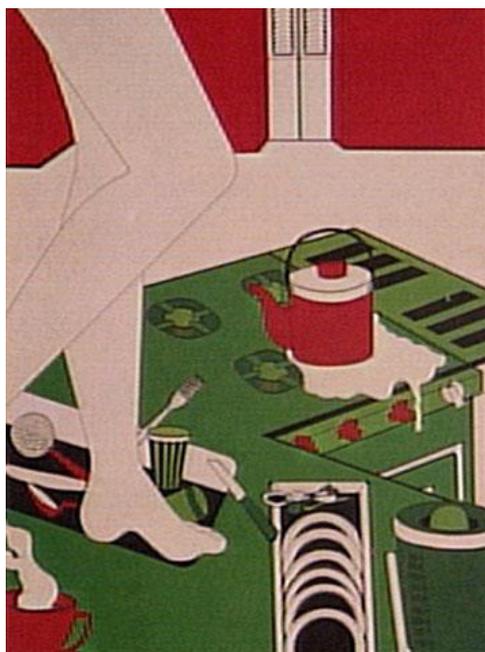
STUDART, Heloneida. *Mulher; Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.



(1968) Regina Vater. **Mulher Avião e Ipanema**. Serigrafia. Dimensões desconhecidas. Acervo pessoal da artista.



(1966/67) Anna Maria Maiolino. **Família** e **ECCE HOMO**. Xilogravura. Dimensões desconhecidas. Acervo digital do MAC-RS e MAC-RJ, respectivamente.



(1968) Wanda Pimentel. **Série Envolvimento**. Acrílica sobre tela. Dimensões desconhecidas.  
Local desconhecido.