



CRÍTICA DE ARTE E FEMINISMO NO BRASIL DOS ANOS 60 E 70.

Talita Trizoli
ttrizoli@gmail.com
Faculdade de Artes Visuais – UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Nesse artigo, analiso as relações entre a crítica de arte e o feminismo no contexto nacional da ditadura militar, principalmente no que concerne aos processos epistemológicos de revisão da disciplina e de inserção da categoria de análise Gênero como recente parâmetro de avaliação para a produção em arte. Concentro meus esforços nos principais textos feministas e críticos que circulavam na época no país, mas localizo historicamente esse material com as principais autoras e comentadoras do tema, a fim de estabelecer um paralelo de discussão entre os dois espaços, e com isso, estabelecer um panorama crítica para a produção da época.

Palavras-chave: Crítica de arte, feminismo, História da arte, anos 60 e 70

Abstract


In this article, I analyze the relationship between art criticism and feminism in the national context of the military dictatorship, especially in relation to epistemological processes of revision of the course and insertion of the category of gender analysis as a recent evaluation parameter for the production of art. Concentrate my efforts on major and critical feminist texts circulating in the country at the time, but I find this historical material with the main theme of the authors and commenters in order to establish a parallel discussion between the two spaces, and thus, establish an overview critical to the production of the time.

Key-words: Art criticism, feminism, art history, 60 and 70 years

Nos últimos dez anos, tem-se desenvolvido um interesse pelas relações políticas entre o movimento feminista e a produção artística no Brasil por parte dos pesquisadores da área de história e gênero. Tal direcionamento nos objetos de estudo permitiu constatar não apenas a constante apropriação de temáticas ditas femininas e feministas por parte dos artistas, mas também pode verificar a que tipo de feminismo esses profissionais se referem, quais leituras efetuaram e a qual agenda se vinculam.

No entanto, essas pesquisas concentram sua atenção na produção a partir da década de 80, época na qual se localizam o grande número de artistas mulheres que se nomeavam como feministas, ativistas ou não¹, e que reivindicam

1 “Além disso, algumas mulheres que recusam o termo categoricamente tem atitudes, idéias e comportamentos que eu chamaria de totalmente feminista, enquanto outros que descrevem a si mesmos como tal não se comportam como se fossem.” TUCKER (1994, p. 04)



uma revisão epistemológica das categorias fundadoras do sistema de artes e seu ranço patriarcal.

Neste breve artigo, volto duas décadas antes desse período, a fim de verificar o contexto histórico e cultural da chegada do feminismo de segunda onda no Brasil e sua recepção pela classe artística, no geral feminina, levando em considerando que existe um número considerável de mulheres artistas da época que trabalhavam com essas abordagens sobre outro panorama estético e político, e que ainda hoje permanecem em segundo plano nas narrativas retrospectivas da arte nacional.

A categoria Gênero


Existe um evidente vácuo de estudos referentes à categoria de análise feminista no circuito artístico brasileiro, o que permitiu a existência de lacunas históricas nas narrativas oficiais da história da arte e nas análises críticas da área, assim como a ausência de nomes importantes da produção artística de diversos períodos, em detrimento de outros, mais próximos a um discurso visual inserido na tradição plástica/estética vigente.

Tal situação ecoa o que houve durante séculos na disciplina de História da Arte e na área de Crítica, e que veio apenas a ser sanado no período pós-moderno com sua postura revisionista-histórica dos padrões normatizantes. Segundo Trigueros:

Se a História da Arte se mantém centrada em uma idéia narcisista e religiosa do mito do artista, não sobreviverá ao feminismo. Nesse sentido, Feminismo e Pós-Modernidade compartilham a crítica ao Modernismo como uma história do cânone e da autoria exclusiva do homem ocidental, e põem em questão de juízo a estrutura de suas representações. TRIGUEROS (2009, p. 63)

A reavaliação dos parâmetros da História da Arte e da Crítica de arte pelos modos de representação do feminino foram também influenciados pelos conteúdos revisionistas de construção das subjetividades, desencadeando assim a necessidade de questionamento dos valores pertinentes à área e colocando sobre intensa análise pós-estruturalista a epistemologia acadêmica, que já passava por um período de contestação e reestruturação.

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.

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.

Para Joan Wallach Scott, historiadora e autora do livro *Gender and the Politics of History*, a categoria gênero possui um caráter duplo com vários subconjuntos, pois abrange tanto o aspecto social do sujeito a partir da divisão biológica quanto um modo de relação de poder, onde se estabelece as funções, representações e direitos dos sujeitos.

Já Judith Butler, 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 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. BUTLER (2003, p. 59)

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.

A arte de caráter feminista é pluralista, portanto não é aconselhável nomeá-la no singular, mas no plural, onde a valorização das diferenças na subjetividade de seus artífices e espectadores é um elemento primordial para sua subsistência.

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 discursos representacionais.² Lucy Lippard esclarece isso de maneira concisa: “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”. LIPPARD (1995, p. 25)

2 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; por 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. BUTLER, (2003, p. 18)



O Feminismo - seja como programa político de base marxista ou como atitude contestadora dos imperativos sociais - “infiltrou-se” no universo artístico brasileiro e internacional em diversas correntes plásticas da época.³

O acesso às teorias feministas no período ditatorial

Mas é preciso verificar qual tipo de feminismo estamos falando e como fora recebido pela classe artística, antes de estabelecer as diretrizes críticas relacionadas à arte que foram alçadas na época. Pata tanto é relevante verificarmos o estereótipo da feminista e as autoras de maior circulação na época.


Como já citado anteriormente, a relação entre arte e feminismo ofereceu ao olhar de artistas, críticos, teóricos e ao público, a possibilidade de questionamento das normas sociais/morais vigentes sobre o prisma do estético e do inusitado, para o período. Ela abriu espaço no seio artístico para as técnicas, as expectativas e os hábitos do universo privado, da casa onde a mulher habita, para o interno.

Mas tal movimento não ocorreu sem nenhuma resistência tanto por parte do gênero masculino, quanto do feminino. A imagem da feminista como destruidora de lares, não-mulher, criatura violenta, frustrada sexual e emocionalmente, pairava no ar como um fantasma, uma lenda urbana, alimentada pela imprensa misógina e por comentadores deslocados e desinteressados das principais questões que elas levantavam.

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 com o movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas-panfletárias”. E 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.

3 Das gravuras de Anna Maria Maiolino da década de 60, com auto-referência a sua vida doméstica e memórias de infância na Itália, até o concretismo de Maria do Carmo Secco que investiga os espaços domésticos e o uso da imagem da mulher na propaganda, é possível encontrar essa presença da questão de gênero aliada a uma preocupação feminista do papel da mulher na sociedade brasileira e no universo artístico.



No entanto, apesar de sua publicação tardia, algumas autoras e pesquisadoras tiveram contato com versões em espanhol e mesmo em francês, o que não impediu que sua leitura fosse submetida a um olhar marxista e materialista. Joana Vieira Borges, em artigo do FG8, comenta:

Apesar de ser comumente citado nas falas como uma das leituras-chaves realizadas neste período de engajamento com a causa feminista, algumas das entrevistadas não situam *O Segundo Sexo* como a leitura de maior relevância, uma vez que viviam outras situações no momento da leitura.


Qualificando-o como “doentio”, “chato”, “cerebral” e “psicanalítico demais”, certas leitoras não atribuíram ao texto de Beauvoir o status de “marco histórico” para o movimento feminista. Algumas falas apresentaram as primeiras impressões da leitura de *O Segundo Sexo* como um texto de difícil apreensão: umas começaram a ler e não terminaram; outras afirmam que não gostaram, mas que à medida que o tempo passou retornaram a leitura e se sentiram “encantadas”; e há ainda aquelas que negaram toda e qualquer influência do texto para suas vidas. Entretanto, a maioria fez questão de reconhecer uma relevância, pioneirismo e singularidade da autora e do texto para o debate feminista internacional. BORGES (2008, p. 05)

É preciso fazer atenção ao fato de que apesar da assertiva de Joana Vieira Borges, não apenas intelectuais e pesquisadoras tiveram acesso à argumentação de Beauvoir sobre a formação da identidade feminina. Com o passar do tempo, e a devida digestão da extensa argumentação da autora ao longo dos dois volumes, outras mulheres, tanto pesquisadoras quanto leigas, fizeram uso de seu discurso, ora de modo mais fidedigno, ora mais distante – e é justamente essa diluição “leiga” dos argumentos e críticas beauvoirianos que nos interessa no momento.

As principais autoras que circulavam largamente na época e que abordavam a problemática feminista e feminina eram Heloneida Studart, Rose Marie Muraro e Carmem da Silva, as três indiretamente sobre a égide de Simone de Beauvoir.

Heloneida Studart, jornalista filiada ao partido comunista e posteriormente deputada estadual do Rio de Janeiro, publica em 1974, o pequeno livro-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 teor do livro de Studart, com um projeto gráfico muito similar ao de panfletos marxistas da época, pontua repetidamente o quanto a figura feminina, principalmente a esposa-mãe, é desvalorizada no seu grau de relevância na constituição da sociedade. A autora repete também com constância a necessidade da inserção da mulher no mercado de trabalho e da disposição democrática de informações a esse sexo, a fim de que não sejam consideradas “idiotas”.



Reafirma também a importância de um novo modelo educacional, onde meninos e meninas sejam considerados iguais, apesar de mais a frente do livro, exaltar a figura feminina como salvadora da pátria, como podemos verificar na seguinte citação: “O mundo verá uma nova era, quando centenas de cérebros femininos começarem a trabalhar” STUDART (1976, p. 39)


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 ideias, 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.

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 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.

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.



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, pelo menos às 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.

Apesar das evidentes particularidades de cada produção, essas artistas mulheres contemporâneas da ditadura militar e da chegada da segunda onda feminista no Brasil, apresentam-se como as principais representativas da questão feminina/feminista da época, pois efetuavam um enfrentamento dos estereótipos vigentes.

Ora elas se apropriavam do aparato simbólico de sedução e identificação do feminino a fim de construir uma crítica a reificação da mulher como objeto familiar, como é o caso dos óleos e desenhos geometrizados de Wanda Pimentel que rompem com a suposta racionalidade do mundo ao inserir elementos do “irracional” feminino, Maria do Carmo Secco e suas apropriações dos mitos românticos de afetividade social, e ocasionalmente Maiolino e sua análise melancólica da estrutura amorosa familiar, ora seguiam pela via sexista, questionando a objetificação do corpo feminino como aparato de desejo social e sua construção discursiva a partir do olhar masculino, como foi o caso de Iole de Freitas, onde o corpo é desdobrado e ameaçado, e Regina Vater, onde as curvas femininas são analogias do ideário tropical carioca e espaço de um paraíso hedonista – mas isso se nos atemos a suportes tradicionais, pois tanto Letícia Parente quanto Sônia Andrade colocaram em xeque o estatuto da imagética feminina e suas relações corpóreas com suas experimentações com super 8 e vídeo.

Posteriormente, tais artistas seguiram por outras problemáticas de criação artística, ora abandonando completamente a questão da subjetividade feminina, ora deixando-a em espaços periféricos de seu discurso.

No entanto, isso não nos impede de analisar quais são os parâmetros de análise de uma crítica com embasamento feminista e se a classe crítica local fez uso dessa metodologia.

O Feminismo e o sistema das artes – crítica e história.

Desde o fomento do *Feminist Art Program*⁴, o primeiro programa de estudos acadêmicos de arte feminista, criado em Fresno, na *California Institute of Art*, pelas artistas-professoras Judy Chicago e Miriam Schapiro, como resposta à ausência feminina e feminista na teoria, nos meios acadêmicos, mercadológicos e na produção de arte americana, até as pesquisas iniciais dos últimos anos em território nacional que procuram levantar as questões femininas e feministas na arte brasileira, é intrínseca relação entre arte e tais práticas políticas tanto criação artística, quanto na produção teórica em arte.


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 androcentrista 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 às 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. No livro *The Pink Glass Swan*, Lippard faz a seguinte assertiva sobre as relações entre arte e feminismo:

As feministas estavam bastante cientes desde o início que a abordagem de uma “artista mulher” pra si mesma é necessariamente complicada por estereótipos sociais... A recente Arte de crítica mediática e exploração corpórea foram baseadas em revelações primárias, mesmo as coisas mais simples ainda não haviam sido ditas até agora. LIPPARD (1995, p. 17)

4 No início da década de 70, período de desenvolvimento da arte conceitual pelo mundo e da desmaterialização da arte, surge o primeiro programa acadêmico de arte feminista, o *Feminist Art Program*, de Judy Chicago e Miriam Schapiro, na Califórnia. Tal programa de estudos permitiu a inserção e o desenvolvimento do pensamento feminista dentro da acadêmica americana e oficializou o pensamento de teóricas feminista com a produção artística.



Já a crítica e historiadora Griselda Pollock, aponta que Linda Nochlin se esquece que é preciso repensar a categoria Mulher, assim como os modos de articulação das instituições artísticas que corroboraram com as construções representativas do feminino, do mesmo modo de sua exclusão histórica e social.


Mais próxima de uma postura marxista e estruturalista, Pollock salienta a necessidade de contextualizar as formas históricas das obras das artistas mulheres, para que não sejam simplesmente absorvidas por um sistema artístico masculino e eurocêntrico, que reafirma em seu vocabulário estético o “Homem” como norma. Dialogando diretamente com a psicanálise feminista francófona - como a filósofa belga Luce Irigaray e a psicóloga e também filósofa Julia Kristeva - Pollock preocupa-se com as práticas discursivas de construção das subjetividades, inseridas dentro de seu contexto peculiar, pós-colonialista.

Ainda com esse teor de crítica às atividades de representação do feminino, dentro dos parâmetros artísticos, Laura Mulvey, crítica e cineasta, no artigo *Visual and Other Pleasures*, evidência o discurso machista, narcisista e sexista por trás da construção das figuras femininas na cinematografia, que reafirmam estereótipos pejorativos e reducionistas, ora colocando a mulher como objeto de desejo, submissa, boa, ora representando-a como devoradora de homens, *femme fatale* e *fállica*.

Apesar do extenso volume de contribuições dessas teóricas americanas e sul-africanas, é preciso considerar que, no caso da crítica de arte brasileira, a questão feminina perpassa por aspectos diversos, muitas vezes periféricos em relação à outras discussões da área, mas não necessariamente desconexos com as questões apontadas acima.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, com o livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* é uma das pesquisadoras que tenta preencher essa lacuna, pesquisando as artistas acadêmicas brasileiras, assim como Luana Tvardovskas e Claudia Fazzolari, ambas concentrando-se em artistas contemporâneas, brasileiras e latino-americanas. No entanto, apesar desses esforços e incursões, os estudos referentes à arte brasileira e o discurso de crítica cultural feminista são ainda escassos.

A linha representativa da crítica feminista brasileira ainda cabe à Heloisa Buarque de Holanda, principalmente no que concerne à literatura. A escritora e teórica, em uma curadoria de exposição com Paulo Herkenhoff fez um levantamento das artistas brasileiras mulheres, que levou o nome de *Manobras Radicais*, e que evidenciou a diversidade de linguagens e a forte presença da feminilidade e do feminismo na arte contemporânea brasileira. Holanda nos afirma, no catálogo da exposição:



O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são a prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura. HOLANDA, HERKENHOFF (2006, p. 146)

ISSN 2316-6479

No entanto, no texto do catálogo, a questão política fora suprimida em prol de uma generalização do feminino e sua produção. Tanto por parte de Buarque quanto de Herkenhoff não houve um posicionamento efetivo, ou mesmo uma cartografia mais exata das relações entre o feminismo e a arte brasileira, pois isso se afastaria do recorte curatorial proposto.

Já na área de crítica de arte, Aracy Amaral pontuou na década de 70 os nomes de artistas mulheres no país, mas se abstém de definições políticas e assertivas referentes às práticas de subjetivação, como podemos verificar no texto *A mulher nas artes*, já que ainda se atem a questões biológicas para definir a representação do feminino nas artes visuais:


Em 1977, a crítica Sheila Leirner realizou uma enquete sobre se existe uma arte especificadamente feminina. Em minhas respostas declarei que, na verdade, o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino em arte. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse “feminino”, para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida e, por essa mesma razão, vinculada à natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda vida. AMARAL (2006, p. 225)

Vale notar que Amaral segue aqui por em uma abordagem contrária a proposta inicialmente nesse estudo e ao discurso de Judith Butler, Simone de Beauvoir e Joan Wallach Scott, ao reafirmar uma série de estereótipos do feminino como inerentes a produção plástica de uma artista mulher.

Ela repete assim um padrão de representação do feminino construído a partir do olhar masculino, principalmente quando sinaliza que existiu sempre um conflito no processo criativo das artistas mulheres ao tentarem se afastar desse conjunto de estereótipos.

Ironicamente, é justamente um homem que parece ter feito atenção a essa forte presença feminina na arte brasileira, preocupada com temáticas identitárias próprias.

Frederico Moraes, crítico mineiro, mas radicado no Rio de Janeiro, contemporâneo dessa produção, e bastante próximo das atividades de vanguarda dos anos 60 e 70, apesar de ser lembrado como volúvel em suas assertivas, fora exceção aos julgamentos efetuados a essas artistas e suas escolhas temáticas.



Enquanto Aracy Amaral seguia por argumentos essencialistas e de extrema resistência a esse posicionamento de gênero na produção de arte, apenas reforçando valores patriarcais e eurocentristas, Morais se mostrou receptivo a esses problemas, citando-os em diversos de seus artigos e se abstendo de fornecer julgamentos precipitados sobre a validade dessas temáticas. O crítico comenta sobre sua concepção de crítica, o que pode nos auxiliar a entender sua postura receptiva:

Eu era bastante novo, mas comecei a perceber — foi uma primeira luz, um primeiro lance — que eu não queria ser somente um crítico de arte, que faz uma crítica que confere valores, mas um companheiro de aventura do artista. Essa primeira experiência da crítica como criação e não como julgamento mudou minha maneira de perceber as coisas. A partir daí, tentei teorizar sobre o caráter novo de crítica. A crítica tradicional não podia perceber as características novas da arte e era necessária uma crítica mais participativa... Eu tentei criar a possibilidade de expressão da nova situação artística no lado de fora do museu e no contexto da ditadura... A ideia era que a crítica não é só texto. Era uma crítica aberta que poderia continuar com outros textos e outras exposições. AGUIAR, MORAIS (2008, p. 02)


Dessa maneira, Morais localiza-se mais próximo das recentes problemáticas feministas da época do que seus contemporâneos e contemporâneos. No artigo do dia 23 de setembro de 76, do jornal o Globo, o próprio afirma sobre o trabalho de Regina Vater:

O álbum “Tina América” pode ser considerado como um pequeno teatro, um show de mímica ou, ainda, performances centradas num único tema: a mulher classe média no Brasil e/ou América Latina. Partindo de uma pesquisa realizada pela revista “veja” sobre a classe média brasileira, Regina procura interpretá-la com a ajuda de maquiagem, roupas e gestos. Em pouco mais de três horas de um domingo, Regina, numa sucessão rapidíssima e surpreendente, vai se metamorfoseando em outras mulheres. Numa sucessão de imagens a caracterização do único objetivo dessa classe média feminina: a busca do status, o conflito entre o ser e o parecer, vale dizer, a mímica existencial. MORAIS (1976, p. desconhecida)

Ora, convenhamos que apenas um crítico bastante atento às reivindicações e discussões feministas, poderia se permitir adentrar, mesmo que timidamente, nessa problemática, e apontar as preferências das artistas por essa temática.

Reitero aqui que Frederico Morais não é um crítico militante do feminismo na arte, mas até aquele momento, fora o único com capacidade de observação e liberdade discursiva o suficiente para pontuar essa problemática.

Como explicitamos anteriormente, os estereótipos pejorativos vinculados ao movimento feminista afastavam um contato mais profundo do público leigo,



e inviabilizavam sua disseminação no espaço cotidiano. De certo modo, existe ainda uma permanência desses valores tanto no sistema das artes, que insiste no modelo de artista moderno, sem sexo, nacionalidade e posicionamento político, quanto nos demais espaços do mundo da vida Habermasiano.

Efetivamente, somos ainda carentes de um modelo de crítica de arte militante no âmbito do gênero, que se posicione claramente preocupado com as questões da agenda feminista e GLS, e que se mostre sensível aos conflitos identitários, culturais e sexuais abordados por esses artistas das décadas de 60 e 70, e que se estendem até a mais recente produção contemporânea.

Cabe então aos portadores e entusiastas desses problemas, novos militantes de uma nova geração, perpetuar suas demandas ainda não supridas, a fim de que se modifiquem os valores do sistema e seu *modus operandi* excludente e segregador.

Referências Bibliográficas:

AGUILAR, Gonçalo. MOARIS, Frederico. **Frederico Moraes: o crítico criador**. Disponível em: www.cronopios.com.br Acessado em 29 de março de 2012.

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

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma História Concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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


BORGES, Joana Vieira. **Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações**. In: *Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis: 25 a 28 de agosto de 2008.

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

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Coleção Arte +, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

COSTA, Ana Alice Alcantara. **O feminismo brasileiro em tempos de Ditadura Militar**. In: *Revista Estudos Feministas*. Brasília: UNB, janeiro/dezembro 2009.

DEEPWELL, Katy. (Org.) **Nueva Crítica feminista de arte. Estratégias críticas**. Traducción de María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.



FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

_____. (Org.) **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

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

_____. **Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective**. EUA: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002.

_____. HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais**, São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.

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

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Vinte anos de Feminismo**. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996.

MORAIS, Frederico. **A mulher**. In: *Jornal O Globo*, 23 de setembro de 1976, p. desconhecida.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: **Visual and Other Pleasures**. Londres: Editora: MACMILLAN UK , 1989.

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.

PHELAN, Peggy, and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**, U.S.A. Phaidon Press, 2006.

PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do Feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da evolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.



SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the Politics of History**. EUA: Columbia University, 1999.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.

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

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TUCKER, Marcia. **Bad Girls**. EUA: MIT Press, 1994.

TRIGUEROS, Teresa Alario. **Arte y feminismo**. Madri: NEREA, 2009.

TRIZOLI, Talita. **A influência feminista na história da arte**. Rio de Janeiro: ANAIS do CBHA 2008.

_____. **O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações**. Florianópolis: Anais da ANPAP 2008.

Minicurrículo

Talita Trizoli é professora do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal de Goiânia. Mestre pelo programa em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, orientada pela Profa. Dra. Cristina Freire, com a dissertação “Trajetórias de Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira”. Graduada em Artes Visuais, Licenciatura e Bacharelado, pela Universidade Federal de Uberlândia, com pesquisa na área de pintura e teoria feminista.