

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Jaqueline Santos Sampaio

**A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTISTAS MULHERES
NA EXPOSIÇÃO ESTRATÉGIAS DO FEMININO:
APONTAMENTOS SOBRE ARTE E FEMINISMO**

Porto Alegre
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTISTAS MULHERES
NA EXPOSIÇÃO ESTRATÉGIAS DO FEMININO:
APONTAMENTOS SOBRE ARTE E FEMINISMO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção de título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Kern

Porto Alegre
2022

Jaqueline Santos Sampaio

**A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTISTAS MULHERES
NA EXPOSIÇÃO ESTRATÉGIAS DO FEMININO:
APONTAMENTOS SOBRE ARTE E FEMINISMO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção de título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Daniela Kern (Orientadora: Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Kátia Pozzer (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Luciana Loponte (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Porto Alegre

2022

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente aos professores do curso de Bacharelado em História da Arte da UFRGS, essenciais para a minha formação. Dedico a eles este trabalho, em especial às professoras Daniela Kern – minha orientadora –, Bruna Fetter, Kátia Pozzer e aos professores Paulo Silveira e Luís Edegar Costa, que de maneira muito generosa, acompanharam a realização da presente pesquisa. Agradeço, também, à professora Luciana Loponte, da Faculdade de Educação da UFRGS, pelas contribuições inestimáveis nesses últimos anos.

Agradeço à minha família, estrutura fundamental para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Sou grata por todo o apoio dado em minha trajetória intelectual e acadêmica.

Agradeço, também, aos colegas da História da Arte, com quem pude dividir alegrias, dores e angústias durante esse longo tempo de formação.

Por fim um agradecimento especial a Fabrícia Jordão, curadora de Estratégias do Feminino, que colaborou enormemente com a pesquisa.

Então essas são algumas das maneiras como “nós como indivíduos e membros de grupos sociais podemos realizar uma mudança”. Isto é, fazendo, escrevendo, publicando, divulgando e simplesmente pensando as questões em nossos próprios campos. Não creio ser possível separar pensamento e ação: a meu ver, pensamento é ação. Não creio que sair mexendo os músculos significa agir. Creio que pensar é uma das formas de ação mais importantes, porque é a forma de ação que nos leva à verdade, e porque é apenas por meio da verdade que podemos chegar ao efetivo cerne do movimento das mulheres, a saber, a implantação da justiça. Se não sabemos qual é a verdade, parece-me que não podemos implantar o que é justo, e para mim a justiça é o objetivo central do movimento das mulheres, e não todas as mulheres se amarem umas às outras, ou as mulheres instalarem um reino de especial virtude (pois não penso que as mulheres sejam particularmente virtuosas, nem que precisem ser). Mas penso que nossa grande prioridade é implantar a justiça.

Linda Nochlin, 1974

RESUMO

A pesquisa apresentada se dedica a analisar a construção da categoria artistas mulheres a partir da exposição Estratégias do Feminino, ocorrida entre 15 de outubro de 2019 e 9 de fevereiro de 2020 no Farol Santander, em Porto Alegre. Com curadoria de Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo e Rita Sepulveda, a exposição trouxe ao público uma seleção de 95 obras de 55 artistas mulheres datadas de desde o início do século XX, configurando-se como uma importante mostra acerca dessa temática nos últimos anos. Centrada em uma abordagem oriunda da Historiografia Feminista da Arte, a presente investigação busca compreender os diversos aspectos que possibilitam a realização de uma exposição coletiva de artistas mulheres na atualidade, analisando, em especial, a interseção entre a categoria artistas mulheres e as abordagens feministas.

Palavras-chave: Categoria Artistas Mulheres; Feminismo; História da Arte; Estratégias do Feminino

RESUMEN

La presente investigación está dedicada a analizar la construcción de la categoría de mujeres artistas desde la exposición “Estratégias do Feminino”, que tuvo lugar entre el 15 de octubre de 2019 y el 9 de febrero de 2020 en el Farol Santander en Porto Alegre. Con curaduría de Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo y Rita Sepulveda, la exposición trajo al público la selección de 95 obras de mujeres artistas desde principios del siglo XX, configurándose como una importante muestra sobre este tema en los últimos años. Centrada en un abordaje oriundo de la historiografía feminista del arte, la presente investigación se dedicó a comprender los diversos aspectos que posibilitan la realización de una exposición colectiva de mujeres artistas en la actualidad, analizando sobre todo la intersección entre la categoría mujeres artistas y los enfoques feministas.

Palabras clave: Categoría Mujeres Artistas; Feminismo; Historia del Arte; Estratégias do Feminino

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTISTAS MULHERES	16
1.1 A regulamentação da identidade feminina	16
1.2 Feminismo, gênero e a análise crítica da categoria mulher	27
1.3 Exposições coletivas de artistas mulheres: pensando sobre alguns exemplos	34
1.3.1 Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985 (2018)	35
1.3.2 Histórias das Mulheres, Histórias Feministas (2019)	42
1.3.3 Feminino(s), visualidades, ações e afetos (2020)	47
CAPÍTULO 2: ESTRATÉGIAS DO FEMININO – UM ESTUDO DE CASO	52
2.1 Contextualização: Queermuseu e a intervenção do Ministério Público Federal	52
2.2 Proposta curatorial	65
2.3 Núcleos expositivos, artistas e obras	79
2.3.1 Catálogo da exposição	92
2.3.2 Recepção crítica	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXO A - ENTREVISTA FABRÍCIA JORDÃO	103

INTRODUÇÃO

A Historiografia Feminista da Arte vem apontando – desde, pelo menos, a década de 1960 – os desafios históricos e sociais impostos às mulheres que desejaram se tornar artistas. Em um processo analítico de revisão da História da Arte, muitas pesquisadoras apontaram que a desigualdade entre os gêneros feminino e masculino não estiveram desassociadas do campo da arte, contribuindo para que a produção artística de homens e mulheres fosse avaliada e valorizada de formas distintas em função do gênero do artista em questão. Junto a isso, diversos estudos concluíram que a base epistemológica que fundamenta a História da Arte enquanto área do conhecimento contribuiu, de maneira significativa, para a exclusão e o silenciamento das artistas mulheres ao construir dinâmicas que, relacionadas a contextos histórico-sociais mais amplos de opressão e subalternização das mulheres, resultou na inferiorização da produção artística feminina.

Partindo dessas questões iniciais e movida pelo interesse em compreender de que maneira se constitui a presença das artistas mulheres no campo da arte, propus, como tema desta pesquisa, a análise de exposições coletivas de artistas mulheres, estabelecendo como estudo de caso a exposição Estratégias do Feminino, realizada pelo Santander Cultural¹ em Porto Alegre, entre os dias 15 de outubro de 2019 e 9 de fevereiro de 2020. Com curadoria de Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo e Rita Sepulveda, a exposição trouxe ao público uma seleção de 95 obras de 55 artistas mulheres datadas de desde o início do século XX, tratando-se de uma importante mostra acerca dessa temática na cidade de Porto Alegre nos últimos anos.

Entre tantas possibilidades de investigação que poderiam ser abordadas, procurei compreender de que maneira a categoria artistas mulheres foi construída na referida exposição, afetando, de modo singular, o recorte expositivo estabelecido na mostra. Meu interesse nesse ponto centra-se no fato de que tanto as desigualdades sociais entre os gêneros quanto as dinâmicas de marginalização das mulheres na esfera artística acabaram por elaborar uma categoria que, embora soe genérica – *artistas mulheres* –, se encontra permeada por complexas tramas de significação que foram sendo paulatinamente construídas e sedimentadas na História da Arte.

¹ Em 2018 o Santander Cultural passou por um processo de remodelação de sua estrutura interna. Após o fechamento temporário da instituição em dezembro do mesmo ano para reformas, o prédio reabriu em março de 2019 com o nome de Farol Santander. As nomenclaturas utilizadas na pesquisa estão de acordo com tal cronologia, de modo que Santander Cultural se refere ao nome da instituição até o ano de 2018 e Farol Santander a partir de 2019.

Partindo de uma abordagem feminista, acredito que, ao propor investigar uma mostra coletiva de artistas mulheres – Estratégias do Feminino –, o primeiro passo deve ser o de escavar as camadas arqueológicas que compõem essa terminologia. Segundo Judith Butler (2019), a categoria mulher é fruto de uma construção social e, como tal, necessita ser interpelada a fim de que possamos compreender as discursividades que a constituem, bem como os múltiplos interesses em jogo que se beneficiam da formulação dessa categoria.

Não se trata, contudo, de perceber o termo “artistas mulheres” como algo fixado na história, que, a partir do momento em que investigamos sua historicidade, conseguimos resgatar sua verdadeira genealogia. Há muito, Michel Foucault (2005) nos alerta sobre as armadilhas de uma análise voltada para as origens, que tende a perceber a história como uma eterna continuidade, como um fio coeso e forte, que se estende desde o limiar de nossa civilização. Para o filósofo, não apenas noções como as de origem são falhas, mas também aquelas centradas em noções de gênio, tradição, evolução, mentalidade ou espírito, uma vez que todas elas se apoiam na ideia de algo que se encontra escondido na história e que pode ser, a qualquer momento, resgatado e reconstruído em sua pretensa estabilidade pelo pesquisador.

Partindo de Foucault (2005), a categoria artistas mulheres é percebida, aqui, em sua irrupção e descontinuidade, já que é fruto de uma vívida construção histórica e social em intensa transformação. Parafraseando-o, é preciso reconhecer que tal categoria se desfez tão logo apareceu. Por essa razão, é reelaborada incessantemente, não sendo, de modo algum, um conceito imóvel a ser descoberto e desvelado em seus profundos significados. Trata-se de admitir que o termo – ou, em Foucault, o enunciado – artistas mulheres não é o lugar tranquilo que se poderia imaginar à primeira vista, evidenciando relações de poder que delineiam como a artista mulher é percebida no sistema artístico e fora dele. A questão, portanto, é como essa categoria é constituída por diversos agentes e instituições em diferentes passagens do tempo, configurando-se como um conjunto de práticas discursivas que edificam uma maneira particular de se relacionar com a produção artística feminina, o que afeta diretamente os modos de ver e experienciar obras de arte feitas por mulheres.

A exposição a ser analisada aqui, Estratégias do Feminino, foi elaborada a partir de um conjunto significativo de obras de artistas mulheres. O simples fato da existência dessa exposição sob o jugo de uma mostra coletiva de mulheres não é fortuito. É preciso analisar a possibilidade de existência de uma exposição como essa nos dias atuais, compreendendo-a como um acontecimento que, ao mesmo tempo que causa uma ruptura na história, ao visibilizar a produção artística de um grupo socialmente oprimido e marginalizado, reatualiza

a formulação da categoria artistas mulheres, mantendo esse mesmo grupo controlado em um nicho específico dentro da esfera artística. Cabe, então, indagar de que modo essa categoria é reelaborada e atualizada na referida exposição.

A realização dessa investigação tem por objetivo compreender de que maneira uma exposição coletiva de artistas mulheres vem sendo pensada e articulada na atualidade, estabelecendo, assim, como ponto de partida a análise da exposição *Estratégias do Feminino*. Pretende-se, ainda, estabelecer um diálogo entre *Estratégias do Feminino* e outras exposições coletivas de artistas mulheres realizadas recentemente, tais como *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (Pinacoteca de São Paulo, 2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, 2019) e *Feminino (S), visualidades, ações e afetos* (12ª edição da Bienal do Mercosul, 2020), de modo a perceber, com um olhar comparativo, as aproximações e os distanciamentos entre diferentes mostras coletivas de artistas mulheres realizadas no Brasil nos últimos anos.

Para responder ao questionamento formulado – De que maneira a categoria artistas mulheres é construída, elaborada e atualizada na exposição *Estratégias do Feminino*? –, a pesquisa se fundamentou no campo da História da Arte, partindo de uma abordagem oriunda da Historiografia Feminista da Arte. Nesse sentido, centrou-se em investigar, inicialmente, a construção histórica da categoria artistas mulheres, realizando uma revisão conceitual das terminologias artistas mulheres, gênero e feminismo. Além disso, no que concerne especificamente à exposição *Estratégias do Feminino*, privilegiaram-se, como material de análise, o catálogo da referida mostra e a realização de entrevistas com as curadoras responsáveis. No entanto, das quatro curadoras – Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo e Rita Sepulveda –, apenas duas retornaram acenando positivamente para a realização da entrevista, e efetivamente apenas uma delas aceitou conceder uma entrevista para dar mais detalhes sobre a realização da exposição.

A escolha de *Estratégias do Feminino* como estudo de caso na pesquisa ora apresentada ocorreu inicialmente em razão do contexto particular em que essa mostra se encontra inserida. Em 2017, o Santander Cultural em Porto Alegre, atualmente Farol Santander, abrigou a mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, dedicada a refletir sobre a temática *queer* a partir da exibição de 223 obras e 84 artistas, grande parte oriundos do Brasil.

Com curadoria de Gaudêncio Fidelis, a mostra abriu no dia 15 de agosto de 2017 e foi encerrada, de maneira antecipada, pela própria instituição em 10 de setembro do mesmo ano, em virtude de uma mobilização, iniciada pelas redes sociais, contrária à exibição de algumas

obras que teriam como tema principal a apologia à zoofilia e à pedofilia, bem como atos blasfemos em relação ao cristianismo. Por causa do fechamento antecipado, o Ministério Público Federal interveio no caso, solicitando a reabertura imediata de Queermuseu, o que não foi acatado pela instituição. Sem chegar a um consenso, ficou, então, acordado que o Santander Cultural se responsabilizaria pela realização de duas novas mostras; uma delas versaria sobre a diversidade cultural e a outra, sobre o empoderamento feminino, com pena de multa de 800 mil reais caso nenhuma das exposições fosse concretizada.

Estratégias do Feminino surge, assim, como uma exposição de reparação, dedicada ao tema das artistas mulheres que historicamente foram invisibilizadas no sistema artístico. O primeiro interesse nessa exposição surgiu, portanto, justamente em razão dessa particularidade, já que a entidade se viu obrigada a realizar uma exposição com essa temática, diferentemente de outras exposições coletivas de artistas mulheres que são planejadas antecipadamente pelas instituições. Por essa razão, um dos objetivos desta pesquisa é compreender de que maneira esse contexto interferiu na produção e realização de Estratégias do Feminino, afetando, por exemplo, o recorte curatorial e a seleção de artistas e obras. A partir da entrevista concedida por Fabrícia Jordão, uma das curadoras da mostra, foi possível investigar tal questão, de modo a avaliar os impactos do fechamento antecipado de Queermuseu para a realização de Estratégias do Feminino.

Outro ponto de interesse nessa exposição centra-se justamente no fato de Estratégias do Feminino ser uma mostra coletiva de artistas mulheres. Vista em um contexto mais amplo, a referida exposição encontra-se vinculada a uma demanda contemporânea que vem abrindo cada vez mais espaço para a presença de artistas mulheres nos circuitos de arte. Isso se deve, entre outros fatores, ao impacto das lutas sociais alavancadas pelos movimentos feministas desde o final do século XIX. De acordo com Felipa Vicente, o “despertar” de museus e instituições culturais para a produção de artistas mulheres apresentou-se com força nos Estados Unidos e na Inglaterra a partir das décadas de 1960 e 1970, justamente quando a segunda onda feminista se consolidou nos dois países. Nesse sentido, é importante ressaltar que a visibilidade da produção artística feminina se coloca em função de transformações em curso na sociedade que aconteceram fora dos espaços expositivos, fruto de embates sociais que visam a denunciar o papel secundário imposto historicamente às mulheres (2012). Visto por esse viés, as exposições dedicadas às artistas mulheres buscam desconstruir a ausência e o silenciamento sistemático de mulheres no decorrer da história da arte. Para isso, os museus e as instituições culturais vêm, cada vez mais, recorrendo à estratégia de visibilidade da produção artística feminina, usando como principal instrumento a realização de exposições

temáticas de mulheres, com produção e curadoria de equipes, em sua grande parte, também femininas.

Embora tais ações sejam fundamentais – uma vez que instigam o público e o sistema artístico a refletir sobre a ausência feminina no mundo da arte como um problema estrutural e, portanto, passível de transformação –, torna-se cada vez mais necessário pensar de que modos as exposições de artistas mulheres vêm sendo produzidas em seus contextos particulares, bem como analisar as demandas e as condições de trabalho para a produção de mostras com essa envergadura.

Nesse sentido, a exposição como objeto de análise é compreendida aqui como um dispositivo cultural que articula a expectativa de diversos agentes, tornando-se o resultado visível de uma rede de negociações entre artistas, curadores, colecionadores, instituições, patrocinadores, sociedade civil, entre outros. Para Ana Maria Albani de Carvalho, entender a exposição como dispositivo significa compreendê-la “enquanto fenômeno complexo, como um ‘conjunto multilinear’, cujas linhas estabelecem trajetórias em múltiplas direções, tanto se aproximam, quanto se afastam, configurando um circuito em rede” (2012, p. 57).

Carvalho chama a atenção, ainda, para o fato de que a exposição deve ser considerada “uma espécie de moldura – a qual pode assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos – que afeta de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte” (2012, p. 48). Trata-se, portanto, de compreender como a conjuntura histórica e social que permitiu a existência de Estratégias do Feminino contribuiu para a delimitação de sua moldura, construindo narrativas e modos de ver as obras de arte e as artistas em questão de um modo inteiramente particular.

Pensando nas singularidades que caracterizam o referido objeto de pesquisa, essa investigação orientou-se, também, pela percepção de que a existência de Estratégias do Feminino deve ser vista como um acontecimento extraordinário; não no sentido da espetacularização, mas, sim, pelo fato de sua existência provocar um abalo significativo, uma perturbação na continuidade da história. Conforme Michel Foucault, essa perturbação, classificada por ele como uma descontinuidade, “não é somente um desses grandes acidentes que produzem uma falha na geologia da história” (2005, p. 31), mas também uma irrupção que deve ser vista na sua singularidade, na incisão que constitui, e na sua “irredutível – e muito frequentemente minúscula – emergência” (FOUCAULT, 2005, p. 31).

Outro ponto a ser analisado é o percurso curatorial da mostra. O interesse nesse ponto volta-se para as escolhas, para os recortes realizados no interior da produção de Estratégias do Feminino, em parte oriunda das decisões da equipe curatorial, integrada pelas curadoras

Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo e Rita Sepulveda. O interesse na proposição curatorial de *Estratégias do Feminino* vai ao encontro do entendimento da função relevante que a curadoria assume nas exposições contemporâneas, sendo o agente responsável por não apenas colocar as obras em cena, mas, ao fazer isso, criar relações discursivas entre os trabalhos, de modo a possibilitar a emergência de experiências estéticas e sensoriais. Nesse sentido, destaca-se a função curatorial na sua potência duplamente crítica e criativa, pois a organização de uma exposição demanda tanto o juízo crítico da seleção de artistas e obras quanto a criação de um aparato discursivo que articule, de maneira relacional, múltiplas poéticas (OSORIO, 2019).

No entanto, tomou-se o devido cuidado para que os discursos curatoriais não fossem percebidos como os únicos responsáveis pela existência de *Estratégias do Feminino*. Isso porque, como alerta Felix Vogel, ao se investigar a história de uma exposição, é comum reforçar a autoridade do curador, tornando suas decisões sobre os objetos artísticos as únicas responsáveis pelos fundamentos que constroem a exposição e dão vida a ela (2020). Por essa razão, decidiu-se, aqui, não apenas analisar o percurso curatorial da mostra, mas, sobretudo realizar essa análise em consonância com o contexto histórico e social que permite a existência de uma exposição coletiva de artistas mulheres como essa na atualidade.

Certamente, esses não são os únicos aspectos importantes a serem analisados em uma exposição como *Estratégias do Feminino*, mas, nesse momento, ainda que de modo temporário, o recorte realizado almeja apreender a mostra pelo viés dos diferentes agentes que a compõem, inserindo-a, devidamente, na trama complexa que envolve a realização de uma exposição com essa envergadura.

Como resultado, a pesquisa ora apresentada se divide em dois capítulos. No capítulo 1, **A construção da categoria artistas mulheres**, busquei, em um primeiro momento, analisar como a categoria artistas mulheres foi sendo paulatinamente construída dentro da esfera artística desde o século XV e como o próprio aparato discursivo da História da Arte contribuiu, de maneira decisiva, para a marginalização da figura da mulher artista. Em um segundo momento, investigo a instabilidade das categorias de análise comumente utilizadas para avaliar a produção de artistas mulheres, tais como “feminismo”, “gênero” e a própria categoria “artistas mulheres”. Em um terceiro momento, trago de exemplo algumas exposições coletivas de artistas mulheres que aconteceram no Brasil relativamente próximo à exibição de *Estratégias do Feminino*, como as já citadas *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (Pinacoteca de São Paulo, 2018); *Histórias das mulheres, Histórias feministas* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, 2019); e *Feminino (S)*,

visualidades, ações e afetos (12^a edição da Bienal do Mercosul, Porto Alegre). No capítulo 2, **Estratégias do Feminino – um estudo de caso**, abordo efetivamente a referida exposição, realizando uma análise pormenorizada de alguns dos aspectos que a compõem, a exemplo do contexto histórico e social em que se encontra inserida, bem como os recortes expositivos estabelecidos pela equipe curatorial responsável.

CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTISTAS MULHERES

1.1 A regulamentação da identidade feminina

Na Europa ocidental, o cerceamento à atividade da artista mulher acompanhou as restrições às liberdades individuais comuns a muitas mulheres no contexto dos séculos XVI ao XIX. Na esfera artística, esse cerceamento implicou a restrição aos espaços de ensino e aprendizagem, os temas trabalhados e, conseqüentemente, a inserção em um mercado mais amplo de comercialização de obras de arte produzidas por mulheres, tornando o ofício da arte uma tarefa complexa para o gênero feminino, tendo em vista seus inúmeros obstáculos (VICENTE, 2012; MAYAYO, 2003).

O primeiro deles se instaurou, de início, já no acesso aos ateliês, impactado pelas novas diretrizes que orientavam o projeto humanista dos séculos XV e XVI, em que o processo de conhecimento, como um todo, e o ensino artístico, em particular, passaram a valorizar a Antiguidade Clássica, o estudo da matemática, a construção da perspectiva científica e, principalmente, o estudo do corpo humano, o que demandava um conhecimento pormenorizado a partir da técnica do desenho do nu masculino e feminino. Além disso, o aquecido mercado de arte renascentista exigia que os artistas se deslocassem com frequência para os grandes centros do período, como é o caso de Roma e Florença, exigindo dos artistas disponibilidade para vivenciar longos períodos fora de casa (VICENTE, 2012; MAYAYO, 2003).

Tais circunstâncias dificultaram o acesso das mulheres a uma formação artística completa, principalmente pelo fato de estarem impedidas de realizar o estudo de modelos vivos, fundamental para a compreensão do corpo humano de acordo com o projeto educacional humanista. O impedimento se embasava em questões morais, uma vez que seria inadequado ao decoro feminino participar de aulas com modelos despidos. Conseqüentemente, tal veto limitava as mulheres à abordagem de gêneros como retratos e naturezas mortas; somente os homens podiam produzir pinturas históricas e religiosas, muito mais valorizadas em virtude da presença de figuras humanas. Em um quadro social no qual a hierarquia entre os gêneros artísticos prevalecia, ter acesso a pinturas históricas e de tradição religiosa significava melhores condições de trabalho, bem como de desenvolvimento e consolidação de uma carreira artística (VICENTE, 2012; MAYAYO, 2003).

Em razão dessa conjuntura social, uma característica comum que une muitas das histórias de artistas mulheres que tiveram relativo sucesso nesse período, inserindo-se no sistema artístico, trabalhando exclusivamente com arte, recebendo encomendas e trabalhando para cortes reais, é o fato de sua educação ter ocorrido em ateliês da própria família, em virtude de terem pai ou marido artista e/ou, em caso de núcleos familiares mais abastados, por terem nascido em famílias que investiram na educação de suas filhas mulheres (VICENTE, 2012; MAYAYO, 2003). Ambos os casos podem ser encontrados nas histórias de Artemisia Gentileschi, filha de Orazio Gentileschi (1593-1652/53), e Sofonisba Anguissola (1535-1625), nascida em uma família que investiu não apenas em sua educação, mas também na de suas quatro irmãs.²

A partir do século XVII, a educação e a profissionalização do artista, até então concebidas nos ateliês, deslocaram-se gradativamente para as academias de arte, o que, não sem surpresas, acabou por gerar novos mecanismos de exclusão ou imposição de barreiras para dificultar o acesso das mulheres à educação artística. Diante desse novo contexto, as academias de arte se tornaram centros decisivos para a formação do artista, responsável pela inserção de sua produção em âmbito comercial e de sua figura no sistema da arte como um todo.

No caso das mulheres, chama a atenção o fato de que, inicialmente, muitas dessas academias permitiram o ingresso de estudantes do sexo feminino, mas, em um segundo momento, iniciaram um processo de restrição que diminuiu consideravelmente a participação feminina, a exemplo da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Inaugurada em 1663 e permitindo o ingresso de estudantes mulheres, a instituição acabou por restringir a participação destas a sete vagas em 1682 e, em 1770, a apenas quatro vagas; acrescentou-se, ainda, a condição de serem recomendadas por indicação real³ que confirmasse sua excepcionalidade, o que, aos poucos, circunscrevia a mulher a um cenário de exceção perante a norma (VICENTE, 2012; MAYAYO, 2003).

Isso se explica pelo fato de que, conforme o número de mulheres interessadas em construir uma carreira artística aumentava, bem como a visibilidade daquelas que já haviam ingressado no sistema, a imposição de uma normatização para a entrada de artistas mulheres se tornava uma premissa nas principais academias de arte da Europa, o que Felipa Vicente

² Outros exemplos são Fede Galizia (1578-1630), filha do miniaturista Nunzio Galizia; Lavinia Fontana (1552-1614), nascida na família do pintor bolonhês Prospero Fontana; Levinia Teerlinc (1510-1576), educada por seu pai, o miniaturista Simon Bining; e Marietta Robusti (1560-1590), filha do célebre pintor veneziano Tintoretto (MAYAYO, 2003, p. 30).

³ Casos de Elisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), indicada pela rainha Maria Antonieta, e de Rosalba Carriera (1673-1757).

nomeou como a necessidade da regulamentação da identidade feminina (2012). Tal regulamentação se configura, no entanto, como uma prática social ampla, inserida na estrutura histórica vigente e que também se manifesta no campo artístico, não sendo, portanto, algo criado exclusivamente pelo sistema da arte. Ainda assim, é interessante observar como as instituições de ensino incorporaram, em seus discursos, processos de discriminação do gênero feminino, corroborando a construção da representação da artista mulher como uma exceção.

Ana Paula C. Simioni destaca que, a partir de 1783, com a participação das mulheres nos salões organizados pela Academia Real em Paris, tornou-se comum os críticos de arte lançarem duras considerações às obras das artistas participantes. Além disso, passou a ser cada vez mais frequente os críticos associarem os trabalhos produzidos por mulheres com obras de outras mulheres expostas no salão, criando, assim, uma espécie de segregação no momento de emitir um juízo de valor acerca da produção feminina, o que acabou por “excluí-las da comparação com os pintores homens” (SIMIONI, 2007, p. 87) e, conseqüentemente, corroborou a ideia da avaliação da obra de arte feminina em “um mundo à parte para essas mulheres artistas” (SIMIONI, 2007, p. 87).

Obviamente, as críticas reservadas a esse mundo à parte, não raras vezes, eram extremamente hostis às artistas em questão, de modo que

a grande quantidade de mulheres expositoras no salão de 1802 fez com que a crítica passasse a debruçar-se sobre as características de suas obras e, a partir de então, iniciasse uma busca pernicioso: por aqueles supostos elementos “femininos” que estariam nelas “naturalmente” expressos. Os valores que passaram a ser defendidos eram os de que as mulheres poderiam ser tão boas pintoras quanto os homens, desde que não se dedicassem à pintura histórica, uma vez que tal gênero exigia um vigor físico que não possuíam (SIMIONI, 2007, p. 90).

O processo de feminização das obras de arte feitas por mulheres buscava acentuar a capacidade intelectual entre os gêneros, inferiorizando a criatividade das mulheres artistas em relação aos homens e tendo como consequência direta a criação de espaços específicos para a atuação de homens e mulheres. Aos homens, reservava-se a produção de temas históricos e civis, atrelados à construção da identidade pública; às mulheres, por sua vez, reservavam-se os temas relacionados ao ambiente doméstico, rotulados como femininos (SIMIONI, 2007). Diante desse cenário, o século XIX acabou por consolidar

a formação de uma nova categoria de enquadramento para a produção das mulheres, a da “arte feminina”, que, ao nomear e rotular mediante critérios diversos suas produções, terminava por separá-las e, mesmo sem o querer, dificultava as tentativas de profissionalização das mulheres artistas daquele período. O ápice desse processo deu-se com a montagem de salões reservados às obras femininas. Se por um lado,

com eles, as chances das artistas de exporem suas obras multiplicavam-se, por outro, eram reduzidas as possibilidades de comparação com as obras de arte legítimas, posto que, convalidadas pelos espaços centrais de consagração, os salões oficiais eram majoritariamente “masculinos” (SIMIONI, 2007, p. 90).

A segregação das artistas mulheres no sistema artístico parisiense forçou a criação de estratégias por parte das mulheres para que pudessem se inserir no principal centro artístico do mundo ocidental até então. Algumas dessas estratégias eram frequentar os centros de ensino privados, possível apenas para as mulheres mais abastadas, e construir os seus próprios espaços de criação, como é o caso da União das mulheres pintoras e escultoras de Paris, fundada em 1881. Entre os objetivos dessa instituição, estava o de contribuir para o desenvolvimento artístico de mulheres artistas iniciantes, dando o suporte necessário para a sua educação no campo da arte e permitindo que expusessem os seus trabalhos em salões feitos apenas para artistas do gênero feminino (VICENTE, 2012; SIMIONI, 2007).

Contudo, foi exatamente na promoção desses salões – como bem colocou Simioni – que permitiam a exposição de quaisquer trabalhos sem a passagem tradicional pelo crivo do júri, o que acabou por subsidiar a ideia da artista amadora, dificultando o processo de profissionalização da artista mulher. Ao excluir o critério de seleção, a União suprimiu o processo de validação da obra de arte, mecanismo caro ao funcionamento dos salões parisienses do século XIX (VICENTE, 2012; SIMIONI, 2007).

O resultado desse processo de marginalização das artistas mulheres trouxe uma contradição difícil de ser solucionada. De acordo com Vicente,

se utilizavam os canais alternativos criados para mulheres, como é o caso do Salon des Femmes organizado pela Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, ou da Society for Female Artists, tinham o seu espaço, sem dúvidas, mas eram também obrigadas a lidar com o estigma de estarem associadas a espaços femininos que, à partida, as diminuíam nas suas qualidades artísticas, sobretudo perante a crítica de arte e perante todos os modos de avaliação exterior que definiam os artistas. O fato de os outros espaços, os de mais relevo, serem essencialmente instituições masculinas não só as desqualificava como, pelo contrário, fazia delas a norma, a partir da qual as outras instituições, marginais, eram comparadas. Como acontecia em tantas outras áreas, apenas o feminino, ou seja, a exceção, era nomeado, enquanto o masculino não precisava de o ser (ou seja, a École des Beaux-Arts parisiense ou a Royal Academy of Arts não se identificava com um gênero específico, enquanto todas aquelas instituições, espaços ou associações que apenas incluíssem mulheres afirmavam-no explicitamente nos seus nomes (VICENTE, 2012, p. 136).

Portanto, o processo da regulamentação da identidade feminina à qual se refere Vicente acentuou-se no século XIX, produzindo um estigma social que desqualificava e marginalizava as mulheres artistas. Se, por um lado, a série de obstáculos que dificultava e até

mesmo impedia o pleno acesso das mulheres às Academias mais prestigiadas da Europa acabou por forçá-las a construir novas estratégias para sua inserção no sistema artístico, por outro, o paradoxo reside no fato de serem justamente essas novas estratégias que fundamentaram a guetização das artistas mulheres, corroborando a construção de uma categoria específica vinculada ao gênero feminino. Ainda assim, Simioni pondera que foi justamente esse paradoxo que possibilitou a visibilidade de muitas artistas mulheres no período, contornando o monopólio do ensino artístico, que até então se encontrava nas mãos das academias de arte (2007).

No Brasil oitocentista, o cenário para a atuação das artistas mulheres não era muito diferente, uma vez que o ensino da Academia Real em Paris foi justamente o modelo adotado para o ensino de artes na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro, principal referência de ensino institucionalizado no país naquele período. Criado em 12 de agosto de 1816 por decreto real de Dom João VI, a Academia Imperial foi oficialmente aberta em 1826, consolidando-se não apenas como um centro de ensino de referência no Brasil, mas sobretudo difundindo os valores e gostos atrelados à corte portuguesa no país.

No que concerne às artistas mulheres, o seu ingresso na Academia se deu apenas a partir de 1892, período em que o Brasil passava por profundas transformações decorrentes da transição do regime monárquico para o republicano, e a AIBA tornou-se, então, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). De acordo com Simioni, até 1881, não havia nenhuma instituição de caráter público que permitisse o ingresso de artistas mulheres, porém, nesse mesmo ano, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, voltado ao ensino profissionalizante da classe operária e mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, passou a aceitar estudantes mulheres em suas disciplinas (SIMIONI, 2007).

Assim como no contexto parisiense, o ingresso de mulheres no ensino acadêmico brasileiro não ocorreu sem estranhamentos, sendo um dos mais emblemáticos o acesso das futuras artistas ao estudo de modelos vivos. Embora na ENBA não houvesse impedimentos legais para que as estudantes mulheres cursassem essa disciplina – uma vez que o ingresso delas fora permitido na instituição –, até 1896, as aulas de desenho com modelos vivos ainda ocorriam de forma mista, o que acabou por impactar nas matrículas feitas por mulheres, posto que, até o final do século XIX, apenas as estudantes de escultura Nicolina Vaz de Assis e Julieta de França haviam solicitado o seu ingresso nessa disciplina em 1898. Visto por esse viés, tal conjuntura demonstra que o cerceamento à profissionalização da artista mulher não se coloca apenas no plano legal, pois, já que este parece ser solucionado (ainda que tardiamente), são evidentes os mecanismos de coerção da mulher no plano moral (SIMIONI, 2007).

A dificuldade em cursar as aulas de modelo vivo, tanto no caso do Rio de Janeiro, na AIBA, quanto no caso das academias europeias, em especial a Academia Real em Paris, não demonstra somente o impedimento de um aprendizado técnico e qualificado do desenho do corpo humano. De acordo com Simioni,

a *Académie*, ou desenho a partir de um modelo vivo, era a etapa que separava o *rapin* (estudante inicial) do estudante avançado, sendo, portanto, etapa primordial da formação de artistas e tendo um significado simbólico na carreira. Para tanto, contribuiu a própria hierarquia dos gêneros acadêmicos, em que pintura histórica reinava no patamar mais elevado. Esta se assenta numa tradição em que os grandes feitos eram, recorrentemente, simbolizados por um herói cujo corpo era modelado por músculos pulsantes, testemunhando de seu vigor e força, qualidades vistas como masculinas. O desconhecimento do corpo humano obstaculizava a carreira de um pintor que se pretendesse seguidor dos ditames neoclássicos. Foi justamente nesse ponto que o sistema acadêmico operou a exclusão das mulheres de seu universo. [...] O que as excluiu não foi a ausência, natural, de capacidade estética, mas um preconceito cujas bases são sociais e que lhes interditou o acesso ao estudo do nu (2002, p. 146 e 147).

Logo, percebe-se que as estruturas sociais vigentes, baseadas na exclusão da mulher em razão do seu gênero, atuam com igual intensidade na esfera artística. Cabe, portanto, compreender de que maneira o sistema artístico construiu e fortaleceu mecanismos com o intuito de manter a mulher ocupando os espaços que lhe eram atribuídos, a saber os ambientes domésticos e os cuidados com o lar. Qualquer atuação que excedesse os limites sociais impostos necessitava ser nomeado, referido, organizado, regulamentado, destacado; ou, em outras palavras, ser classificado. A partir do momento em que a atuação da mulher passa a ser destacada na sociedade, no sentido de sua classificação, operam-se dispositivos legais e morais que buscam constrangê-la, forçando o retorno dela para os ambientes que lhe foram reservados anteriormente.

No campo da arte, as dificuldades para o acesso a uma formação qualificada demonstram a atuação do sistema artístico nesse sentido, forçando a permanência das mulheres em seus ambientes privados. No entanto, isso não impediu que muitas artistas se dedicassem à sua profissionalização, ainda que adentrando o sistema artístico de maneira inteiramente desigual.

As dificuldades de inserção das mulheres de maneira igualitária nos principais centros de ensino artístico contribuíram, de modo significativo, para a construção da categoria artistas mulheres, uma vez que, enquanto o gênero masculino se tornava a referência no ofício de artista, para o gênero feminino, construía-se a ideia da artista como uma exceção à regra, e uma exceção que, minimamente quando possível, era depreciada socialmente. Por essa razão,

Vicente explica a existência de uma divisão social nítida entre ser “artista mulher” e ser “artista”:

[...] uma mulher artista tendia a significar “as” mulheres artistas, enquanto um homem artista tendia a representar-se apenas a si próprio. As mulheres podiam ser “exceções”, exemplos raros e singulares de talentos considerados masculinos, mas não podiam ser “artistas” tão “más” como outros homens artistas, sem que isso fosse atribuído às características do seu sexo. Assim, houve uma tendência para associar falta de qualidade ao fato de ser mulher: se uma mulher é má artista, isso torna-se indissociável do seu gênero, mas, se um homem é considerado mau artista, não se dá uma extrapolação para “os” homens em geral, limitando-se essa avaliação à sua identidade individual (VICENTE, 2012, p. 156).

Para Linda Nochlin e Whitney Chadwick, outro fator que contribuiu para essa questão é o modo como, na História da Arte, se fundamentou a ideia do artista como gênio. Para que as mulheres se tornem uma exceção à regra, e sejam paulatinamente marginalizadas no sistema artístico, tal como demonstrou Vicente, é necessário que, ao mesmo tempo, sejam criadas as ideias que fundamentam a norma. Tais ideias, formuladas pela própria História da Arte enquanto área do conhecimento, pautaram-se em um processo de associação de valores como qualidade e criatividade ao gênero masculino. Essa associação tornou possível a ideia de que apenas os artistas homens pudessem ter uma genialidade inata, o que explicaria a manifestação de seu intelecto de modo extremamente singular, algo que raramente ocorria com as artistas mulheres.

Para Nochlin e Chadwick, a concepção da genialidade inata do artista passa a ser consolidada pelos humanistas durante o Renascimento italiano (século XV), que, ao ressaltar as virtudes de suas cidades-Estados, acabaram por conceber a ideia de existência de personalidades notáveis e excepcionais, criando, assim, uma forte associação entre o gênero masculino e a imagem do artista homem como gênio, algo que pode ser visto, por exemplo, em *Da Pintura* (1435), do arquiteto Leon Battista Alberti, e em *Vidas de Artistas* (1550), do pintor Giorgio Vasari (1511-1574) (CHADWICK, 2019; NOCHLIN, 2019, 2016).

Nochlin denomina essa questão como o mito do Grande Artista, chamando a atenção para uma tradição ainda mais longínqua, presente desde a Antiguidade Clássica. Diante desse cenário, que se remete, sobretudo, a uma forma tradicional de escrever a História da Arte, Nochlin alerta para dois perigos fundamentais contidos nessa perspectiva: por um lado, a ideia de que as artistas mulheres não atingiram êxito em suas carreiras por não terem manifestado sua genialidade e excepcionalidade; por outro, a ausência de uma análise sociológica que leve em consideração as circunstâncias sociais de produção de acordo com o gênero e a classe social das/dos artistas em questão. Para a autora, não se pode fechar os olhos para o fato de que homens e mulheres artistas vivenciaram condições de produção completamente

diferentes, e a História da Arte, ao analisar essa produção, também contribuiu para a invisibilidade e a inferiorização da produção artística feita por mulheres (2016).

Conforme Nochlin,

a arte não é uma atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenatos, mitologias sobre o criador divino, artista como Herman ou como párias sociais (2016, p. 24).

Torna-se, portanto, fundamental avaliar a “situação total do fazer arte” (NOCHLIN, 2016, p. 24). Segundo Nochlin, avaliar o contexto social em que a produção artística está inserida é fundamental para compreender não apenas a arte em si, mas também de que maneira as diferenças sociais constituídas com base no gênero definiram os papéis ocupados por homens e mulheres no campo da arte.

Para Chadwick, a mitologia do Grande Artista continuou a ser um aspecto relevante nos séculos XVIII e XIX, provocando notáveis danos em como nos relacionamos com a arte:

nosso discurso e nossas expectativas para a arte tenderam a posicionar aquela produzida por mulheres abaixo daquela produzida por homens em termos de “qualidade”, o que resulta em um valor monetário menor. Isso influenciou profundamente nosso conhecimento e nossa compreensão das contribuições feitas por mulheres à pintura e à escultura. O número de artistas mulheres muito conhecidas em sua época cujo trabalho aparentemente desapareceu é um indicativo tentador dos caprichos da atribuição artística. [...] A ênfase da história da arte no gênio individual distorceu nossa compreensão dos procedimentos das oficinas e da natureza da produção artística colaborativa. Elas também exemplificam em que medida a firme aliança entre a história da arte e o mercado econômico da arte afetaram a atribuição da arte a mulheres, e como o conhecimento do gênero pode afetar a maneira como vemos as obras de arte (2019, p. 151 e 152).

Dessa forma, é fundamental questionar os pressupostos sob os quais a História da Arte enquanto área do conhecimento fora construída. Como coloca Chadwick, as narrativas elaboradas por esse campo isolaram o artista em seu ateliê, concebendo uma série de histórias individuais de superação e genialidade, o conduziu a um modo particular de relacionar-se com os/as artistas e seus trabalhos. Por essa razão, estabeleceu-se um silenciamento sistemático na própria disciplina quanto à produção artística feminina, uma vez que os critérios de genialidade e excepcionalidade se mantiveram associados, intrinsecamente, com fatores relacionados ao gênero masculino (2019).

Vicente aponta que critérios como “mérito” ou “qualidade” foram amplamente utilizados tanto por “críticos de arte, júris de prêmios artísticos, diretores de museus e galerias, historiadores da arte ou curadores” quanto “pelo público de museus e galerias de arte, por estudantes de história da arte ou belas-artes, ou por leitores de críticas de artes ou de livros sobre arte”, sendo invocados “nas escolhas de artistas para exposições, bienais, prêmios, artigos, livros, colóquios ou programas de ensino secundário e universitário” (2012, p. 228). O perigo da difusão desmedida no campo da arte do critério de qualidade para a seleção e avaliação de um obra de arte – ou melhor, de uma carreira artística – é naturalizar, entre o público leigo e o especializado, a marginalização das artistas mulheres, uma vez que justamente os critérios associados a uma pretensa qualidade – ou, conforme Nochlin, genialidade – serviram como uma forma de “dessexualizar os artistas e a arte, situando-a numa outra esfera” (VICENTE, 2012, p. 228).

Já para Rozsika Parker, outro fator que não pode ser ignorado é como a História da Arte se apropriou do estereótipo feminino como mecanismo de análise, uma vez que reproduziu incessantemente a suposta concepção da fragilidade feminina (2019). Ao se utilizar desse estereótipo, a História da Arte reforçou, por um lado, a concepção social da fraqueza feminina e, por outro, sustentou “a dominação da masculinidade e da arte masculina” (PARKER, 2019, p. 97). Para tanto, baseou-se na ideologia da feminilidade, que coincidiu com a separação entre arte e artesanato a partir do Renascimento.

Segundo Parker, o bordado pode ser lido como uma atividade-chave para compreendermos o ideal de feminilidade. Essa atividade, realizada por mulheres no âmbito doméstico de forma não remunerada, se tornou sinônimo, nas classes mais abastadas, de “docilidade, obediência, amor pelo lar e uma vida sem trabalhar” (2019, p. 103), demonstrando que “a mulher que bordava era uma esposa e mãe digna, merecedora. Por isso, a arte tinha um papel crucial na manutenção social da casa, exibindo o valor da esposa e a situação econômica” (2019, p. 103). No século XIX, quando a atividade do bordado e sua realização feita por mulheres se fundiram como algo definitivo, essa associação passou a ser considerada natural, reforçando a concepção de que as mulheres estariam naturalmente mais aptas para as atividades decorativas, o que exigiria apenas aptidões manuais, e não o uso do intelecto como nas belas-artes. Logo, “as mulheres bordavam porque elas eram femininas por natureza, e as mulheres eram femininas porque elas por natureza bordavam” (2019, p. 103).

Parker aprofunda essa discussão, chamando a atenção para o fato de que a prática do bordado reforçaria, ainda, a sexualidade da mulher, colocando-a socialmente não apenas como boa esposa e boa mãe, mas, principalmente, como um ser puro e virginal. Assim, o fato

de as artes decorativas estarem associadas à figura feminina não pode ser entendido como algo naturalmente pertencente à mulher, mas confirmaria “de forma notável que a feminilidade é um produto social e psicossocial” (2019, p. 96), aspecto fundamental para compreender a atuação da ideologia do patriarcado.

No século XIX, com a consolidação da industrialização na Europa ocidental, as mulheres das classes trabalhadoras passaram a ser cada vez mais incentivadas a se dedicar às artes decorativas, o que, nesse contexto, pressupunha tanto uma remuneração assalariada para atividades que já conheciam tão bem quanto, ainda, uma forma de não infringirem o ideal de feminilidade. Enquanto esse caminho era indicado para as mulheres das classes sociais mais baixas, para as mais abastadas, havia a oportunidade de exercer os ofícios ligados às belas-arts; no entanto, “as primeiras, mesmo que profissionais, eram afastadas do valor da produção do objeto único e original; as segundas, mesmo que dedicadas à pintura ou à escultura, eram remetidas para o amadorismo alheio ao mercado artístico” (VICENTE, 2012, p. 160).

Para Vicente, a ideologia da feminilidade

talvez como reação ao sentido transgressor de se ser mulher e artista, surgiu uma crescente necessidade de identificar uma sensibilidade feminina na arte produzida por mulheres que não pusesse em causa os valores do seu próprio sexo, nem abalasse as fronteiras da sua identidade. Ao fazê-lo, acabou por reforçar o seu sentido amador e situá-la numa esfera separada da verdadeira arte (2012, p. 176).

A saber, as belas-arts produzidas pelos artistas homens se configuravam como um saber intelectual, original, criativo e masculino, em oposição às artes decorativas produzidas pelas mulheres de forma manual, emocional, repetitiva e feminina (VICENTE, 2012).

Não se pode ignorar, portanto, que a existência da categoria artistas mulheres é fruto de uma construção histórico-social que buscou delimitar a atuação das mulheres no campo artístico, tornando-as um grupo estigmatizado tanto social quanto artisticamente. Assim, como afirma Nochlin, mesmo que as mulheres manifestassem aptidão para o fazer artístico, “eram mínimas suas chances de vir a ser o que se considera ‘gênio’, isto é, trazer inovações ao campo da arte, por maior que fosse o talento precoce por elas demonstrado” (2019, p.73), uma vez que o simples fato de serem, antes de mais nada, mulheres as impedia de receber um tratamento igualitário na esfera artística.

De modo geral, podemos afirmar que a categoria artistas mulheres apresenta múltiplas camadas de significação, que percorre contextos históricos específicos e se encontra atrelada à própria produção de conhecimento gerado pela História da Arte e por todos os agentes que

compõem a esfera artística. Por essa razão, reitero que a produção de uma exposição coletiva de artistas mulheres na atualidade não pode ser vista como algo fortuito ou fruto do mero acaso. Se, hoje, operamos com essa possibilidade no campo da arte, devemos estar cientes dos embates históricos e historiográficos que produzem e atualizam incessantemente essa categoria e que, por conseguinte, afetam o modo pelo qual interagimos socialmente com a produção artística feita por mulheres.

1.2 Feminismo, gênero e a análise crítica da categoria mulher

“Aceitarei os conjuntos que a história me propõe apenas para questioná-los imediatamente; para desfazê-los e saber se podemos recompô-los legitimamente; para saber se não é preciso reconstituir outros; para recolocá-los em um espaço mais geral que, dissipando sua aparente familiaridade, permita fazer sua teoria”

Michel Foucault

A regulamentação da identidade feminina, a feminização da produção artística feita por mulheres e a construção de uma ideologia da feminilidade são mecanismos de coerção que funcionaram (e, em certo sentido, ainda funcionam) como formas de subalternização do gênero feminino no campo da arte. Tais mecanismos dificultaram historicamente o livre acesso das mulheres a uma formação artística profissional, o que as colocou em uma situação de profunda desigualdade econômica e social em relação aos artistas do sexo masculino.

Se, durante os séculos XVI e XIX, as artistas mulheres buscaram subverter as interdições sociais que as impediam de ter pleno acesso ao sistema educacional artístico vigente, no final do século XIX, com o advento do feminismo na Inglaterra, mulheres engajadas em lutas sociais pela emancipação feminina passaram a contar com a possibilidade de se organizar em movimentos políticos mais amplos, promovendo lutas coletivas em prol do sufrágio feminino e por melhores condições de trabalho.

De acordo com Talita Trizoli, o diálogo entre o feminismo e a arte passou a ocorrer de maneira mais efetiva a partir dos anos 1960 nos EUA. Nesse contexto, via-se um número crescente de manifestações lideradas por artistas mulheres para que tivessem uma inserção mais significativa no circuito artístico, de modo que a arte desse período era vista como uma “resposta à ausência feminina e feminista na teoria, no meios acadêmicos, mercadológicos e na produção da arte americana” (2008, p. 1498). Tal arte caracterizou-se, também, pelo “teor de denúncia, revolta e inconformismo que prevalecia em diversos campos intelectuais, criando, assim, um canal de abertura para a arte politizada e intelectualizada (a *conceptual art*) da década seguinte” (2008, p. 1499).

Patricia Mayayo ressalta que as pautas feministas das décadas de 1970 e 1980 nos EUA se integraram à esfera artística, de modo a estimular um debate importante acerca dessas questões, gerando um conflito entre as feministas essencialistas e as feministas construcionistas. De modo geral, para a abordagem essencialista preponderante na década de 1970, as mulheres compartilhavam experiências em comum pelo fato de pertencerem biologicamente ao sexo feminino, defendendo “a existência de uma identidade feminina

essencial e comum a todas as mulheres, suscetível de ser recuperada através de uma arte embasada na experiência” (MAYAYO, 2003, p. 124).

Já a abordagem construcionista, comum na década de 1980, questiona a ideia de que as mulheres, pelo fato de serem mulheres, compartilhem uma mesma identidade, concebendo “a identidade como um construto cultural” (MAYAYO, 2003, p. 124) e defendendo “um tipo de prática artística centrada na análise dos processos sociais a partir dos quais o indivíduo se constitui como sujeito sexuado” (MAYAYO, 2003, p. 124). Essas duas abordagens possibilitaram reflexões importantes acerca das estratégias que deveriam ser desenvolvidas para que as mulheres não somente ingressassem no sistema artístico com melhores oportunidades de trabalho, mas, principalmente, para que conseguissem manter seus projetos a longo prazo em um cenário extremamente hostil e pouco propenso à atuação de mulheres.

No caso do feminismo essencialista, a década de 1970 viu a emergência de trabalhos que buscavam explorar o corpo feminino de modo a repensar as experiências corporais de uma maneira positiva, em uma clara tentativa de desconstrução de uma lógica patriarcal voltada para a objetificação e a sexualização do corpo feminino (MAYAYO, 2003). Já a década de 1980, centrada em um feminismo construcionista, abriu-se para a ideia da pluralidade da categoria mulheres, vindo a produzir uma série de trabalhos que questionavam, de forma radical, a ideia de um sujeito mulher universal, aprofundando o debate ao demonstrar que as experiências vividas por mulheres são diferentes e perpassam outros marcadores sociais que não podem ser ignorados, tais como raça, classe social, gênero e sexualidade. Além disso, viu-se também a possibilidade de abrir o campo da arte para a atuação de diferentes experiências do que vem a ser mulher, o que culminou, nas décadas seguintes, em uma produção ativa de trabalhos oriundos de artistas transgêneros, *drag queens* e travestis (MAYAYO, 2003).

É importante destacar que os conflitos entre feministas essencialistas e construcionistas não se definiram, como pode parecer em um primeiro momento, em campos extremamente opostos de atuação; os embates teóricos entre as duas abordagens se fortaleceram no entrecruzamento de ideias e posicionamentos. Isso significa dizer que a atuação das artistas mulheres ligadas ao feminismo nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo nos EUA, não pode ser vista de maneira estática, devendo ser compreendida como um processo extremamente dinâmico e em intenso intercâmbio crítico e reflexivo.

A década de 1990, por seu turno, caracterizou-se justamente pela confluência entre uma crítica teórica e política, vindo a culminar no que Trizoli definiu como uma “miscelânea de engajamento político e filosófico” que “invade a manufatura da arte devido à overdose de

conteúdos psicanalíticos e questionamentos sexuais que houve na década passada” (2008, p. 1501), o que acarretou em pesquisas voltadas para “a misoginia⁴ existente na história da arte e as bases da dificuldade de inserção, e automática exclusão das mulheres no mercado de arte” (2008, p. 1501). Outro ponto destacado por Trizoli é que, ainda na década de 1990, houve um aumento considerável, na esfera artística, de temas voltados ao feminismo e ao feminino, fato que pode ser constatado tanto pelo grande número de mulheres artistas atuantes quanto pela proliferação cada vez maior – no campo da arte e fora dele – de temas relacionados ao universo feminino (2008).

A produção teórica feminista do século XX contribuiu enormemente para o aprofundamento das discussões acerca do uso da categoria mulheres, produzindo pontos de encontro e divergência que ainda ressoam no momento de promover uma exposição coletiva de artistas mulheres. No que concerne ao uso da categoria mulheres, Judith Butler alerta que devemos tomar cuidado ao operar metodologicamente com esse conceito. Isso porque, ao utilizá-lo, muitas das teorias feministas se embasaram em uma visão essencialista, ignorando o fato de que o que se considerava um sujeito mulher é, na verdade, fruto de uma construção social em curso. Para Butler, “é a pressuposição da própria categoria mulher que pede por uma genealogia crítica dos complexos caminhos institucionais e discursivos pelos quais ela é formada” (2019, p. 227), de modo que possamos compreender que o próprio termo “mulher”/“mulheres” carrega em si uma complexa gama de significações que não podem ser sintetizadas e muito menos universalizadas.

A preocupação de Butler é evidenciada quando a autora aborda o conceito de gênero, defendendo a ideia de que se trata, antes de mais nada, de uma temporalidade social, e não de uma identidade fixa e estável. Por essa razão, não concorda com a existência de um “Eu” anterior ao próprio corpo, um “Eu” imbuído de essência e que expressaria seus desejos e vontades; defende, por outro lado, que os indivíduos performam os gêneros com base em crenças sociais. O corpo, para Butler, é uma situação histórica em que *performances* de gênero são continuamente praticadas pelo indivíduo. E é justamente essa repetição que criaria a ilusão da existência de um “Eu” cuja identidade aparenta ser estável e duradoura.

Partindo de Simone de Beauvoir, Butler argumenta que

ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e

⁴ Sobre a misoginia na História da Arte, ver o trabalho de Thiane Nunes (*Misoginia modernista e a invisibilidade da mulher artista: resgate, legado e repercussões contemporâneas*. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/230220>. Acesso em: 3 maio 2022).

fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (2019, p. 217).

O enquadramento do corpo em uma ideia do que é ser mulher demonstra o caráter sempre punitivo a que os indivíduos são submetidos quando performam os gêneros. Na condição de projetos corporais, os gêneros são constituídos socialmente a partir de um conjunto de estratégias que visam, em última instância, à sobrevivência cultural da espécie. Por essa razão,

gêneros discretos são parte das exigências que garantem a “humanização” de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos. Porque não existe uma “essência” que o gênero expressa ou externaliza, nem um ideal claro a ser alcançado; porque gênero não é um fato, as várias formas de atenuação de gênero criam a própria ideia de gênero, e sem esses atos não existiria gênero nenhum. O gênero é uma construção que regularmente esconde sua gênese (2019, p. 217).

Diante dessas colocações, Butler critica as abordagens feministas que reivindicam a mulher como uma experiência cultural universal. Se os gêneros são atos performáticos vivenciados e praticados pelos indivíduos, baseados em estratégias punitivas, não seria possível afirmar que existe uma essência que personifique o que é “ser mulher”. Isso não significa que Butler desconsidere os avanços das pautas feministas no que concerne à visibilidade das mulheres, mas sim que

como feministas, não temos nos debruçado tanto, acredito eu, sobre o *status* da própria categoria, nem nos esforçado para entender de verdade as condições de opressão que surgem de uma reprodução descuidada de identidades de gênero, que sustenta formas discretas e binárias das categorias homem e mulher (2019, p. 219).

É possível perceber que a terminologia “mulheres” não é, de modo algum, dada, muito menos vinculada, apenas ao sexo biológico do indivíduo. Analisando o gênero pela perspectiva de Butler, percebemos que a ideia de uma identidade feminina unívoca e compartilhada se desfaz e que a simples menção de agrupar pessoas em função do seu sexo biológico pode ser, senão perigoso, ao menos problemático.

Para Mayayo:

ressaltar o universo vivencial das mulheres não contribui para subverter os termos em que a categoria “mulher” tem sido definida ao largo da história; o problema não consiste em tentar desenterrar uma suposta essência do “feminino”, mas sim em desvelar como o próprio conceito de “feminilidade” se constrói através da linguagem, da representação e, em geral, da cultura (Tradução minha, 2003, p. 109).

Isso significa dizer que operar com a categoria mulher – e aqui, especialmente, a categoria artistas mulheres – pode vir a ser uma estratégia importante de visibilidade; atuar apenas nessa frente reduz as possibilidades de transformação do próprio sistema artístico. Isso porque a segregação das mulheres em um nicho específico pode reforçar a posição de que elas se encontram à margem do sistema, fortalecendo o aspecto de guetização da categoria. Por outro lado, ainda é necessário utilizar-se da categoria artistas mulheres para demarcar uma posição política capaz de rebater a ausência da produção artística feminina dentro do sistema da arte.

Margareth Rago explica que a desconstrução identitária é uma das premissas da epistemologia feminista, tendo em vista que o conhecimento ocidental se estruturou com base na afirmação do sujeito universal, notadamente branco, europeu e heterossexual (2019). A ciência, desde o seu projeto humanista defendido por René Descartes, edificou a ideia de um “Eu” pensante, para quem o conhecimento era visto como algo inato, anterior à experiência do próprio corpo e centrado em um sujeito masculino. Com o avanço das teorias feministas, o sujeito não é mais o ponto de partida, mas passa a ser “considerado dinamicamente como efeito das determinações culturais, inserido em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas” (RAGO, p. 376).

A partir das décadas de 1970 e 1980, o conceito de gênero ganhou cada vez mais espaço nos estudos feministas, sobretudo entre as feministas americanas. Isso se deu tanto pela crescente entrada das mulheres nos espaços universitários – o que forçou a inclusão de novos temas e perspectivas de estudo – quanto pelo caráter relacional inerente ao conceito de gênero – o que permitiu uma abordagem teórica alternativa às questões vinculadas ao determinismo biológico e identitário (RAGO, 2019).

Rago salienta, ainda, que os estudos que partem da perspectiva de gênero abriram a possibilidade de repensar não só a categoria mulher, mas, igualmente, a categoria homem, o que colaborou para que os homens refletissem acerca da construção da identidade masculina, sendo convocados a pensar sobre a produção da masculinidade e os seus efeitos nas relações sociais: “cada vez mais, portanto, crescem os estudos sobre as relações de gênero, sobre mulheres, em particular, ao mesmo tempo que se constitui uma nova área de estudos sobre os homens, não mais percebidos como sujeitos universais” (2019, p. 384).

Para Joan Scott, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (2019, p. 67). Tais aspectos apontam também para quatro características relacionadas entre si: primeiro, gênero trata de simbologias culturalmente constituídas;

segundo, tais simbologias atuam de modos normativos e disciplinadores, “expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma, de forma categórica e sem equívoco, o sentido do masculino e feminino (2019, p. 67); terceiro, o desafio dos estudos de gênero é desestabilizar a representação binária dos gêneros; e quarto, os gêneros são também constituídos de forma subjetiva (2019). Para além disso, Scott aponta que precisamos compreender que os gêneros se constituem em relações de poder. Por essa razão, não podem ser compreendidos em sentido apolítico, pois “a política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (2019, p. 71).

Diante de diferentes definições a respeito do conceito de gênero, Scott chama a atenção para o fato de que gênero, em seu sentido amplo, pode significar tanto um grande leque de posições teóricas quanto a menção às relações sociais entre homens e mulheres. Se, por um lado, o termo “mulher” enquanto categoria de análise passava a ser amplamente questionado pelas abordagens feministas, por outro, a popularização do conceito de gênero acabou por produzir certa confusão, sendo inclusive entendido como sinônimo de “mulheres” e vindo a substituir tal terminologia. Para Scott, criou-se a falsa ideia de que o uso do termo “gênero” em vez do termo “mulheres” produziria uma pesquisa acadêmica séria e comprometida cientificamente, já que seria um termo mais neutro do que “mulheres”:

o gênero parece integrar-se na terminologia científica das ciências sociais e, por consequência, dissociar-se da política – pretensamente escandalosa – do feminismo. Nesse uso, o termo “gênero” não implica necessariamente uma tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem mesmo designa a parte lesada (e até agora invisível). Enquanto a expressão “história das mulheres” revela a sua posição política ao afirmar (contrariamente as práticas habituais) que as mulheres são sujeitos históricos legítimos, o “gênero” inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica (2019, p.53).

Interessante perceber que, mesmo que a categoria mulheres denote, em última instância, a ideia de um grupo que compartilha uma identidade única e estável e que as abordagens feministas tenham debatido, de modo incansável, o quanto a construção social de um sujeito “mulher” acaba por aprisionar os indivíduos em ideias fixas sobre a produção do feminino e da feminilidade, o termo demarca, conforme Scott, um posicionamento político ao visibilizar as mulheres como sujeitos históricos. Se o conceito de gênero possibilitou o avanço dos estudos feministas e de outras áreas das Ciências Sociais, por outro lado, fica evidente a necessidade de avaliarmos de forma crítica o uso que fazemos das terminologias com as quais trabalhamos, algo apontado de maneira unânime pelas autoras aqui mencionadas.

Isso leva à compreensão de que a categoria mulheres não deve ser descartada, embora a utilização dessa terminologia aponte para aspectos conflitantes. Por outro lado, devemos operar de modo a não utilizar o conceito de gênero de forma desmedida, como substituto da categoria mulheres. Contudo, se tanto a categoria mulheres quanto gênero apresentam problemas e soluções em seus usos, como saber se estaremos utilizando tais terminologias a fim de potencializar as investigações sobre as quais nos debruçamos? Como saber se, na verdade, não estamos produzindo o efeito contrário – nesse caso, fadar as nossas pesquisas ao fracasso?

Para Sandra Harding, um aspecto crucial a ser considerado é o fato de que as categorias de análise das teorias feministas são, em primeira instância, instáveis. Isso porque

a vida social que é o nosso objeto de análise de estudo, dentro da qual se formam e se testam nossas categorias analíticas, está em fervilhante transformação. A razão, a força de vontade, a revisão dos dados e até mesmo a luta política em nada poderão reduzir o ritmo das mudanças de uma maneira que encha de júbilo nossos feminismos. Não passa de delírio imaginar que o feminismo chegue a uma teoria perfeita, a um paradigma de “ciência normal” com pressupostos conceituais e metodológicos aceitos por todas as correntes. As categorias analíticas feministas *devem* ser instáveis – teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais (Grifo do autor, 2019, p. 99).

A compreensão de que as categorias analíticas feministas são instáveis se coloca para Harding como um passo importante na produção do conhecimento, de modo que o pesquisador passa a compreender que “as disputas entre nós, que nos dedicamos a fazer a crítica da ciência e da epistemologia, são insolúveis, considerando os esquemas teóricos em que as colocamos” (2019, p. 99). Assim, se torna perceptível que as categorias de análise pautadas pelas abordagens feministas devem ser vistas não como problemas teóricos a serem solucionados, mas como resultados temporários de reflexões críticas que estarão, inevitavelmente, imbuídas de inquietude e tensão. Devemos, portanto, aprender a usar tal instabilidade para estimular nosso aparato crítico e metodológico, potencializando, desse modo, nossas investigações.

1.3 Exposições coletivas de artistas mulheres: pensando sobre alguns exemplos

Um dos desafios na realização de exposições de artistas mulheres é justamente o fato de que as categorias de análise são instáveis, e o arsenal teórico disponível é fruto de embates entre diferentes abordagens feministas. Ao observarmos, anteriormente, a categoria artistas mulheres, percebemos que, historicamente, se buscou regulamentar a identidade feminina no campo do arte, tornando a mulher uma exceção à regra que só poderia ser notada caso se tornasse uma excepcionalidade. E, mesmo assim, isso não era sinônimo de melhores condições de trabalho ou inserção plena na esfera artística. Se a regulamentação da identidade feminina funcionou como uma estratégia de manutenção da mulher em espaços marginais na sociedade, de que forma, então, é possível usar essa pretensa identidade feminina para visibilizar a arte produzida pelas mulheres?

Se o conceito de gênero aparentava resolver essa questão, ao propor a desconstrução da ideia de que homens e mulheres representam papéis sociais oriundos de suas características sexuais, abalando o entendimento de que há uma identidade fixa e estável socialmente compartilhada pelos homens – pelo fato de serem homens – e pelas mulheres – pelo fato de serem mulheres, vimos que ele precisa ser utilizado com certa cautela, de modo que não inviabilize a mulher como sujeito histórico. Diante dessas considerações, cabe, agora, nos dedicarmos a refletir sobre como as exposições coletivas de artistas mulheres vêm sendo pensadas e articuladas e como tais questões afetam a organização de uma mostra com esse propósito. Para tanto, trazemos como alguns exemplos mostras de grande visibilidade que aconteceram relativamente próximo à realização de Estratégias do Feminino, como Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985 (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018/São Paulo), Histórias das mulheres, histórias feministas (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, 2019/São Paulo) e a 12ª edição da Bienal do Mercosul Feminino (s), visualidades, ações e afetos (formato *on-line*, 2020/Porto Alegre, RS).

1.3.1 Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985 (2018)

A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 18 de agosto de 2018 e 19 de novembro do mesmo ano. Produzida e exibida pela primeira vez no Hammer Museum em Los Angeles, a mostra itinerante esteve, ainda, no Brooklyn Museum em Nova York antes de chegar a São Paulo. Com curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta, a mostra foi o resultado de sete anos de pesquisa sobre mulheres artistas latino-americanas, com enfoque no processo de artistas consideradas pioneiras e ainda invisíveis no campo da arte, reunindo cerca de 120 artistas oriundas de 15 países⁵ e totalizando, aproximadamente, 280 trabalhos.

Inicialmente, a mostra estava prevista para contemplar os anos de 1945 a 1980, em que seriam incluídas artistas vinculadas ao Abstracionismo. Com o título inicial *Repensando o modernismo na arte conceitual: artistas mulheres na América Latina, 1945-1980*, o projeto precisou ser redimensionado, em virtude de contar, nessa fase, com mais de 300 artistas, o que tornava inviável, segundo Giunta e Fajardo-Hill, sua produção e execução, tanto pela magnitude do projeto quanto pelo caráter generalista e enciclopédico que acabou se configurando. O novo recorte centrou-se, assim, no conceito de corpo político, redefinindo a seleção de obras e artistas para o período entre 1960 e 1985.

De modo geral, a mostra buscou trazer ao público uma vasta produção de artistas mulheres latino-americanas e latinas e chicanas nos EUA com práticas artísticas centradas no corpo. De acordo com Andrea Giunta, a partir dos anos 1960, há, no campo da arte, uma visível virada iconográfica na representação do corpo, o que pode ser visto pelo experimentalismo característico da época, que levou a investigações profundas sobre novas formas de pensar e compreender a corporalidade. No caso das artistas mulheres, isso significou repensar estereótipos associados ao corpo feminino, bem como o papel social relegado à mulher, como a reprodução e os cuidados domésticos. Para Giunta, essa virada iconográfica propiciou “a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido” (2018, p. 29). Logo,

desnaturalizado e destituído de moralidade social e – mais especificamente – de função biológica, essa nova concepção de corpo ativou um saber que desencadeou sensibilidades até então nunca expressas em imagens – pelo menos não como parte

⁵ Para saber mais sobre a participação de artistas brasileiras na mostra, ver *Artistas brasileiras no cenário internacional: a exposição ‘Radical Women: Latin American Art, 1960-1985’* e alguns desdobramentos. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189065>. Acesso em: 3 maio 2022.

de um projeto tão disseminado, múltiplo e simultâneo. Projeto esse que não estava atrelado a uma pauta única e unificada, mas que era formulado em diferentes contextos, com base em estratégias culturais e históricas específicas (GIUNTA, 2018, p. 29).

A tese defendida por Giunta é a de que o feminismo foi uma das grandes bases ideológicas que possibilitaram essa virada iconográfica, ocasionando uma profunda transformação, até então ausente, das narrativas oficiais da esfera artística. Embora apenas o México tenha estabelecido um movimento feminista organizado tal como os EUA e a Europa, as artistas latino-americanas utilizaram o corpo como instrumento de reflexão e resistência em um processo de descolonização dos corpos femininos, visto agora por outros vieses até então inexplorados, produzindo, assim, inúmeros trabalhos que partiam do mesmo campo de questões compartilhadas pelo feminismo (GIUNTA, 2018).

Conforme Giunta,

o feminismo artístico e o criticismo feminista na história da arte contribuíram para uma reformulação de valores estéticos e representações do corpo que ainda são vitais para nós. Eles liberaram a representação do desejo. Forneceram novos saberes que prometem uma expansão infinita: uma expansão das bases de nossa sensibilidade que, sem dúvida, contribuirá para uma maior emancipação estética da cidadania (2018, p. 33).

Apesar de o tema da mostra ter sido acolhido, de modo geral, pelos pares em razão dos objetivos estabelecidos – entre eles “escrever um novo capítulo na história da arte do século XX, um capítulo que leve em consideração as contribuições das artistas latino-americanas, chicanas e latinas para as linguagens experimentais da arte contemporânea” (2018, p. 19) –, desde a formulação inicial, o projeto sofreu embates no que concerne ao recorte escolhido para a investigação. De acordo com as curadoras, a pergunta “Por que apenas artistas mulheres?” (2018, p. 19) foi formulada inúmeras vezes, seguida de constatações como “artistas mulheres estão na moda”, ou, ainda, a de que

as artistas mulheres já haviam conquistado o reconhecimento que lhes era devido e que, portanto, a mostra não só era desnecessária como não deveria ser feita, porque confirmava a ideia de que a América Latina é machista (2018, p. 18).

Além disso, Giunta e Fajardo-Hill afirmam que

em nossa procura por informações sobre trabalhos experimentais produzidos por artistas mulheres, muitas vezes tivemos de lidar com uma total falta de conhecimento. Outras vezes, fomos desencorajadas a explorar referências obscuras, encontradas em arquivos ou publicações esquecidas. Um célebre artista conceitual

reconheceu que as mulheres haviam sido, sistematicamente, marginalizadas, mas explicou que ele não tinha a autoridade moral para remediar a situação. Ele professou sua falta de interesse e prosseguiu declarando que, dada a emergência de perspectivas contemporâneas relativas a, por exemplo, estudos sobre a arte *queer*, uma exposição dedicada a artistas mulheres, além de ser irrelevante, era ultrapassada (2018, p. 18).

As colocações anteriores sinalizam alguns dos muitos desafios existentes para a realização de uma mostra coletiva de artistas mulheres. De modo geral, a existência de lacunas na história da arte e a invisibilidade histórica da produção artística feminina não são entendidas como suficientes para justificar a necessidade de uma investigação voltada para essa temática. Além disso, chama atenção o fato de que, mesmo com o avanço das discussões sobre a desigualdade sistemática e estrutural existente entre homens e mulheres, não há uma compreensão ampla e geral sobre os impactos positivos que uma exposição com essa envergadura pode ocasionar na reestruturação do sistema artístico, que precisa urgentemente se abrir para novas formulações que não estejam centradas em um modelo patriarcal.

Talvez, em certa medida, até haja uma compreensão sobre tais impactos, e, por isso mesmo, consciente e inconscientemente, os próprios pares atuem de modo a barrar e obstaculizar empreendimentos dessa natureza. De qualquer forma, o relato trazido por Giunta e Fajardo-Hill confirma o fato de que o primeiro desafio se encontra, indubitavelmente, no processo de convencimento dos próprios pares sobre a importância da realização de uma mostra coletiva de artistas mulheres. Para as curadoras, “essa resistência desmedida, expressa de maneira direta ou sarcástica, evidenciava o contínuo preconceito dos críticos, reforçando nossa decisão política de prosseguir com a ideia original” (2018, p. 18).

Outro ponto importante sobre Mulheres Radicais é a diferenciação entre artistas feministas e artistas que não se vincularam ao feminismo, mas cujos trabalhos podem ser lidos pela ótica do movimento. De acordo com Giunta, de modo geral, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas ao movimento feminista estadunidense, já muito bem desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970, mas articuladas em torno de práticas de resistência que procuravam subverter o autoritarismo dos governos ditatoriais que tomaram o poder no mesmo período em muitos países da América Latina. Ainda assim,

em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a *performance* um instrumento privilegiado (2018, p. 29).

No texto que acompanha o catálogo de *Mulheres Radicais, Arte feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes*, escrito por Julia Antivilo Pena, Mónica Mayer e María Laura Rosa, esta última autora aponta que, até a década de 1970, não havia a possibilidade de combinar a produção artística com o ativismo feminista, de modo que apenas a partir dessa década podemos falar, com segurança, em um intercâmbio de ideias e práticas entre o feminismo e a produção artística de mulheres (ROSA, 2018).

Para Julia Antivilo Pena, é possível, ainda, fazer uma distinção entre uma *política estética feminista* e o que denomina *estética de gênero*. Política estética feminista “se refere a artistas e artivistas envolvidas com qualquer vertente do feminismo cujas criações e ações implicam a produção de uma arte comprometida de modo político e social, na qual o feminismo é entendido como uma forma de pensamento e ação” (2018, p. 38); já estética de gênero

pode ser usada por historiadores para denominar as artistas que, por ignorância ou escolha, não usam a palavra feminista, mas cujos trabalhos podem ser analisados a partir do feminismo, já que tornam visíveis questões como a injustiça, a violência e a vulnerabilidade econômica a que várias mulheres estão submetidas (2018, p. 38).

No caso de *Mulheres Radicais*, uma das estratégias utilizadas para demarcar o encontro entre arte e feminismo foi a criação de um núcleo específico sobre esse tema, tornando, assim, evidente ao público a relação entre ambos. Nesse núcleo, podemos ver as artistas Yolanda Andrade, María Luisa Bemberg, Maris Bustamante, Josely Carvalho, Ana Victoria Jiménez, Mónica Mayer, Povo de Gallina Negra, Patricia Restrepo, Carla Rippey, Jesusa Rodríguez e Tecla Tofano.

No filme *Por la mañana* (figura 1), da cineasta colombiana Patricia Restrepo, por exemplo, observamos a rotina de uma mulher que, diariamente, prepara o café da manhã para o seu marido. As cenas são marcadas pela ausência de diálogo e pela inexistência de uma troca de olhares entre o casal. Enquanto o café do marido é farto em uma das pontas da mesa, a refeição da esposa é simples, composta apenas de uma xícara. A distância, o silêncio e a aparente falta de relação entre os dois tensionam o filme, que busca, entre outras coisas, instigar o espectador a refletir sobre os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres a partir dos espaços ocupados por cada um no interior do ambiente doméstico.



Figura 1: *Por la mañana*, 1979 | Patricia Restrepo (Colômbia)
 Filme 16 mm transferido para DVD, cor, som | 8 min
 Cortesia da artista | Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985

Outro exemplo de arte feminista seria *Eles*, de Tecla Tofano (figura 2), artista venezuelana. Nessa obra, Tofano debate o sexo do ponto de vista biológico, sugerindo a criação de um terceiro sexo que pudesse unir as características fisiológicas de homens e mulheres. Na primeira escultura, à esquerda, vemos uma mulher com seu aparelho reprodutor; na escultura ao centro, um homem com uma folha nas genitálias; e, na escultura à direita, a proposição final de Tofano a respeito do terceiro sexo.



Figura 2: *Eles*, da série *Ela, ele, eles*, 1977 | Tecla Tofano (Venezuela)
 Escultura em cerâmica, argila modelada à mão e vitrificada
 Doze peças, 15 x 74 x 146 cm o conjunto
 Galeria de Arte Nacional, Caracas, Venezuela
 Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985

A diferenciação estabelecida entre artistas feministas e artistas não feministas cria uma linha tênue em exposições coletivas de artistas mulheres, nem sempre de fácil negociação, mesmo com a criação de núcleos específicos. A artista brasileira Regina Silveira, com a obra *Biscoito Arte* (figuras 3 e 4), por exemplo, encontra-se vinculada ao núcleo *O poder das palavras*, dedicado a artistas e obras que se utilizam das palavras como ferramenta poética. De acordo com as curadoras, muitas das artistas inseridas na exposição podem ser lidas pela ótica do feminismo, o que foi denominado por Julia Antivilo Pena como *estética de gênero*. Para tanto, torna-se importante avaliar o contexto em que a produção artística de mulheres está inserida, a fim de não avaliar suas proposições estéticas de maneira precipitada. Poderíamos, por exemplo, ler *Biscoito Arte*, de Regina Silveira, a partir das abordagens feministas sem acarretar prejuízos à análise da obra?



Figura 3: *Biscoito Arte*, 1976 | Regina Silveira (Brasil, 1939)
74,9 x 99,1 cm, 99,1 x 99,1 cm; 177 x 101 cm o conjunto | Díptico
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins
Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985



Figura 4: *Biscoito Arte*, 1976 | Regina Silveira (Brasil, 1939)
74,9 x 99,1 cm, 99,1 x 99,1 cm; 177 x 101 cm o conjunto | Díptico
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins
Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985

Como será visto adiante, algo semelhante ocorreu na exposição *Estratégias do Feminino*, em que artistas mulheres não vivas, consideradas canônicas pela historiografia da arte brasileira, como Tarsila do Amaral e Djanira da Motta e Silva, são postas ao lado de artistas contemporâneas ligadas a perspectivas feministas e decoloniais. Ainda que estratégias curatoriais e expográficas sejam criadas para que tais artistas e suas decorrentes obras sejam vistas de acordo com seus contextos históricos e sociais de produção, isso não elimina o conflito gerado entre o que podemos denominar de “duas zonas” de ocupação distintas e em oposição em uma mesma exposição. No entanto, com algumas diferenças, essa solução tem se mostrado comum em exposições coletivas de artistas mulheres, como poderá ser visto em dois exemplos abordados a seguir.

1.3.2 Histórias das Mulheres, Histórias Feministas (2019)

Em 2019, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) dedicou sua programação anual à promoção de exposições coletivas e individuais de artistas mulheres. A iniciativa faz parte de uma programação um pouco mais ampla, dedicada a contar diversas histórias que se concretizaram nas seguintes exposições: Histórias da Infância (2016), Histórias da Sexualidade (2017), Histórias Afro-Atlânticas (2018), Histórias das Mulheres, Histórias Feministas (2019), Histórias da Dança (2020), Histórias Indígenas (2021), Histórias do Brasil (2022) e Histórias da Loucura e do Delírio (2023).

Histórias das Mulheres, Histórias Feministas (figura 5) compreende duas exposições em conjunto, mas, ainda assim, separadas. Histórias das Mulheres, artistas até 1900 teve curadoria de Julia Bryan-Wilson, Lilia Moritz Schwarcz e Mariana Leme e se concentrou na exibição de obras que percorriam o século I ao final do século XIX, totalizando 64 pinturas, 2 desenhos e 34 tecidos, com enfoque especial para o diálogo entre a produção pictórica e a produção têxtil. Já Histórias Feministas: artistas depois de 2000, com curadoria de Isabela Rjeille, apresentou trabalhos de artistas, coletivos e ativistas que dialogam abertamente com as pautas feministas.



Figura 5: Vista da exposição Histórias das Mulheres, Histórias Feministas.
Fonte: Museu de Arte de São Paulo

A opção curatorial de exibir duas mostras coletivas de artistas mulheres, mas com diferentes enfoques, demonstra a pertinência de demarcar os distintos contextos de produção. Em Histórias das Mulheres, artistas até 1900, buscou-se evidenciar produções ainda invisibilizadas, como pinturas feitas por mulheres e artigos pouco explorados pelas narrativas tradicionais da História da Arte, como a produção têxtil (figura 6). Como bem coloca Lilia

Moritz Schwarcz, uma das curadoras da mostra, a produção artística feminina ocorria, em grande parte, no ambiente doméstico, o que distanciava as mulheres do mundo oficial da arte. No caso da produção e confecção de tecidos, ações executadas de forma majoritária por mulheres, a obra perdia o seu valor simbólico e social, uma vez que era forjada no interior do ambiente doméstico, perdendo, portanto, “a oportunidade de ganhar as ressignificações e recepções paralelas àquelas logradas por homens em ambientes públicos: na direção das escolas de arte, nos ateliês, na corte, nas academias, na política” (2019, p. 30).

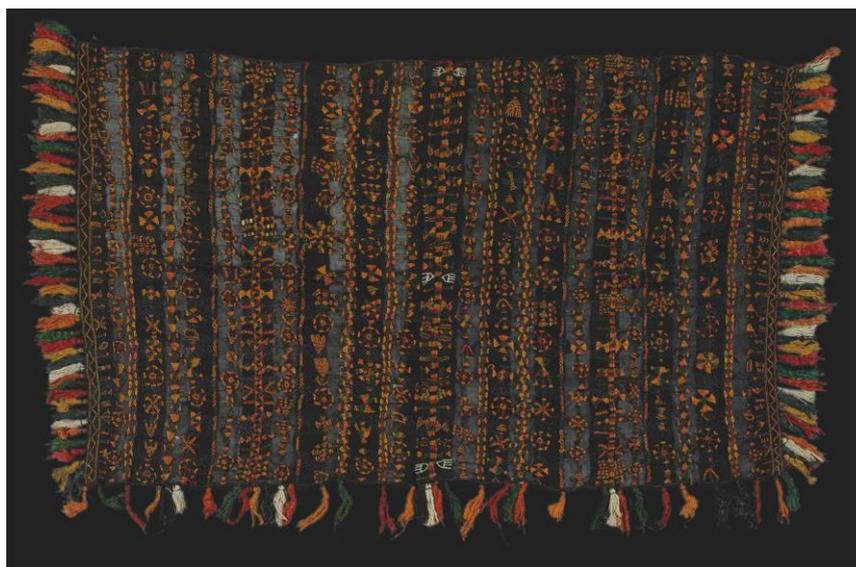


Figura 6: Xale de casamento, circa, 1900 | Seda sobre voal de seda, 144 x 85,5 cm
Acervo MASP, coleção especial de exposições temporárias
Compra no contexto de Histórias das Mulheres, 2019

Para Schwarcz,

existem, portanto, fraturas sociais, culturais, regionais, raciais e políticas que aproximam e dividem obras criadas por mulheres, condicionadas por diferentes marcadores, os quais, interseccionados, tensionados e colocados em relação, uns com os outros, apresentam ressonâncias claras no aspecto final que as obras assumem (2019, p. 30).

Por essa razão, não devemos ignorar as condições históricas e sociais que envolvem a produção de arte, especialmente se ela for de autoria de artistas mulheres. Como colocado, a produção artística de mulheres deve ser entendida a partir de seu caráter múltiplo, não podendo ser sintetizada ou resumida em determinadas práticas e técnicas em detrimento de outras, sendo de fundamental importância, para isso, o cuidado com os diversos marcadores sociais que permeiam as experiências sociais vivenciadas pelas mulheres.

Em *Histórias Feministas: artistas depois de 2000*, o recorte curatorial foi definido em função da orientação feminista encontrada em artistas, coletivos e artistas selecionados. Para Isabelle Rjeille, não há um consenso entre historiadoras e artistas sobre o que significa uma arte feminista, assim como “não há uma definição única do que constituiria as práticas e as estratégias feministas, considerando as diversas formas de atuação e as especificidades dos contextos em que se inserem” (2019, p. 187). No entanto, pode-se afirmar que “os feminismos são respostas às precariedades materiais, às violações físicas e psicológicas e às subalternidades vividas em diferentes níveis por mulheres diversas (por isso o uso do termo ‘feminismos’ no plural), ao longo de histórias patriarcais e passados muitas vezes coloniais” (2019, p. 187). Diante disso, o feminismo é entendido, nessa exposição, a partir de seu “potencial de transformação não apenas material, mas simbólico, na proposição de outras narrativas e formas de conhecimento, de relação, de poder e de imaginação” (2019, p. 190), o que pode ser visto, por exemplo, em *O patriarcado é história (histeria)* (figura 7), da artista israelense Yael Bartana.

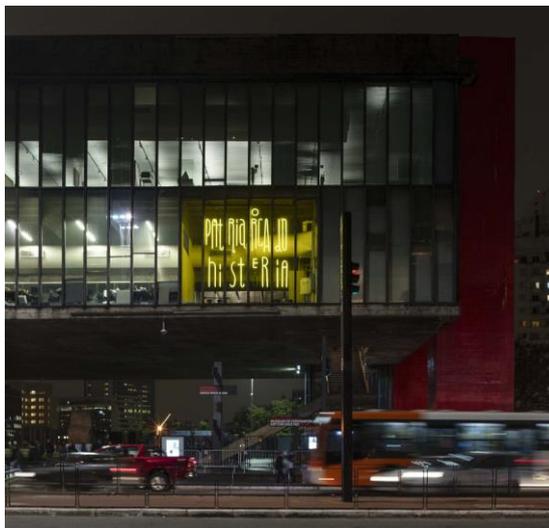


Figura 7: *O patriarcado é história (histeria)* | Yael Bartana
Neon, 389 x 401 cm | Coleção da artista
Exposição *Histórias Feministas* – MASP

Ocupando a fachada do MASP, em direção à Avenida Paulista, o letreiro em néon de Yael Bartana surgiu a partir do questionamento “E se as mulheres governassem o mundo?”, lançado pela artista em 2017 em um encontro que reuniu, em São Paulo, ativistas brasileiras. *O patriarcado é história (histeria)* surge, assim, como resultado desse encontro, instigando os transeuntes da Avenida Paulista a refletir a respeito das estruturas sociais que privilegiam a dominação masculina sobre as mulheres.

Partindo da perspectiva apontada nesse recorte curatorial, resta-nos indagar em qual(is) abordagem(ns) feminista(s) a referida exposição se encontra fundamentada. Para bell hooks, a falta de definição do feminismo pode levar a mal-entendidos que desestruturam o próprio movimento:

hoje, o termo “feminismo” parece desprovido de um significado claro. Definições sem critério praticamente esvaziaram o significado do termo. O “sem critério” se refere aqui ao fato de que qualquer mulher que deseja igualdade de gênero, qualquer que seja sua perspectiva política (ela pode ser uma conservadora de direita ou uma comunista nacionalista), pode se apresentar sob o rótulo de feminista. A maior parte das tentativas de definir o feminismo reflete a natureza de classe do movimento. As definições são em sua origem de caráter liberal e focam sobretudo nos direitos das mulheres à liberdade e a autodeterminação (2019, p. 55).

Segundo a autora, o feminismo foi, durante muito tempo, reduzido a uma única perspectiva, atrelada à concepção de mundo oriundo de mulheres brancas de classes abastadas, o que hooks denomina como feminismo liberal ou feminismo reformista. Essa vertente do feminismo nutria um desejo de igualdade jurídica e social em relação aos homens, situação que se manifestava na possibilidade de trabalhar fora de casa e no exercício pleno do voto feminino. Para hooks, essa vertente do feminismo – surgida no século XIX, mas ainda ativa nos dias atuais – não apostou e não vem apostando em mudanças estruturais profundas, que sejam capazes de pôr fim à dominação patriarcal e ao sexismo, considerados pela autora como os pontos-chave a serem combatidos pelas pautas feministas. Além disso, por ser um feminismo majoritariamente composto de mulheres brancas, ignorou a luta pela emancipação de direitos das mulheres negras, configurando-se, portanto, como excludente, embora lutasse pela igualdade de direitos políticos e sociais (2019).

Assim, “o impacto positivo das reformas liberais na vida das mulheres não deve ser confundido com a erradicação do sistema de dominação”, uma vez que a igualdade de oportunidades em relação aos homens não é suficiente para dismantelar o sexismo e a dominação patriarcal (HOOKS, 2019, p. 51). Para hooks, o feminismo deve ser entendido como um movimento político feito de lutas revolucionárias que visa a acabar com a opressão sexista. Logo,

seu objetivo não é beneficiar apenas um grupo específico de mulheres, uma raça ou classe social de mulheres em particular. E não se trata de privilegiar a mulher em detrimento do homem. Ele pode transformar as nossas vidas de um modo significativo. E o mais importante: o feminismo não é um estilo de vida, nem uma identidade pré-fabricada ou um papel a ser desempenhado em nossas vidas pessoais (2019, p. 59).

Ao nos indagarmos sobre a fundamentação teórica de viés feminista que serviu de base para a elaboração de Histórias Feministas, artistas depois de 2000, buscamos desnaturalizar os recortes teóricos, curatoriais e expositivos propostos, demonstrando que as opções teóricas são basilares para a concretização de ações, impactam diretamente a seleção das artistas e obras que compõem a mostra e geram modos específicos de ver e experienciar as obras de arte feitas por mulheres. A presente reflexão, embora não seja aprofundada a partir da análise pormenorizada da referida exposição – por não ser esse o nosso objeto de pesquisa nesse momento –, contribuiu para analisarmos os recortes elaborados em Estratégias do Feminino, que, em determinados núcleos, também apresentou obras e artistas contemporâneas que dialogavam com o feminismo de forma mais direta.

1.3.3 Feminino(s), visualidades, ações e afetos (2020)

A 12ª edição da Bienal do Mercosul, intitulada Feminino (s), visualidades, ações e afetos, estava prevista para ocorrer em Porto Alegre entre 16 de abril e 5 de julho de 2020, com mostras previstas para o Memorial do Rio Grande Sul, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), a Praça da Alfândega e a Fundação Iberê Camargo. No entanto, em razão da pandemia do coronavírus (COVID-19), a mostra presencial em espaços físicos foi cancelada, o que não impossibilitou a sua realização, já que ela foi adaptada para o formato *on-line* no endereço <https://www.bienalmercosul.art.br/online>⁶.

Com curadoria de Andrea Giunta, mesma curadora de Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, e curadoria adjunta de Dorota Maria Biczal, Fabiana Lopes e Igor Moraes Simões, Feminino(s), visualidades, ações e afetos apresentou ao público 69 artistas, em grande maioria mulheres, por meio de imagens, textos, vídeos, projetos e obras. De modo geral, a concepção da mostra centrou-se na investigação de obras e artistas mulheres latino-americanas, permitindo, segundo Andrea Giunta, aprofundar algumas questões já apontadas por ela e por Cecília-Fajardo Hill em Mulheres Radicais, tais como “aquelas relativas a identidades fluidas, não binárias, trans, ou a representação de artistas negras ou indígenas, a quem o mundo da arte, praticamente, não tinha dado espaço entre os anos sessenta e oitenta” (2020, p. 21).

Além da exposição em si, a referida edição da Bienal do Mercosul contou, ainda, com outros programas e plataformas de discussão, alguns dos quais antecederam a mostra, como o seminário Arte, feminismos e emancipação, realizado junto à Feira do Livro de Porto Alegre, em 2018, e Território Kehinde, programa de encontros mediado pelo curador adjunto Igor Simões, ocorrido no Centro Histórico Cultural Santa Casa em 2019.⁷ Em 2020, foram publicados o seminário internacional, em formato digital, *Contra o cânone: arte, feminismo(s) e ativismos, século XVIII a XIX*⁸ e o jornal *Feminino(s), visualidades, ações e afetos*⁹, com textos autorais dos artistas participantes dessa edição. Ainda em 2020, o programa educativo promoveu o *Programa de Lives Bienal 12*, que contou com a realização de treze encontros

⁶ Último acesso em 5 de abril de 2022.

⁷ Trechos desses encontros podem ser vistos por meio de acesso à seguinte *playlist* disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=y2S7Cd-AJ6g&list=PLXMx8NhHlgJABeRinX151S4nM0er0MQcC>. Acesso em: 5 abr. 2022.

⁸ Material completo disponível em: https://www.bienalmercosul.art.br/files/ugd/af02ce_25e71233bb4b4c42877ad2ac1b95b75b.pdf. Acesso em: 5 abr. 2022.

⁹ Formato *on-line* e digital disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal>. Acesso em: 5 abr. 2022.

on-line com duração entre 1 hora e 2 horas, transmitidos pelas redes sociais Facebook e Instagram, bem como pela plataforma de vídeos YouTube¹⁰.

Destacamos a profusão de materiais disponíveis para consulta e a descentralização das atividades, que contou com diversas ações estendidas para além da própria mostra, gerando um campo intenso de debate com artistas, curadores e educadores. Além disso, destaca-se o fato de esses materiais ainda estarem acessíveis mesmo após o término das atividades relacionadas a essa edição, uma vez que a Fundação Bienal do Mercosul se prepara para a próxima edição, intitulada Trauma, Sonho e Fuga.

Dentre as mostras aqui mencionadas e acrescentando, ainda, Estratégias do Feminino, essa foi a única exposição que inseriu, em seu recorte expositivo, artistas homens que dialogavam, em seus trabalhos, com perspectivas relacionadas às agendas feministas, a exemplo de Chiachio e Giannone, Karl Beveridge, Gonzalo Elvira, Helô Sanvoy e Pedro Lemebel. Tal fato chama a atenção por não ser algo costumeiro em exposições coletivas de artistas mulheres e por não ser um posicionamento consensual entre as abordagens feministas.

De acordo com bell hooks, o feminismo liberal concebeu a ideia de que apenas as mulheres brancas e burguesas poderiam ser protagonistas na luta pela igualdade social, externalizando na figura masculina o inimigo em comum a ser combatido. Esse posicionamento ignorou o fato de que muitos homens, especialmente homens negros oriundos das classes populares, sofrem igualmente com a desigualdade social, a exploração e a dominação características de uma sociedade patriarcal. Como consequência, mulheres pobres e operárias, em especial as mulheres negras, mantiveram-se distantes do movimento feminista por não partilharem da ideia do homem como inimigo a ser combatido.

Para hooks, “encorajar a união política entre homens e mulheres a fim de resistir radicalmente à opressão sexista teria chamado a atenção para o potencial transformador do feminismo” (2019, p. 115), de modo a não levar o movimento para um separatismo reacionário, evitando, dessa forma, uma polarização entre homens e mulheres. Essa dualidade, em vez de aproximar, gera a fragilização do movimento, afastando não apenas os homens, mas também as mulheres, outros grupos étnicos não brancos e outras causas sociais que combatem a opressão e lutam pela transformação radical da sociedade, a exemplo do movimento LGBTQIA+. Além disso, uma mudança de *status quo* na sociedade jamais se concretizaria, já que o grande objetivo do feminismo liberal, ao apoiar e fomentar a

¹⁰ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=yTeC7YYmOok&list=PLXMx8NhHlgJAAbKkVZMP8UVPQMfDVF2tS&index=15>. Acesso em: 5 abr. 2022.

polarização entre homens e mulheres, centra-se, em última instância, na dominação dos homens pelas mulheres, gerando uma nova configuração social de supremacia feminina branca (HOOKS, 2019).

Não se trata, contudo, de perder de vista a compreensão de que uma sociedade patriarcal se organiza de modo a conceder privilégios a determinados grupos, e que essa hierarquização social produz e legitima a dominação de uns sobre outros. No entanto, hooks defende que homens que lutam ativamente pelo fim da opressão sexista devem estar integrados no movimento feminista, “são nossos companheiros” (2019, p. 128):

isso não significa que os homens estejam mais preparados para liderar o movimento feminista; significa que eles deveriam participar da luta de resistência tanto quanto as mulheres. Em particular, os homens têm uma enorme contribuição a dar à luta feminista com a transformação de seus pares. Se os homens mostrassem boa vontade para assumir seu papel na luta feminista, cumprindo as tarefas que se fizessem necessárias, as mulheres, em nome de sua missão revolucionária, deveriam reconhecê-los como companheiros de luta (2019, p. 130).

Assim, a seleção de artistas homens vinculados ao feminismo indica um avanço considerável na formulação de exposições coletivas de artistas mulheres, embora, à primeira vista, esse aspecto possa parecer um tanto quanto contraditório. Todavia, ao aproximar o olhar para esses artistas e suas obras, tornam-se perceptíveis suas vinculações com as pautas defendidas pelo feminismo. Um exemplo interessante é a obra *A Família no Alegre Verdor* (figura 8), em que vemos uma obra autobiográfica do casal de artistas Chiachio e Giannone. Por intermédio do bordado, Chiachio e Giannone tematizam sobre os novos arranjos familiares na contemporaneidade, colocando-se sentados em um sofá roxo ao centro da tela, juntamente com seu cachorro. No entorno, os vemos envolvidos pela diversidade da fauna e da flora existentes, de cores vibrantes e intensas. A partir da criação têxtil, os artistas buscam romper os estereótipos de gênero, bem como se apropriar de materiais domésticos com carga emocional e afetiva para produzir um novo artefato artístico.

Ao se apropriarem do bordado como técnica artística, Chiachio e Giannone provocam a desnaturalização do olhar, uma vez que aproximam o universo masculino de uma produção artesanal atrelada, historicamente, à prática feminina¹¹. Ademais, ao se denominarem um casal *queer* e se colocarem no centro da tela junto ao seu cachorro, instigam o espectador e

¹¹ Como não lembrar a repercussão internacional do nadador Tom Daley, atleta britânico de salto ornamental que, nas Olimpíadas de Tóquio, em 2021, tricotou, durante as provas, um cardigã, casaco de lã com abertura frontal, tornando-se notícia mundialmente? Para saber mais: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/08/05/atleta-britanico-exibe-cardiga-que-tricotou-durante-as-olimpiadas.ghml>. Acesso em: 5 abr. 2021.

refletir sobre as diferentes concepções de família que fogem dos padrões tradicionais, geralmente centrados na figura de um casal heterossexual com filhos.



Figura 8: *A família no alegre verdor*, 2015-2019 | Chiachio e Giannone
Tapeçaria bordada à mão, 270 x 440 cm | Coleção dos artistas

Por não ser o enfoque deste estudo a reflexão pormenorizada sobre as exposições citadas, não aprofundamos, nesse momento, a análise aqui iniciada, privilegiando como estudo de caso apenas a mostra *Estratégias do Feminino*, tema do próximo capítulo. Ainda assim, o conhecimento prévio dessas exposições contribuiu para que, a partir de uma visão comparativa, pudéssemos perceber de que maneira a categoria artistas mulheres vem sendo articulada em exposições recentes.

Como pudemos perceber, as mostras aqui mencionadas se encontram em um ponto comum: a demarcação do feminismo como base que orienta não só a produção de algumas artistas em especial, mas como fio condutor que viabiliza a exposição como um todo, servindo de fundamentação teórica e prática para a produção de mostras coletivas de artistas mulheres. Se a categoria artistas mulheres poderia ser entendida, à primeira vista, apenas como um nicho temático dentro da esfera artística, atrelado a um processo de guetização das mulheres, podemos dizer que o engajamento feminista das exposições atuais é um indicativo de que as fissuras provocadas pelo ativismo feminista na arte desde a década de 1960 reverberam ainda hoje com um profundo potencial transformador.

Conforme questionado anteriormente, se a construção da categoria artistas mulheres, como vimos, é interseccionada pelas pautas feministas, resta-nos saber de quais feminismos estamos falando e de que maneira as agendas feministas preteridas ressignificam a realização de exposições coletivas de artistas mulheres como um todo, fomentando novos olhares para

trabalhos já conhecidos e instigando mudanças significativas no modo de exibir a produção artística feita por mulheres.

CAPÍTULO 2: ESTRATÉGIAS DO FEMININO – UM ESTUDO DE CASO

2.1 Contextualização: Queermuseu e a intervenção do Ministério Público Federal

A exposição *Estratégias do Feminino* levou a Porto Alegre, entre 15 de outubro de 2019 e 9 de fevereiro de 2020, uma rica seleção de artistas mulheres, contabilizando 55 artistas e 95 obras de artistas brasileiras desde o início do século XX. Como comentado anteriormente, essa exposição é fruto de uma intervenção do Ministério Público Federal, que acordou com o Santander Cultural a realização de duas exposições de reparação como medida compensatória pelo fechamento antecipado da mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (figura 9).



Figura 9: Fotografia da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença da Arte Brasileira*.
Fonte: Santander Cultural

O cerceamento a *Queermuseu* foi resultado de uma mobilização iniciada pelas redes sociais motivada pelo fato de que a mostra contou com financiamento federal indireto no valor de 800 mil reais via renúncia fiscal sob a Lei nº 8.313/91 (Lei Rouanet). A exposição estaria, assim, utilizando recurso público para fazer apologia a zoofilia, pedofilia e para cometer atos blasfemos. As obras que geraram mais polêmicas nesse sentido foram *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão – acusada de zoofilia –; *Travesti da Lambada e Deusa das Águas* (2013), de Bia Leite – acusada de pedofilia –; *Cruzando Jesus com o Deus Chiva* (1996), de Fernando Barril; e *Et Verbum* (2011), de Antônio Obá; as duas últimas foram acusadas de cometer blasfêmia.

O repúdio a Queermuseu foi sendo sistematicamente ampliado com o uso das redes sociais, angariando diversas manifestações contrárias à mostra. Diante disso, o Santander Cultural tomou medidas preventivas, publicando, no dia 10 de setembro, um comunicado oficial via Facebook em que anunciava o cancelamento da exposição¹². Em 12 de setembro, dois dias após o cancelamento de Queermuseu, uma grande manifestação promovida pela classe artística de Porto Alegre foi realizada em frente ao Santander Cultural, contando com ampla cobertura dos veículos de comunicação locais (figura 10).



Figura 10: Manifestação em frente ao Santander Cultural no dia 12 de setembro de 2017.
Fotografia: Isadora Neumann | Fonte: Agência RBS

No dia 28 de setembro de 2017, o Ministério Público Federal (MPF) interveio no caso a fim de apurar eventual lesão à liberdade de expressão, emitindo uma recomendação do Procurador Regional dos Direitos do Cidadão do Rio Grande do Sul, número 21 de 28 de setembro de 2017. O documento, estruturado a partir de várias considerações emitidas pelo MP, destaca diversos pontos, entre os quais os objetivos da mostra, dedicada a discutir questões de gênero a partir de obras oriundas do século XIX até os dias atuais; a garantia constitucional da liberdade de expressão, que se manifesta não apenas na inexistência de censura, mas principalmente na execução de ações positivas por parte do Estado e de

¹² Comunicado oficial publicado na página do Facebook do Santander Cultural em 10 de setembro de 2017. Disponível em:

https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/pfbid032ZTjPr7CB7YVZwhZyur7uSR5PkUujUAXjSQ4Vq5FvGQZ3pb8uF54Yy1ndkPATNgl?_tn=-UK*F. Acesso em: 16 abr. 2022.

patrocinadores para que haja a promoção de debates sobre os mais diversos aspectos da sociedade; a ausência de atuação do Santander Cultural para a resolução do problema em questão, que poderia ter contornado a situação com a inserção de avisos sobre o teor de determinadas obras em virtude da circulação de público infantil e adolescente que frequenta o espaço; e os efeitos do fechamento antecipado, destacando-se a consideração de que

o precedente do fechamento de uma exposição artística causa um efeito deletério a toda liberdade de expressão artística, trazendo à memória situações perigosas da história da humanidade como os episódios envolvendo a “Arte Degenerada” (Entartete Kunst), com a destruição de obras na Alemanha durante o período de governo nazista (Ministério Público Federal, 2017).

Partindo dessas considerações e das demais que constam nesse documento, e diante das negociações infrutíferas para a reabertura da exposição, o MPF concluiu

que as obras que trouxeram maior revolta em postagens nas redes sociais não têm qualquer apologia ou incentivo à pedofilia, conforme manifestação pública, divulgada por diversos meios de comunicação, dos Promotores de Justiça do Ministério Público do Rio Grande do Sul com atribuição na garantia dos direitos das crianças e dos adolescentes que estiveram visitando as obras (Ministério Público Federal, 2017).

Recomendou-se, ao Santander Cultural que,

- a) providencie a imediata reabertura da exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença da Arte Brasileira” minimamente pelo período em que estava previsto originalmente seu encerramento, sem prejuízo de adotar: (i) medidas informativas ou de proteção à infância e à adolescência no que diz respeito a eventuais representações de nudez, violência ou sexo nas obras expostas e (ii) medidas visando a garantia da segurança das obras e dos visitantes;
- b) a título de compensação pelo período em que a exposição permaneceu sem acesso ao público em geral, realize, a suas expensas, nova exposição em proporções e objetivos similares à que foi interrompida, preferencialmente com temática relacionada à diferença e a diversidade, e que esteja aberta aos visitantes em período não inferior a três vezes o tempo em que a “Queermuseu” permaneceu sem visitação (Ministério Público Federal, 2017).

Nesse documento, do dia 28 de setembro, consta a indicação para que o Santander Cultural realizasse, a título de compensação, uma nova exposição, relacionada ao tema da diferença e da diversidade. No dia 20 de dezembro de 2017, no entanto, o MPF emitiu um novo documento, um Termo de Compromisso Consensual firmado entre o MPF e o Santander Cultural, segundo o qual, diante da não reabertura de Queermuseu, fica firmado o compromisso do Santander Cultural em

realizar, às suas expensas, sem prejuízo da utilização de subsídios legais, em prazo não superior a 18 (dezoito) meses a contar da assinatura do presente Termo de Compromisso, 2 (duas) novas exposições, em proporções similares à Exposição (Queermuseu), enfatizando especialmente a temática sobre a **diferença e diversidade na ótica dos Direitos Humanos**, segundo livre e exclusiva criação e concepção artística do curador que será por ela responsável, e que estejam abertas à visitação pública por período não inferior a oito semanas, cada uma das “Novas Exposições”.

Parágrafo Primeiro: uma das “Novas Exposições” abordará obrigatoriamente a temática da **intolerância**, em quatro eixos de forma equânime, quais sejam: (a) gênero e orientação sexual; (b) étnicas e de raça; (c) liberdade de expressão; (d) outras formas de intolerância através dos tempos.

Parágrafo Segundo: a outra das “Novas Exposições” abordará obrigatoriamente as formas de **empoderamento das mulheres na sociedade contemporânea**, bem como a diversidade feminina, incluindo questões culturais, étnicas e de raça, de orientação sexual e de gênero, entre outras que o COMPROMISSÁRIO possa julgar pertinentes (Ministério Público Federal, 2017, grifo do autor).

Ainda de acordo com o documento, caso houvesse descumprimento do referido acordo o Santander Cultural ficaria sujeito a pagar multa no valor de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais). Em 14 de agosto de 2018, o Santander Cultural abriu a primeira das exposições solicitadas pelo Termo de Compromisso Consensual, intitulada Etnos – Faces da Diversidade, centrada na diversidade étnica, com cerca de 160 máscaras de diferentes culturas e países. Mesmo com a indicação de que a nova exposição deveria estar dividida em quatro eixos – gênero e orientação sexual, étnicas e de raça, liberdade de expressão e outras formas de intolerância –, Etnos acabou sendo aproveitada pela instituição para suprir a solicitação do MPF. Com curadoria de Marcello Dantas, a referida exposição havia sido apresentada ao Santander Cultural antes mesmo da realização de Queermuseu, não sendo, portanto, uma exposição previamente planejada de acordo com o contexto que estava sendo demandado.

Prova disso é que, no dia 16 de outubro de 2019, MPF e agora Farol Santander assinaram o Termo Aditivo, em que consta que o Farol Santander não cumpriu os requisitos exigidos a respeito da elaboração de uma nova exposição que versasse sobre a diversidade. Diante disso, a referida instituição declarou a impossibilidade da realização de uma nova exposição e firmou compromisso de realizar o pagamento de 50% do valor da multa inicial prevista, ou seja, R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), com acréscimo de juros referentes à correção monetária, totalizando um valor final de R\$ 424.391,30 (quatrocentos e vinte quatro mil, trezentos e noventa e um reais e trinta centavos) a ser destinado integralmente

a atividades artísticas, culturais, projetos e financiamento de ONGs e entidades da sociedade civil e/ou atividades por estas desenvolvidas, sempre de forma a desenvolver preferencial ou exclusivamente temática da exposição cujo

encerramento se deu de forma antecipada – Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira (Ministério Público Federal, 2019).

No dia 14 de janeiro de 2021, o Ministério Público Federal, por meio da Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão do Rio Grande do Sul em parceria com o Centro Universitário Metodista IPA, lançou a campanha *Eu sou Respeito* (figura 11). Por meio do chamamento via edital público, a presente campanha disponibilizou R\$ 247.000,00 (duzentos e quarenta e sete mil reais) para o financiamento de projetos nas áreas LGBTQIA+ e mulheres, sendo R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) o valor máximo destinado por projeto. O recurso é oriundo do pagamento da multa aplicada ao Farol Santander, que, para integralizar o valor total, ficou responsável, ainda, por destinar, pelos próximos três anos, a contar de 2021, o valor de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) à Parada Livre de Porto Alegre.



Figura 11: Respeitar as diferenças, respeitar as identidades. Campanha *Eu Sou Respeito*.
Fonte: Campanha *Eu sou Respeito*

Conforme divulgado na página do MPF em 10 de maio de 2021, os grupos contemplados no edital foram Amigo Pink (Somos), Close História do Movimento LGBTQIA+ do RS (CLOSE/IFCH/UFRGS), Fora da Margem (Associação Francisco Lisboa), Mulheres Indígenas em Contexto Urbano (Centro de Referência Afro-Indígena do RS), Plataforma Lilith (Coletivo Quântico), Ser Trans (Ser Trans) e 30 anos em Exposição: nosso Queermuseu é nas ruas (Nuances). Atualmente, um dos projetos contemplados pode ser visto no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre; trata-se de um mural em homenagem à artista Nega Lu, de autoria do coletivo Nuances (figura 12).



Figura 12: Postal em homenagem a Nega Lu.
Fotografia: Alexandre Soares | Fonte: *Jornal do Comércio*

A mostra Queermuseu, por sua vez, teve sua realização vetada na cidade do Rio de Janeiro, no Museu de Arte do Rio (MAR), em outubro de 2017, pelo prefeito Marcelo Crivella, em razão do conservadorismo que circulava entorno da mostra. Contudo, um financiamento coletivo organizado pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, conseguiu levantar um pouco mais de R\$ 1 milhão de reais (R\$ 1.081.156,00) para a realização de Queermuseu em solo carioca, ultrapassando a meta inicial de R\$ 690.000,00 (seiscentos e noventa mil reais). Para a captação do valor, várias ações foram efetuadas, tais como um leilão de arte com obras doadas por 70 artistas e um *show* de Caetano Veloso no Parque Lage, em que cujos ingressos tiveram seus valores revertidos para o financiamento da mostra. Entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018, cerca de 1 ano após o cancelamento da exposição pelo Santander Cultural em Porto Alegre, Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira foi reaberta oficialmente no Parque Lage, recebendo, só nos primeiros dez dias de exibição, cerca de 14 mil pessoas.

Embora possa parecer um ato isolado, o cancelamento de Queermuseu ocorreu em um ano caracterizado pelo avanço do conservadorismo no país. A “onda Queermuseu”, como bem aponta Beatriz Sans, do jornal *El País*¹³, deflagrou um policiamento moral sistemático à produção artística como um todo, organizado por grupos religiosos ultraconservadores e por movimentos de extrema direita no país. Partindo de estratégias de disseminação de

¹³ Ver reportagem em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494_703601.html. Acesso em: 23 abr. 2022.

informação em massa nas redes sociais, grupos de WhatsApp e plataformas de vídeo, tais grupos se mobilizaram a ponto de prejudicar ainda outras manifestações artísticas ocorridas no mesmo ano após Queermuseu.

Entre elas, a exposição Cadafalso, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande em 2017, em que obras da artista Alessandra Cunha Ropre foram acusadas de apologia à pedofilia; a mostra foi denunciada por deputados da Assembleia Legislativa de Mato Grosso à Delegacia de Proteção da Criança e do Adolescente. A *performance La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada para a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP em 2017, foi acusada de incentivar a pedofilia ao terem sido divulgados fragmentos descontextualizadas da *performance* em que mãe e filha manipulavam o corpo nu do artista. Além disso, ainda houve o cancelamento, por ordem judicial, da apresentação da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, no SESC Jundiaí, em São Paulo. Mesmo fazendo parte das comemorações da 4ª Semana da Diversidade Sexual, a peça foi cancelada por narrar o retorno de Jesus Cristo no corpo de um travesti, personagem feito pela atriz Renata Carvalho. A peça também sofreu tentativas de cerceamento no festival Porto Alegre em Cena, mas foi mantida e exibida nos dias 21 e 22 de setembro no Teatro Bruno Kiefer, localizado na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre.

Felipe Scovino se lembra, ainda, de outros casos de censura ocorridos em centros culturais atrelados a instituições bancárias, como a mostra coletiva Erótica – os sentidos da arte, com curadoria de Tadeu Chiarelli e ocorrida em fevereiro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Na ocasião, o CCBB retirou da exposição a instalação *Desenhando com Terços*, de Márcia X, por causa de reclamações oriundas do público visitante e de uma notícia-crime apresentada pelo ex-deputado Carlos Dias, que “argumentou que a obra constituía uma afronta ao catolicismo por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças” (2018, p. 35). Em 2011, também na cidade do Rio de Janeiro, mas dessa vez no Oi Futura, uma exposição da artista Nan Goldin foi previamente cancelada pela instituição por gerar conflito com o projeto educativo, já que foram usadas imagens com conteúdo sexual (2018).

Ao se referir a Queermuseu e ao caso envolvendo a *performance La Bête*, Scovino coloca que “as duas instituições refletem não só o moralismo e a hipocrisia reinantes no país – para não dizer no mundo –, mas fundamentalmente o direito do museu (em sentido ampliado) de exercer cidadania, algo que surge ameaçado no contexto atual” (2018, p. 35). O autor salienta, ainda, o fato de que

hoje em dia, o meio das artes visuais continua enfrentando as mesmas arbitrariedades e falso moralismo. Talvez em situação pior, visto não só o atual panorama político nacional, mas também a existência de um número bem maior de espaços culturais não comerciais administrados por bancos ou companhias multinacionais de telefonia que recebem em seus espaços cidadãos que deslizam sobre um terreno escorregadio, entre serem tratados como (potenciais) clientes e espectadores (2018, p. 36).

Scovino observa que tanto o comunicado feito pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2006, a respeito da retirada da instalação de Márcia X, quanto em 2017, na nota divulgada pelo banco Santander sobre o cancelamento de Queermuseu, “fizeram a menção à palavra ‘cliente’ ao mesmo tempo que gerentes de banco parecem se confundir com diretores de centros culturais” (2018, p. 36). Logo, “espectadores se confundem com clientes, museus se confundem com bancos ou companhias de telefonia móvel e a credibilidade de uma empresa se confunde com a qualidade de uma coleção de arte exposta em seu centro cultural” (2018, p. 37).

Diante desse cenário, o processo de emancipação da cidadania e a preservação de direitos previamente conquistados, como o da liberdade de expressão, encontram-se fragilizados na esfera artística, à mercê dos interesses econômicos das grandes instituições que gerenciam tais espaços. Ao ocupar a dupla função de espectador e cliente, o público visitante – especialmente no ano de 2017 – buscou tensionar as instituições, exigindo que obras e artistas que porventura estivessem ferindo concepções morais cristãs atreladas à família fossem banidos e cerceados não só no sistema artístico, mas também fora dele.

Interessante perceber que os artistas e obras aqui mencionados foram interpelados pelo poder público, que buscou investigar se tais obras estariam ferindo os direitos das crianças e dos adolescentes ao estarem, hipoteticamente, incentivando a pedofilia, fato que não se comprovou em nenhum dos casos. Não é de surpreender, portanto, que Gaudêncio Fidelis, curador de Queermuseu, e o artista Wagner Schwartz, da *performance La Bête*, fossem levados para depor em condução coercitiva na CPI dos Maus-Tratos instaurada pelo Senado Federal em 2017 e presidida pelo senador Magno Malta. Antes disso, Wagner Schwartz já tinha sido obrigado a prestar esclarecimentos sobre sua performance na 4ª Delegacia de Repressão à Pedofilia de São Paulo por mais de três horas.

Estratégias do Feminino surge, assim, em um contexto conturbado, com avanço das pautas conservadoras e uma prática cada vez mais comum de cerceamento e censura por parte das próprias instituições, que cedem a pressões que se amplificam de forma viral nos meios de comunicação, em especial nas redes sociais. Não é possível, portanto, desvincular Estratégias do Feminino desse contexto particular, uma vez que é justamente fruto dele. Por essa razão,

um dos pontos de interesse nessa pesquisa era justamente o de compreender de que maneira esse contexto afetou a realização da referida exposição, tendo em vista que ela foi realizada como uma medida de reparação dois anos depois na mesma instituição em que Queermuseu foi fechada.

Para tanto, entrei em contato com as quatro curadoras responsáveis, Daniela Thomas, Fabrícia Jordão, Helena Severo e Rita Sepulveda. Obtive retorno de Fabrícia Jordão e Rita Sepulveda, com êxito apenas na realização da entrevista com Fabrícia Jordão. Nos contatos estabelecidos com a curadora Rita Sepulveda, não conseguimos encontrar um momento propício para a realização da entrevista, em virtude de demandas de trabalho e viagens da curadora. Apesar disso, a entrevista com Fabrícia Jordão foi muito esclarecedora, auxiliando na compreensão do contexto particular de Estratégias do Feminino.

De acordo com Fabrícia Jordão, embora o MPF tenha delimitado o tema, indicando que uma das novas exposições deveria, obrigatoriamente, tratar sobre o empoderamento e a diversidade feminina, isso não significava que o agora Farol Santander necessitasse realizar uma exposição de reparação, fato que é reforçado pelo projeto inicial da mostra, voltado apenas para artistas mulheres não vivas, canônicas e oriundas não só da área das artes visuais, mas também da música. Quando questionada sobre como Estratégias do Feminino foi impactada pelo seu contexto particular, Fabrícia Jordão foi taxativa:

A justiça tem um problema porque a justiça é cega. Esse dispositivo jurídico de reparação significava apenas a obrigatoriedade do banco de realizar algumas mostras para compensar o que ele fez anteriormente fechando a exposição [Queermuseu]. Se essa exposição [Estratégias do Feminino] quisesse trazer a questão da mulher, do feminismo, e trouxesse só artistas mortas, como tinha o esboço de projeto que iria trazer desde o pessoal da música, Nara Leão, Leila Diniz, e fizesse a exposição com artistas mulheres de vários campos, estava ok também. Essa é a justiça. A justiça não foi feita para pensar a reparação efetiva que temos de fazer em relação ao racismo estrutural, por exemplo, nesse caso. Isso daí não é o mérito exclusivo do determinante jurídico, esse é também mérito da posição curatorial que fez com que essa exposição [Estratégias do Feminino], esse dado reparatório, ele lidasse diretamente com a estrutura racista colonizada das instituições. É o mérito da curadoria que o banco obviamente acolheu, mas que não passa dessa dimensão da justiça. Isso é importante deixar claro porque, para a justiça, a exposição estava feita desde que estivesse dentro daquele tema. Se não houvesse artistas mulheres negras o banco não ia... Não havia uma cláusula lá dizendo “nós queremos cotas”, não se trata disso. Nós entendíamos que essa seria uma grande oportunidade da gente também, em alguma medida, se posicionar em um sentido de reparação mais contundente (JORDÃO, 2022).

Embora o Termo de Compromisso Consensual indique que o empoderamento e a diversidade feminina devam incluir “questões culturais, étnicas e de raça, de orientação sexual e de gênero, entre outras que o COMPROMISSÁRIO possa julgar pertinentes (2017,

grifo do autor), Jordão faz referência, aqui, a uma proposta curatorial que busque não apenas acatar a diversidade étnica e racial, por exemplo, mas que pense em estratégias para descolonizar as instituições, selecionando obras e artistas que provoquem abalos nas estruturas colonizadoras dos museus. Além disso, destaca que, para o MPF, o simples fato de realizar uma mostra coletiva de artistas mulheres já seria o suficiente: “isso é importante deixar claro porque para a justiça, a exposição estava feita desde que estivesse dentro daquele tema” (JORDÃO, 2022. Entrevista). Diante disso, a equipe curatorial se posicionou de modo a construir uma exposição engajada politicamente no sentido de uma reparação histórica efetiva, não apenas relacionada ao caso de Queermuseu, mas que estivesse igualmente em consonância com o pensamento decolonial.

Para Helena Severo, no entanto, Queermuseu não pode ser tomada como uma referência para pensar Estratégias do Feminino. Em entrevista ao jornal *Zero Hora*¹⁴, a curadora afirmou que

nós curadoras tivemos a preocupação de trabalhar com a pluralidade e com as expectativas da questão feminina hoje no Brasil. Nunca essa Queermuseu foi uma referência. Não tomamos ela como parâmetro nem como referência em momento nenhum. Fizemos um trabalho completamente autoral ali. É o que nós pensamos, produto da nossa vivência (2019).

Ao comentar as negociações necessárias para que o projeto inicial proposto pelo Farol Santander pudesse ser transformado, passando de uma exposição que contava apenas com artistas não vivas e canônicas dentro da historiografia da arte brasileira, como Tarsila do Amaral e Djanira da Motta e Silva, para uma exposição que contemplou artistas contemporâneas, negras, indígenas e trans, como Élle de Bernadini e Sallisa Rosa, Jordão afirmou que acreditava que a instituição ainda estivesse com muito receio por todo o ocorrido em torno de Queermuseu, o que a teria levado a formular o projeto inicial da exposição apenas com artistas mulheres não vivas. No entanto, a partir das negociações com a equipe curatorial, foi possível repensar esse projeto. De acordo com Jordão, “a negociação foi super tranquila. Conforme nós fomos alinhando os entendimentos, expondo os argumentos, a importância dessas presenças ou a insuficiência de se fazer uma exposição que não trouxesse essas vozes, o banco foi acolhendo” (JORDÃO, 2022).

¹⁴ Reportagem publicada no dia 10 de outubro de 2019, intitulada “Para compensar fechamento de Queermuseu, Farol Santander faz mostra sobre a condição da mulher no Brasil”. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2019/10/para-compensar-fechamento-de-queermuseu-farol-santander-faz-mostra-sobre-a-condicao-da-mulher-no-brasil-ck1wm3qu007jt01r2rdliwvpt.html>. Acesso em: 1º maio 2022.

Embora Helena Severo tenha afirmado que Estratégias do Feminino não pode ser pensada como uma referência para Queermuseu, tal contexto afetou o projeto formulado pelas curadoras. Isso porque, apesar de o Farol Santander não ter vetado nenhuma artista sugerida no projeto curatorial, algumas artistas se recusaram a participar de Estratégias do Feminino:

o que chegou pra mim é que tivemos que negociar uma ou outra obra, substituir uma ou outra obra, mas não houve nenhuma artista vetada. Uma ou outra artista não participou não porque o banco vetou o nome, mas sim porque não teve tempo ou não quis participar. Tivemos também recusas, recusas de artistas que eram fundamentais e que disseram pra gente “olha, toparia participar de qualquer exposição com vocês mas, atrelada ao Banco Santander e depois disso [Queermuseu], eu não vou, eu não topo”. Alguns nomes fundamentais desse debate não estão na exposição [Estratégias do Feminino] porque se recusaram a participar, e claro que nós compreendemos. Esse era um projeto de muito custo político não só para a instituição, mas para nós, para a nossa trajetória como curadoras, para todos que estavam envolvidos. Mas com o banco, para resumir, nós não tivemos... Eu, eu, na minha instância lá na ponta da ponta, não tive nenhum problema, nenhum contratempo em relação a veto, recusas de artistas (JORDÃO, 2022).

As artistas que se recusaram a participar de Estratégias do Feminino em razão do ocorrido com Queermuseu foram Adriana Varejão e Rosana Paulino:

Dois nomes óbvios que nós queríamos, e acredito que foi até ingênuo da nossa parte convidar... um nome foi a Adriana Varejão, que estava no cerne do conflito [Queermuseu], e é óbvio que nós sabíamos que ela não iria topa, mas ela seria importante então nós convidamos. E o segundo nome, aí sim acho que eu lamentei muito, foi a Rosana Paulino. Ela foi muito gentil, muito generosa, muito atenciosa. Ela estava viajando, mas deu muita atenção aos nossos pedidos, à nossa insistência. Nós conversamos três ou quatro vezes, mas ela estava bastante irredutível. Muito lúcida nas colocações, deixou muito claro que não queria participar dessa exposição por conta de tudo que estava em volta. (JORDÃO, 2022).

Quando Jordão afirma que “a Adriana Varejão estava no cerne do conflito, e é óbvio que nós sabíamos que ela não iria topa”, a curadora se refere ao fato de que *Cena de Interior II* (1994), de autoria da artista, foi um dos trabalhos que estiveram no centro da polêmica em torno de Queermuseu, repudiado veemente por grupos conservadores, em especial pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que acusou a referida obra de promover a zoofilia.

Adriana Varejão (1964) é uma importante artista brasileira de renome nacional e internacional, com obras que buscam refletir sobre a formação da identidade nacional e a história do Brasil colonial. A artista explora diversos suportes e materiais em seus trabalhos, desde a pintura até objetos tridimensionais que reproduzem carnes, vísceras e a azulejaria

portuguesa¹⁵. Já Rosana Paulino (1967), que também se constitui como um dos grandes nomes da arte brasileira, explora em seus trabalhos temas voltados para questões étnico-raciais, de gênero e formação identitária. Com obras que mesclam diferentes suportes, a artista investiga, de modo singular, em seus trabalhos, os impactos da escravidão na constituição do ser negro/negro no Brasil, resgatando, de modo crítico, o passado colonial da nação. Embora Rosana Paulino não tenha aceitado participar de *Estratégias do Feminino*, a artista esteve presente em *Feminino(s), visualidades, ações e afetos*, a 12ª edição da Bienal do Mercosul mencionada no capítulo anterior, expondo virtualmente a obra *Parede da Memória* (1994-1995)¹⁶.



Figura 13: *Cena de Interior II*, 1994 | Adriana Varejão
Óleo sobre tela | 120 x 110 cm
Coleção Paulo Roberto Santi, RJ

Como pudemos acompanhar, *Estratégias do Feminino* se constitui como uma exposição que se encontra diretamente vinculada a Queermuseu – Cartografias da Diferença

¹⁵ Atualmente, se encontra em cartaz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma grande exposição panorâmica sobre sua trajetória, intitulada *Adriana Varejão: suturas, fissura, ruínas*, com mais de 60 obras entre o período de 1985 e 2022, em que é possível ver, em profundidade, a produção da artista. Com curadoria de Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca, a mostra teve início no dia 26 de março de 2022, estendendo-se até o dia 1º de agosto do mesmo ano.

¹⁶ No programa de *lives* Bienal 12, durante *Feminino(s), visualidades, ações e afetos*, a *live #01* é uma conversa entre Igor Simões, curador pedagógico da mostra, e Rosana Paulino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTeC7YYmOok&list=PLXMx8NhHlgJAAbKkVZMP8UVPQMFdVF2tS&index=15>. Acesso em: 21 abr. 2020. *Live* ocorrida em 28 de maio de 2020.

na Arte Brasileira. O episódio polêmico envolvendo o cancelamento da exposição por parte do Farol Santander gerou diversos desdobramentos a partir da intervenção do Ministério Público Federal, sendo um deles a realização de Estratégias do Feminino. Embora o Farol Santander não tenha vetado a participação de nenhuma artista ou obra proposta, o fato de o projeto inicial estar voltado para artistas mulheres não vivas, consideradas canônicas no meio cultural – não só relativo às artes visuais, mas também à música –, demonstra a internalização de um mecanismo de autocensura por parte da instituição, de modo a evitar novas polêmicas envolvendo artistas contemporâneas pouco conhecidas ou com trajetórias em processo de consolidação no sistema artístico. Além disso, o ocorrido em relação a Queermuseu afetou a participação de artistas renomadas em Estratégias do Feminino, de modo que a mostra não pôde contar com obras de Adriana Varejão e Rosana Paulino, importantes para a proposta curatorial como salientado por Fabrícia Jordão.

A categoria artistas mulheres em Estratégias do Feminino é, assim, desenhada em três momentos distintos, mas interligados: em um primeiro momento, pela intervenção do Ministério Público Federal, que, de forma ampla, exigiu que o Santander Cultural produzisse uma exposição sobre o empoderamento das mulheres e a diversidade feminina; em um segundo momento, há o projeto de exposição apresentado pela instituição, voltado apenas para artistas não vivas e canônicas dentro da esfera cultural e artística; e, em um terceiro momento, com o ingresso da equipe curatorial, que realizou mudanças significativas no projeto apresentado. Diante dessas particularidades, vamos, agora, compreender de que maneira Estratégias do Feminino foi concretizada, analisando o projeto curatorial da mostra, bem como a seleção de artistas e obras efetivadas para essa exposição, o que nos permite ver as transformações negociadas pela equipe curatorial que culminaram na reestruturação do projeto inicial.

2.2 Proposta curatorial

De acordo com Paul O'Neill, as exposições coletivas tornaram-se, a partir dos anos 1980, um lugar privilegiado para a prática curatorial, gerando um novo aparato discursivo na esfera artística, que contraria um modelo de exposição monográfica (2020). Para o autor, “as exposições (sob qualquer forma que assumam) são sempre ideológicas; e como estruturas hierárquicas produzem formas particulares e gerais de comunicação” (2020, s/p), tornando-se uma das principais formas de exibição e recepção da arte na contemporaneidade. As “exposições são, portanto, formas contemporâneas de retórica, expressões complexas de persuasão, cujas estratégias visam produzir um conjunto prescrito de valores e relações sociais para seus públicos” (NEILL, 2020, s/p).

Tais formas contemporâneas de retórica são produzidas por inúmeros agentes, uma vez que a exposição não se constitui como um objeto autônomo e independente, sendo o resultado temporário de negociações em curso, que perpassam diversas instâncias de poder com interesses nem sempre convergentes. Por essa razão, Ana Maria Albani de Carvalho defende que analisar uma exposição por um viés crítico e analítico “conduz à necessidade de indagar os seus pressupostos, seus métodos, suas práticas e especificidades enquanto veículo e recurso expressivo de ordem narrativa e interpretativa” (2012, p. 48).

Embora o interesse se volte, nesse momento, para a prática curatorial, compreendo que a figura do curador não pode ser vista como o agente central da exposição ou como único responsável pelo processo de comunicação da arte no espaço expositivo, ainda que tenha um papel importante na formulação do projeto, produção e execução da mostra. Indo ao encontro da ideia da exposição como dispositivo, defendida por Carvalho, a exposição não é o resultado de um único agente, “seja ele o curador, o artista, a obra, a expografia ou a instituição, entre outros desdobramentos possíveis” (CARVALHO, 2012, p. 57), mas é fruto de uma dinâmica complexa de relações, “cujas linhas estabelecem trajetórias em múltiplas direções, tanto se aproximam, quanto se afastam, configurando um circuito em rede” (CARVALHO, 2012, p. 57).

Diante dessas questões, busquei compreender a proposta curatorial como um dos pontos de tensão que constituem a exposição, uma vez que o resultado de uma curadoria não tem apenas por função comunicar a arte ao público, mas também visibilizar produções artísticas dentro de um espaço específico, constituindo relações que potencializem os trabalhos e satisfaçam os inúmeros interesses envolvidos. Segundo Luiz Camillo Osório, o

pôr-em-cena das obras presume um gesto curatorial que articule duplamente uma dimensão crítica e criativa, multiplicando as maneiras de pensar e sentir por intermédio das obras de arte (2019).

No caso de *Estratégias do Feminino*, a equipe curatorial necessitou adequar os múltiplos interesses em jogo, construindo um projeto expositivo que atendesse aos requisitos exigidos pelo Ministério Público Federal, que levasse em conta as expectativas da instituição e que pudesse, ainda, colocar em prática as dimensões críticas e criativas inerentes ao gesto curatorial. O interesse em analisar esse ponto em particular, dentro da complexidade que constitui uma exposição de arte, se coloca, assim, tanto no sentido de perceber as transformações concretizadas com o ingresso da equipe curatorial no projeto quanto pela forma como a proposta em si, dentro dos limites e possibilidades existentes, delineou a categoria artistas mulheres em voga em *Estratégias do Feminino*, estabelecendo uma moldura específica sobre a produção artística feita por mulheres.

Partindo desses pressupostos, vamos, agora, nos dedicar a adentrar o universo expositivo de *Estratégias do Feminino*, a começar pela proposta curatorial. A equipe responsável por *Estratégias do Feminino* foi composta de quatro curadoras, sendo elas Daniela Thomas, cineasta, roteirista e cenógrafa; Fabrícia Jordão, pesquisadora e crítica de arte; Helena Severo, diretora da Casa França-Brasil de 2020 até fevereiro de 2022 e presidente da Biblioteca Nacional de 2016 até 2019; e Rita Sepulveda, pesquisadora e *designer* gráfica. De acordo com Fabrícia Jordão, realizar uma curadoria compartilhada foi desafiador, porque “a curadoria coletiva é uma instância de mediação e conflito” (JORDÃO, 2022). Para tanto, a equipe curatorial se organizou em duas frentes de trabalho, tomando decisões em conjunto, mas também estabelecendo áreas específicas de atuação dentro do projeto:

eu tinha muito mais uma familiaridade, um conhecimento, pesquisa com artistas contemporâneas por meio de uma perspectiva decolonial, e isso foi acolhido de maneira bastante entusiasmada. Tive muita autonomia, inclusive fiquei responsável por uma pesquisa de artistas em outras regiões, artistas jovens ou não tão jovens, mas que não estavam nesse circuito. A Rita, por exemplo, a Rita Sepulveda, tem um estudo muito mais aprofundado em relação ao feminismo que não é um campo de atuação meu diretamente. A Rita trouxe um aporte teórico desse debate e também contribuições com o nome de artistas fundamentais. A Helena Severo, por sua vez, já tinha uma relação com essas artistas consagradas, institucionalizadas, e também tem uma rede muito potente, trouxe muito disso para a exposição; e a Daniela Thomas, essa mente brilhante, muito generosa, trouxe muitas contribuições para problematizarmos os encontros desses artistas no espaço expositivo (JORDÃO, 2022).

Ao comentar os conceitos que nortearam *Estratégias do Feminino*, Fabrícia Jordão afirmou que a equipe curatorial partiu de questionamentos centrais sobre o ser mulher, tais como:

O que é ser mulher? O que significa o feminino hoje, ontem? O que nós reivindicamos? Ainda continuamos nessa questão de gênero? Por que isso é importante? É importante ou não é? Quais são as contribuições que esses outros feminismos vêm trazendo? Como estamos nos repensando a partir dessa questão da interseccionalidade? (JORDÃO, 2022)

Tais perguntas reverberaram na seleção de artistas e obras, de modo que um dos critérios fundamentais foi a seleção de uma parte das artistas que não estivessem, necessariamente, canonizadas ou institucionalizadas no sistema artístico. De modo geral, a equipe curatorial se preocupou em trabalhar tanto com artistas já consagradas não vivas, como previsto inicialmente pelo Farol Santander, quanto com artistas contemporâneas, estabelecendo uma proposta expositiva que integrasse o passado, o presente e o futuro. Jordão salienta que, embora houvesse uma dimensão histórica na exposição, o cerne da proposta se concentrava em responder a indagações relativas ao universo feminino que se encontram no presente, de maneira que a dimensão histórica da exposição é acionada para pensar, em conjunto com artistas mais jovens, questões sobre o ser mulher existentes na atualidade.

No texto de apresentação do catálogo de *Estratégias do Feminino*, a equipe curatorial traz as seguintes colocações:

As lutas das mulheres são antigas. Não obstante, nada mais contemporâneo do que algumas das questões que mobilizam os universos femininos há séculos: afinal, que lutas são essas? Que mundo imaginam quando exigem seus direitos? Muitas variáveis atravessam essas indagações, mas é certo que um traço comum une a todas: falamos aqui do desejo das mulheres de compartilhar o mundo em condições de igualdade. Essa reivindicação fundamental expressa a histórica resistência das mulheres em relação ao que lhes é negado. Com as lutas de mulheres negras, indígenas e trans – os femininos plurais e o pensamento interseccional –, a indagação de Simone de Beauvoir – afinal, o que querem as mulheres? – não só é atualizada, mas assume abrangência e urgência ainda maiores.

Consideraram-se, aqui, as estratégias do feminino como um guarda-chuva a partir do qual não só poderíamos agrupar proposições artísticas diversas, mas também reflexões plurais das idiosincrasias e dos embates com condições que, historicamente, constituem e relegam as “culturas do feminino” a determinismos opressivos e opressores.

A exposição é constituída por cinco núcleos: o corpo que habito; a casa e a rua; no calor da luta, dobra e costura; listas e diários. As obras foram agrupadas a partir da identificação de estratégias que se impõem como procedimentos evidentes de enfrentamento dos espaços e lugares que foram reservados às mulheres – inclusive na história da arte – e que têm limitado suas ações na vida pública, no trabalho, na cultura, no direito aos seus corpos, enfim, no exercício pleno de suas cidadanias.

Nesse sentido, muito embora exista uma ênfase nas questões de gênero, uma vez que a curadoria compreende o feminino desde uma perspectiva plural e da *performance* de gênero, a exposição conta com a participação de artistas mulheres – trans, indígenas, negras, racializadas – que, independentemente de possuírem pesquisas relacionadas com a temática proposta, contribuem desde seu lugar de fala nesse projeto.

Acolhendo artistas vindas de diferentes realidades sociopolíticas, circuitos artísticos, contextos institucionais e geográficos, buscou-se, com essa exposição, oferecer uma seleção de obras produzidas por mulheres brasileiras desde o início do século XX até os dias correntes. São trabalhos que impactam por sua potência artístico-conceitual e que – seja por negação, contestação, desconstrução, ressignificação, autorrepresentação, deformação, alegoria ou humor – problematizam as constituições, condições e culturas do feminino. São um alerta consciente à atualidade e provocam repercussão de suas reivindicações e da necessidade de atualização crítica no presente (JORDÃO *et al.*, 2020).

A partir de lutas históricas, as mulheres podem ser aqui compreendidas por um ponto em comum, que, segundo as curadoras, une todas elas: o desejo “de compartilhar o mundo em condições de igualdade” (2019), de modo que essa reivindicação expressaria “a histórica resistência das mulheres ao que lhes é negado” (2019).

Como vimos no capítulo 1, Judith Butler critica as abordagens feministas que reivindicam a mulher como uma experiência cultural universal, isso porque “essa universalidade promove uma falsa promessa ontológica de eventual solidariedade política” (2019, p. 218); na prática, isso não se concretiza. Por vivenciarem experiências distintas, interseccionadas por questões de classe, raça e gênero, a universalização da categoria mulher pelo viés da igualdade deve ser tensionada.

Para bell hooks, “se os homens não são iguais entre si dentro da estrutura de classe patriarcal, capitalista e de supremacia branca, com quais homens as mulheres querem se igualar? Elas partilham da mesma opinião sobre o que é igualdade?” (2019, p. 48). Ainda conforme a autora, o principal problema vem do fato de que a igualdade preterida reflete uma característica de classe, de modo que as mulheres que reivindicam essa igualdade, geralmente, são mulheres burguesas liberais, de estratos médios da sociedade e que se beneficiam da defesa de reformas sociais que não acionam, de fato, a transformação radical da estrutura patriarcal. Logo,

mulheres e pessoas pobres, da classe baixa, normalmente não brancas, não costumam pensar a libertação das mulheres como um tipo de igualdade com os homens, pois, em seu dia a dia, são continuamente lembradas de que nem todas as mulheres partilham entre si o mesmo *status social*. Ao mesmo tempo, sabem que muitos homens de seu grupo social são explorados e oprimidos. Sabendo que esses homens não possuem poder político, econômico e social, elas não almejam sua situação. E por terem consciência de que o sexismo também concede certos

privilégios aos homens, terminantemente negados às mulheres, elas se tornam mais propensas a relativizar o machismo de seus pares, enxergando no comportamento deles o reflexo de um sentimento de impotência e inferioridade em relação àqueles grupos masculinos com privilégio de classe. Desde os primórdios do movimento feminista, essas mulheres se mantiveram cautelosas, pois sempre reconheceram os limites implícitos nessa forma de conceber o movimento. Reconheceram, vale dizer, a possibilidade de que o feminismo, definido como igualdade social com os homens, tivesse efeitos relevantes para a situação das mulheres de classe social superior, mas impactado de modo muito marginal o *status* das mulheres pobres e operárias (HOOKS, 2019, p. 48. Grifo da autora).

Portanto, devemos ver, com cautela, a afirmação do texto curatorial de Estratégias do Feminino de que o desejo em comum das mulheres seja o da igualdade, uma vez que essa igualdade tende a beneficiar apenas um seleto grupo de mulheres, além de provocar a ilusão de solidariedade política entre todas as mulheres.

Na sequência do texto curatorial, destacamos, ainda, alguns outros pontos para a discussão. De acordo com ele, a exposição Estratégias do Feminino se colocou como um guarda-chuva, acolhendo uma diversidade de obras – 95 obras de 55 artistas brasileiras entre os séculos XIX e XX – que podiam versar sobre estratégias de resistência das mulheres ou não necessariamente se relacionavam a esse viés, a despeito também serem importantes, em razão de terem sido realizadas por mulheres. Tais obras foram agrupadas em cinco núcleos – o corpo que habito; a casa e a rua; no calor da luta; dobra e costura; listas e diários –, de modo que tanto as artistas – negras, indígenas, racializadas, trans – quanto os seus trabalhos representavam uma perspectiva plural das culturas do feminino (ver segundo e terceiro parágrafos do texto curatorial).

Para Daniela Kern, essa perspectiva plural levou, à exposição, uma característica enciclopédica que esteve orientada pelas quatro ondas da abordagem feminista, o que pode ser visto na apropriação de conceitos oriundos do feminismo, nomeados no texto curatorial – “lugar de fala, *performance* de gênero, interseccionalidade, dominação e subalternidade, identidades e representatividade” (2019) – e também apresentados a partir de relações entre as obras que se expandem para além dos núcleos formatados para a mostra. Nesse sentido, Kern ressalta que a exposição poderia ser vista tanto através dos núcleos curatoriais previamente definidos quanto por um roteiro alternativo, guiado por artistas e obras que dialogam com as diferentes abordagens feministas.

Para Kern, vista pelo seu caminho alternativo, a exposição pode ser pensada pelas ondas feministas da seguinte maneira: primeira onda feminista (segunda metade do século XIX à primeira do XX): “lutava antes de mais nada por direitos iguais, ao voto, por exemplo.

Sob essa onda atuaram Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Maria Martins e Djanira” (2019); segunda onda feminista (décadas de 1960, 1970 e 1980), em que

temos o famoso lema “O Pessoal É Político”. Obras como as de Anna Maria Maiolino, Lenora de Barros e Leticia Parente, que foram escolhidas para a mostra, dialogam com esse lema. Por outro lado, temos também nessa onda uma geração de artistas que opta por não explorar temáticas populares ou *naif* em seus trabalhos, como Mira Schendel e Tomie Ohtake, e se dedica à abstração (KERN, 2019).

Já a terceira onda feminista (décadas de 1990 e 2000)

abriga a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, as perspectivas decolonial e *queer*, para citarmos apenas algumas. A maioria dos trabalhos de Estratégias do Feminino é dos anos 2010, mas parte deles aborda ainda temas que são discutidos com força desde a terceira onda, como os de Élle de Bernardini, Sallisa Rosa e Lyz Parayzo (KERN, 2019).

E, por fim, a quarta onda feminista, da década de 2010, quando

ocorre a repercussão e multiplicação das pautas feministas nas redes sociais, com a divulgação de temas das outras ondas. Esse é o caso da interseccionalidade, conceito de segunda onda elaborado por Kimberlé Crenshaw que trata da necessidade de cruzamento de categorias como raça, gênero e classe social e que tão bem conversa com trabalhos de Angélica Dass, Arissana Pataxó e Mônica Ventura (KERN, 2019).

Diante dessas considerações, um dos primeiros aspectos a destacar é que a mostra Estratégias do Feminino buscou articular obras e artistas que dialogam diretamente com as ondas feministas, mas também inseriu, nessa seleção, artistas que não tematizam especificamente o feminismo nem estratégias de resistência – enfoque principal da mostra –, abordando, em seus trabalhos, outras temáticas que fogem a tais vinculações e que foram selecionadas pelo fato de serem produzidas por mulheres. Todas essas artistas encontram-se sob o mesmo grande e genérico guarda-chuva, intitulado, no caso dessa exposição, artistas mulheres brasileiras do século XIX e século XX, embora, como apontado por Kern, grande parte das obras seja datada a partir de 2010. Um dos grandes riscos assumidos em mostras “guarda-chuvas”, com grande número de obras e artistas e múltiplas possibilidades, é o da confusão generalizada entre conceitos e terminologias, e, nesse caso, é possível perceber que a exposição trata de artistas mulheres com obras que dialogam com o feminismo, que dialogam com estratégias de resistência e que não dialogam com uma nem outra possibilidade, sendo inseridas na mostra pelo lugar de fala que ocupam na esfera artística e na sociedade enquanto mulheres.

Malin Hedlin Hayden, ao analisar a exposição *Feminismos Globais: novas direções na arte contemporânea*, com curadoria de Maura Rely e Linda Nochlin, realizada no Museu do Brooklyn, no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, chama a atenção para algumas questões presentes na proposta curatorial que podem nos ajudar a pensar um pouco melhor sobre *Estratégias do Feminino* e os aspectos apontados anteriormente. *Feminismos Globais* (2007) reuniu 87 artistas de diferentes partes do mundo, com o objetivo de exibir uma diversidade de artistas mulheres a partir dos anos 1990 que se conectavam com as abordagens feministas. Para Hayden, um dos primeiros aspectos a se observar é o fato de que os textos curatoriais propostos no catálogo dessa exposição não esclarecem as diferenças correntes entre artistas mulheres e artistas feministas, tampouco deixa inteligíveis as relações estabelecidas entre essas categorias:

as categorias são, muitas vezes, tratadas como sinônimos, com pouca atenção à maneira como os aspectos retórico e ideológico atuam. Há – ou, para mim, deveria haver – uma diferença reconhecível entre estudar/expor “artistas mulheres”, “artistas feministas” e “artistas feministas mulheres” (e os ainda aparentemente utópicos “artistas feministas homens”) (2019, p. 315).

Para Hayden, a justaposição dessas categorias em uma mesma exposição, sem o devido cuidado, cria a possibilidade de mal-entendidos, além, ainda, de apontar para um uso precipitado dos conceitos. Ao concentrar sua análise nos textos curatoriais da exposição, Hayden observou que o ensaio de Linda Nochlin, por exemplo, abordou a mostra a partir apenas da categoria artistas mulheres, não mencionando temas, obras e artistas feministas, uma vez que o grande tema da exposição, presente inclusive em seu título, era os feminismos globais. Além disso, Nochlin teria reforçado a divisão binária entre artistas mulheres e artistas homens, procurando estabelecer uma comparação qualitativa que colocava as mulheres em pé de igualdade com os homens, fortalecendo, assim, a ideia de que elas devem ser inseridas no cânone do artista universal masculino, algo problematizado por abordagens feministas da História da Arte (2019).

Em relação ao ensaio de Maura Reily, Hayden aponta para o fato de que, embora ressalte a desigualdade existente entre homens e mulheres e a vigente invisibilidade da produção artística feminina, ao se colocar como uma exposição feminista, a curadoria se equivoca em apenas selecionar artistas mulheres, sem considerar a inserção de obras de artistas homens que tratam do feminismo, o que, na posição de Hayden, reforça e consolida as dicotomias pouco produtivas entre homens e mulheres dentro do sistema artístico, baseando o feminismo como uma prática ainda sexista, ancorada em apenas um dos gêneros (2019).

No que concerne às categorias empregadas, Hayden aponta que

o problema urgente das discussões que não são claras no que diz respeito à diferença entre categorias como mulher e feminista é que a última sempre implica – por necessidade – uma escolha, enquanto a primeira, quando entendida enquanto sexo, e não como gênero, não gera essa implicação (em geral). Acredito que entender práticas artísticas como feministas deveria se basear na agenda política veemente da própria artista, considerando que entender obras de arte como feministas é uma possibilidade de lê-las como algo que implica uma ideologia, política e retórica feminista (comunicada). Porém, o que ocorre em muitas situações, das quais *Global Feminisms* é apenas um exemplo, é que as práticas das artistas mulheres e seus produtos artísticos são tomados como idênticos às obras/artistas feministas, como consequência de uma versão do(s) feminismo(s) orientada pela questão do sexo (2019, p. 324).

O que podemos perceber com esse exemplo é que os usos das categorias artistas mulheres e artistas feministas não são, de modo algum, equivalentes, e os usos deliberados dessas categorias em sobreposição geram conflitos nem sempre de fácil solução. Segundo Hayden, essa se coloca como uma das principais questões a serem problematizadas na exposição *Feminismos Globais*, de modo que, mesmo que o uso das categorias fosse mais bem empregado, a análise cuidadosa dos termos levaria à conclusão de que nem sempre tais categorias poderiam ser tão facilmente intercambiáveis (2019).

No caso de *Estratégias do Feminino*, é preciso ressaltar que, apesar de ser possível identificar abordagens feministas no texto curatorial do catálogo, como apontado por Kern, em nenhum momento a exposição se intitula oficialmente como feminista, diferentemente de *Feminismos Globais*, em que o viés feminista é expresso claramente no título da exposição. Uma leitura mais atenta do texto curatorial leva, ainda, à conclusão de que o termo “feminismo” praticamente não é mencionado, exceto duas vezes, embora sua presença seja pujante não apenas no texto curatorial, mas na mostra como um todo, como previamente apontado por Kern. Por outro lado, fazem-se presentes os termos “femininos plurais”, “universos femininos”, “estratégias do feminino”, “culturas do feminino”, “gênero” e “artistas mulheres”.

Interessante observar que, embora no texto curatorial o termo utilizado seja “femininos plurais”, no texto de apresentação institucional, com assinatura de Patricia Audi – vice-presidente-executiva de Comunicação, Marketing, Relações Institucionais e Sustentabilidade –, o termo mencionado é “feminismos plurais”, a partir do qual a instituição reconhece a emergência das abordagens feministas na atualidade:

Entendendo a importância de refletirmos sobre a amplificação das lutas das mulheres e sobre a atual emergência de **feminismos plurais**, o Farol Santander oferece seu espaço expositivo, não somente como um local capaz de promover oportunidades inéditas de cultura, empreendedorismo e lazer, mas também como um ambiente de fomento a reflexões plurais sobre temas pertinentes à realidade atual (JORDÃO *et al.*, 2020. Grifo meu).

Seja como for, se algo proposital – a ausência do termo no texto curatorial, mas sua presença no texto institucional – ou apenas um erro de grafia em algum dos textos, menciona-se, aqui, a “emergência de feminismos plurais” e, mais uma vez, a ideia de que Estratégias do Feminino aborda “múltiplas representações do universo feminino” (2019).

A menção ao termo “feminismos plurais” aparece somente mais uma vez no texto explicativo que acompanha o núcleo *O corpo que habito*, escrito pela equipe curatorial. Nesse caso, o termo é mencionado para relacionar as abordagens feministas com as contribuições sobre uma compreensão política a respeito do corpo feminino e suas implicações na sociedade:

Às tentativas de controle e/ou aniquilamento dos corpos femininos existe uma permanente luta pela emancipação. As obras presentes nesse núcleo apresentam estratégias que têm, na sua centralidade, entendimentos políticos dos corpos femininos, evidenciando como, desde uma presença ativa, eles podem não só questionar padrões de beleza, erotizações, mas também, em sintonia com as pautas dos **feminismos plurais**, instituir identidades e representatividades, relativizar práticas normalizadoras, confrontar opressões, romper com hierarquias e objetivações (JORDÃO *et al.*, 2020. Grifo meu).

De modo geral, é possível perceber a existência de uma sobreposição de ideias no que concerne à participação das artistas mulheres em Estratégias do Feminino. Embora seja mencionada a emergência dos feminismos plurais, esse conceito gira em torno da exposição, não sendo aprofundado em suas definições – afinal, o que significa afirmar a existência de feminismos, no plural, e relacioná-los à exposição? Outro ponto importante é que, nos textos curatoriais e institucional, evita-se relacionar diretamente as artistas e as obras ao feminismo, preferindo ressaltar a diversidade de obras e artistas mulheres participantes, enfatizando, desse modo, a multiplicidade de artistas mulheres possíveis de serem vistas. Contudo, como demonstrou Daniela Kern, um olhar mais acurado nos permite perceber a existência efetiva de diálogo da mostra com as ondas feministas, não sendo possível ignorar esse roteiro alternativo, que, ao que parece, não é oficializado pelos discursos institucional e curatorial escritos, mas visto, na prática, na seleção das obras, artistas e na organização dos núcleos expositivos e sua exibição ao espectador.

Acredito que, como coloca Sara Rivera Martorell, é necessário “questionar quais histórias contam os nossos museus”, observando não apenas que histórias são essas, mas de que maneira elas são contadas (2013, p. 107). Martorell chama a atenção para uma prática comum que denomina como um “feminismo de estado”, quando o feminismo é apoiado pelas instituições e acaba materializando inúmeras exposições de artistas mulheres. No entanto, embora sejam iniciativas interessantes, no final das contas, “a visibilização da mulher não se dá pela luta pela igualdade, mas sim funciona como um simples álibi para não impulsionar um discurso feminista, neutralizando-o e obscurecendo aqueles aspectos mais agudos e incisivos” (2013, p. 110).

Dessa maneira, as instituições contribuem para o esvaziamento das possíveis conotações políticas que seriam trazidas pela realização de mostras feministas, apoiando e preferindo a produção de mostras de artistas mulheres, termo amplo e, em certo sentido, possível de ser “neutralizado”. Martorell pontua, ainda, que, para percebermos essa tendência, bastaria refletirmos já de início sobre os nomes das exposições, por exemplo, a mostra “100 anos em feminino. Uma história das mulheres na Espanha”, realizada no Espaço Conde Duque em Madrid. Em vez de “100 anos de feminismos”, indica-se o termo “feminino”, muito mais amplo e seguro do ponto de vista das conotações políticas que o vocábulo “feminismo” acabaria por sugerir (2013, p. 110).

Algo semelhante ocorreu em Porto Alegre com a realização da 12ª edição da Bienal do Mercosul, intitulada Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos. De acordo com a curadora-geral da mostra, Andrea Giunta, a escolha do título levou em consideração a não utilização dos termos “gênero” e “feminismos”; “gênero” em razão do que denominou como a recente “demonização do termo gênero”, sobretudo após a visita de Judith Butler a São Paulo em 2017; e, no que concerne ao uso do termo “femininos” – e não “feminismos” –, a curadora afirmou que “se colocou femininos com essa interferência do S como uma forma de ampliar a investigação, evitando os termos mais polêmicos”¹⁷ (figura 14).

¹⁷ Tradução livre a partir da aula inaugural *on-line* realizada por Andrea Giunta no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 22 de setembro de 2021, 38m30s aos 42m25s. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=aECF4NlhmCw&t=6122s>. Acesso em: 16 out. 2021.



Figura 14: *Banner* Bienal 12 – Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos.
Fonte: Fundação Bienal do Mercosul.

Interessante é que, embora o título da 12ª edição da Bienal seja Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos, na ficha catalográfica do próprio catálogo, o título da mostra é registrado como Feminismo(s): Visualidades, Ações e Afetos (figura 15), o que sugere que a troca de “Feminino” por “Feminismo”, e vice-versa, não é um caso isolado, ocorrido apenas no catálogo de Estratégias do Feminino.

ISBN

978-65-992728-1-3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Morganah Marcon, CRB-10/1024)

B588 Bienal 12 – Feminismo(s): visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul / coordenado por José Francisco Alves. [livro eletrônico].- Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020.

444 p. il.

Catálogo em edição trilingue: português, espanhol e inglês.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader ou outro leitor de pdf.

Modo de acesso: <https://www.bienalmercosul.art.br/>

1. Artes Plásticas. 2. Arte contemporânea. 3. Curadoria de arte. I. Giunta, Andrea. II. Biczek, Dorota. III. Lopes, Fabiana. IV. Simões, Igor. V. Título.

CDU: 73/76 (8) (058)

Figura 15: Ficha catalográfica. Catálogo da 12ª Bienal do Mercosul.
Fonte: Fundação Bienal do Mercosul



Figura 16: *Banner* da exposição *Estratégias do Feminino*.
Fonte: Rima Gráfica

Ao que parece, essa tendência também se afirma na exposição *Estratégias do Feminino*, de modo que a investigação pormenorizada dos usos dos termos “artistas mulheres”, “feminino” e “feminismos” é necessário para compreender de que maneira a referida mostra foi pensada e materializada. Além disso, no caso específico dessa exposição, é igualmente importante entender os usos dos termos “femininos plurais”, “universos femininos”, “estratégias do feminino”, “culturas do feminino” e “gênero”, tanto em seu aparato discursivo escrito e verbal quanto em sua incorporação a partir das obras e artistas selecionadas.

Observo, contudo, que, muito mais do que apenas entender as definições dos referidos termos, o interesse centra-se em compreender as relações estabelecidas entre eles e como, em determinado contexto, é possível estabelecer uma espécie de intercâmbio de conceitos, em que se valorizam termos relacionados à pluralidade e à diversidade de artistas mulheres – legado das abordagens feministas de terceira onda –; ao mesmo tempo, procura-se minimizar o impacto do uso do termo “feminismo” em si, substituindo-o por terminologias que o citam, mas não o tornam inteiramente visível e incluído no discurso curatorial e institucional.

Para Michel Foucault, o interesse reside exatamente nas relações discursivas que podem ser estabelecidas e praticadas entre os enunciados. Não se trata de desvendar os signos ocultos que porventura esconderiam, mas, sim, de demonstrar a emergência de suas aparições: “isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer

alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade” (2005, p. 50). Nesse sentido, trata-se de analisar de que maneira os enunciados relacionam-se uns com os outros, percebendo essas relações em sua particularidade e, sobretudo, em sua raridade. Se não é fácil falar de qualquer coisa em qualquer lugar, não se pode fechar os olhos para as complexas relações que se manifestam entre os termos “feminino” e “feminismos” ou, ainda, entre “artistas mulheres” e “feminismos”.

Assim, é importante analisar o conjunto de regras que possibilita determinadas práticas discursivas e não outras em seu lugar. Conforme Foucault, tais práticas discursivas formam os enunciados de que falam, e os enunciados, por sua vez, só podem ser descritos pelas sucessivas relações que estabelecem entre si em contextos muito particulares: “certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (2005, p. 55).

Ao comentar os desafios de realizar uma exposição coletiva de artistas mulheres na atualidade, em um momento no qual as diferentes abordagens feministas vêm questionando a categoria mulher, Fabrícia Jordão defendeu que

a primeira coisa pra gente sair desse problema foi chegarmos a um consenso de que nos importava a presença de artistas mulheres, mas não necessariamente trabalharíamos com artistas que tematizam essa problemática [categoria mulher]. A Dora Longo Bahia fez parte da exposição, ela não queria se vincular a isso mas houve muitas outras artistas mulheres, e acredito que muito mais artistas mulheres que não problematizavam essa questão do feminino, essa questão de gênero do que artistas que problematizavam (JORDÃO, 2022).

Além disso, Jordão pontuou que

enquanto nós estivermos ainda vinculados à essa pauta identitária, racial e de gênero, nós vamos continuar presas nessa lógica liberal capitalista. Agora como nós saímos disso eu não sei, mas é óbvio que o ideal seria que nós pensássemos artistas e ponto. Mas nós sabemos que entre essas artistas e ponto e artistas mulheres e homens tem um salto tremendo igual às artistas mulheres brancas e artistas mulheres negras. Temos um problema danado aí, mas acho que nós não podemos pensar em termos de etapa, isso que me incomoda. Primeiro, a gente resolve essa questão, pra depois... Temos que fazer tudo ao mesmo tempo. Como vamos fazer uma exposição que vai tratar dessa questão, desse debate da questão de gênero, mas não se fixar em uma pauta que vai discutir exclusivamente identidade, raça? Como operamos juntos, construímos juntos uma plataforma de reflexão, de debate que não se prenda a isso? Isso é importante, se não vira militância, esvaziamento. Mas é aquilo como a Santarosa Barreto fala: cada um vai lutar a luta do jeito que consegue lutar, que acha que deve lutar e é por aí, por essa perspectiva, tentando sair dessas caixinhas.

Enquanto estivermos entrando em caixinhas, a caixinha do opressor se mantém intacta. Não sei como nós fazemos isso, mas acredito que é por aí (JORDÃO, 2022).

A partir da fala de Jordão, torna-se perceptível o fato de que a mostra se configurou como uma exposição centrada na mulher de forma ampla, o que possibilitou à equipe curatorial driblar possíveis discussões a respeito da categoria mulher. Com múltiplas abordagens, a referida exposição buscou diversificar a seleção de artistas e obras, construindo núcleos expositivos que problematizassem “as constituições, condições e culturas do feminino” (JORDÃO *et al.*, 2020). Sobre os desafios de realizar uma mostra coletiva com essa temática, Jordão aponta a existência de um paradoxo no fato de que, por estarmos vinculadas a pautas identitárias, raciais e de gênero, nos mantemos presas dentro da lógica liberal capitalista, o que dificulta um debate mais aprofundado; porém, sem estarmos vinculadas a essas pautas, poucos são os avanços que poderão ser feitos em relação ao tema da artista mulher na contemporaneidade.

Para compreender como o discurso curatorial se efetivou na prática, vamos, agora, passar para a composição dos núcleos expositivos e para a seleção de artistas e obras.

2.3 Núcleos expositivos, artistas e obras

Os núcleos expositivos foram elaborados no intuito de demarcar alguns pontos que a equipe curatorial considerava importante a respeito da condição da mulher na contemporaneidade. Para Fabrícia Jordão, organizar a mostra dessa maneira foi relevante por situar o espectador em um debate, ativando um caráter pedagógico mais explícito na mostra. Contudo, a elaboração dos núcleos foi um ponto conflitivo, sendo difícil chegar a um consenso. De acordo com Jordão,

isso foi algo bastante discutido, inclusive até quase a véspera de começar a expografia, se se mantinham ou não tantos núcleos ou se suprimia algum, enfim. Mas acredito que a decisão de os manter passa por esse esforço pedagógico de marcar bem e assegurar minimamente que esse debate estaria sinalizado em várias esferas a partir desses núcleos (JORDÃO, 2019).

Diante disso, foram elaborados cinco núcleos expositivos, cada um dedicado a um tema específico. *No calor da luta* buscou visibilizar estratégias de resistência elaboradas pelas mulheres, a partir das obras das artistas Aline Motta, Anitta Boa Vida e Agrippina R. Manhattan, Anna Maria Maiolino, Berna Reale, Deborah Bruel, Dora Longo Bahia, Eliana Brasil, Fernanda Castro, Lenora de Barros, Lygia Clark e Eduardo Clark, Lyz Parayzo, Marcela Cantuária, Marcela Tiboni, Maria Martins, Sonia Gomes, Virgínia Medeiros e Yana Tamayo.

Já *A casa e a rua* buscou demonstrar como as artistas mulheres problematizaram, em seus trabalhos, os espaços público e privado, colocando em exibição obras de Ana Mazzei, Anna Bella Geiger, Brígida Baltar, Carmézia Emiliano, Djanira da Motta e Silva, Kênia Coqueiro, Laura Lima, Letícia Parente, Maria Auxiliadora e Walkyria Novais. Por sua vez, o núcleo *O corpo que habito* tratou de evidenciar estratégias de resistência a partir do corpo, de modo a instigar as múltiplas possibilidades que o corpo feminino pode assumir na atualidade, tanto no sentido de questionamento dos padrões estéticos atuais quanto no de possibilitar a construção de novas identidades e representatividades. Para esse núcleo, foram selecionadas as artistas Anita Malfatti, Élle de Bernardini, Eneida Sanches, Silvia Mecozi, Fernanda Magalhães, Lourdes Duarte, Regina Parra, Sallisa Rosa, Tarsila do Amaral e Vera Chaves Barcellos.

No núcleo *Listas e diários*, a proposta centrou-se na ideia de visibilizar tais dispositivos, normalmente associados de forma pejorativa à esfera doméstica. Para essa reflexão, foram selecionadas as artistas Carolina Cordeiro, Élide Tesller, Iris Helena, Jac

Leirner, Lana Furtado, Luciana Paiva, Mari Nagem, Rosana Palazyán e Sol Casal. Por fim, o núcleo *Dobra e costura* buscou visibilizar a produção têxtil de modo a situá-la como uma produção artística legítima dentro da história da arte. Nesse núcleo, estiveram presentes as artistas Amélia Toledo, Cecília Mori, Claudia Lara, Lidia Lisbôa, Marina Weffort, Tomie Ohtake e Vivian Caccuri. A equipe curatorial criou, ainda, no *hall* de entrada da exposição, um eixo à parte, em que obras das artistas representativas de cada núcleo foram exibidas com o objetivo de criar uma conexão direta do público com os temas a serem debatidos em toda a exposição. Para compor esse eixo, foram exibidas obras das artistas Angélica Dass, Arissana Pataxó, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, Gretta Sarfaty, Mira Schendel e Mônica Ventura.

A elaboração de núcleos temáticos foi um recurso igualmente utilizado em *Mulheres Radicais*. Andrea Giunta e Cecília Fajardo-Hill propuseram a divisão da mostra em oito núcleos, configurados da seguinte maneira: *Autorretrato* apresentou obras em que discussões sobre identidade e ideais de beleza foram questionados, demonstrando novos espaços para se repensar a autoexpressão; *Paisagem do corpo* abordou o tema da interação do corpo com o meio ambiente; *Performance do corpo* trouxe ao público produções em que o corpo da artista tornava-se o suporte para a própria obra; *Mapeando o corpo* apresentou trabalhos em que o corpo feminino era explorado a partir de novas possibilidades; *Resistência e medo* trouxe obras realizadas em resposta às experiências vivenciadas durante os governos autoritários na América Latina; *O poder das palavras* tratou de estratégias utilizadas por artistas mulheres para abordar, de forma indireta, a realidade política vivenciada; *Feminismos* abordou práticas artísticas que se vinculavam às pautas feministas; *Lugares sociais* trata de estereótipos e grupos sociais marginalizados, tais como “transsexuais, prostitutas, indígenas, deficientes e aqueles desprovidos de direitos” (2019, p. 49); por fim, em *Eróticos*, as obras selecionadas propuseram a reflexão sobre o papel social comumente relegado à mulher, geralmente associada a objeto de desejo.

Por ser uma exposição focada no corpo como estratégia de resistência, *Mulheres Radicais* apostou em eixos expositivos que exploraram esse aspecto de maneira mais detalhada, enquanto *Estratégias do Feminino* se dividiu em três abordagens principais: o corpo, com o núcleo *O corpo que habito* (figura 18); estratégias de resistência, com o núcleo *No calor da luta* (figura 17); e a atuação da mulher nos espaços público e privado, tema praticamente central na mostra, uma vez que os núcleos *A casa e a rua*, *Listas e Diários*, e *Dobra e Costura* tratam dessa questão a partir de diferentes aspectos.

Um ponto importante é que a divisão da exposição em núcleos temáticos não garante, por si só, a ativação da dimensão pedagógica mencionada por Fabrícia Jordão. No caso de *Mulheres Radicais*, a exibição da mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo ficou prejudicada em virtude do pouco espaço físico oferecido pela instituição. De acordo com Talita Trizoli, *Mulheres Radicais* se tratou de uma mostra de difícil fruição¹⁸, tanto pela proximidade entre os trabalhos expostos quanto pela quantidade de informações, muitas delas desconhecidas do grande público e também do público especializado (2018). Embora a Pinacoteca tenha cedido sete salas expositivas, isso não foi suficiente para abrigar, de maneira satisfatória, as 240 obras das 124 artistas latino-americanas. Trizoli destaca que

essa dificuldade de fruição ocorre principalmente no dispositivo utilizado para a projeção de alguns vídeos: grandes cubos revestidos de tecido branco, suspensos em salas pequenas para sua dimensão, geram torcicolos e imagens opacas devido ao excesso de luz necessário para as outras obras, o que é de se lamentar justamente pela dificuldade de acesso de tal material com baixa circulação (2018, p. 410).

Esse problema parece não ter ocorrido em *Estratégias do Feminino*. A expografia conseguiu distribuir as obras de modo a permitir que os visitantes circulassem entre os núcleos de maneira confortável, sendo possível ver tanto os trabalhos em sua individualidade quanto de maneira integrada dentro dos eixos temáticos propostos. Além disso, as características do espaço físico do Farol Santander, com um grande salão expositivo ao centro e duas galerias laterais, permitia que pudéssemos ver a exposição em seu conjunto, facilitando, assim, que o visitante estabelecesse, de maneira autônoma, o seu percurso.

¹⁸ Tive a oportunidade de visitar *Mulheres Radicais* na Pinacoteca de São Paulo e concordo com Trizoli nesse sentido. Vi a exposição em um sábado à tarde, em um dia de muito movimento na instituição. Devido ao grande volume de pessoas nas salas expositivas, a circulação entre as obras ficou bastante prejudicada, uma vez que era comum que os visitantes esbarrassem nos trabalhos e não conseguissem o distanciamento necessário para vê-los de forma adequada.



Figura 17: Núcleo *No calor da luta*. Exposição Estratégias do Feminino.
Fonte: Rima Gráfica



Figura 18: Núcleo *O corpo que habito*. Exposição Estratégias do Feminino.
Fonte: Rima Gráfica

No que concerne às artistas selecionadas, a equipe curatorial buscou estabelecer, dentro dos núcleos propostos, um diálogo entre artistas canonizadas, já consagradas dentro da narrativa oficial da História da Arte, e artistas contemporâneas, uma característica que marca a proposição de todos os eixos temáticos, como sinalizado anteriormente. Em *No calor da luta*, por exemplo, as artistas Anna Maria Maiolino (1942), Lenora de Barros (1953), Lygia Clark (1920-1988)¹⁹, Maria Martins (1894-1973) são postas ao lado de outras mais jovens, como Marcela Cantuária (1991), Lyz Parayzo (1994), Anitta Boa Vida (1985) e Agrippina R. Manhattan (1997).

Os diálogos propostos são interessantes, permitindo ao espectador que acompanhe diferentes gerações de artistas mulheres, como pode ser visto na figura 19. Em primeiro plano, vemos a obra *Como uma liana* (1946), de Maria Martins, conhecida por sua vasta produção escultórica vinculada ao Modernismo brasileiro e internacional. Em segundo plano, está a série de pinturas em acrílico *Rainhas*, da jovem artista Marcela Cantuária (1991). Enquanto Maria Martins explora um corpo feminino disfórmico, de membros alongados e formas fluidas – pensado a partir de referências surrealistas –, Marcela Cantuária representa o corpo feminino para refletir sobre o protagonismo político das mulheres em diferentes temporalidades históricas. Na série *Rainhas*, Cantuária buscou materializar “uma reimaginação dos arquétipos do tarô, onde as figuras da corte empunham marcadores de luta – foice, granada, coquetel molotov e fuzil – como resposta à violência política, social e econômica declarada contra as mulheres” (JORDÃO *et al.*, 2019), em um posicionamento abertamente feminista, socialista e mágico (2019).

¹⁹ Única artista com obras presentes tanto em Queermuseu quanto em Estratégias do Feminino.



Figura 19: Em primeiro plano, a escultura *Como uma liana* (1946), de Maria Martins; em segundo plano, pinturas da série *Rainhas* (2018), de Marcela Cantuária.
Fonte: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino



Figura 20: Série *Rainhas*, Marcela Cantuária.
Óleo, acrílica e *spray* sobre tela | Coleção Sérgio Carvalho
Fonte: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino

No núcleo *O corpo que habito*, por exemplo, podemos ver essa mesma característica com o diálogo estabelecido entre o desenho *Estudo para a boba* (1915-1916), de Anita Malfatti (1889-1994), e a gravura *Abaporu* (1964), de Tarsila do Amaral (1886-1973), ambas protagonistas do Modernismo brasileiro (figura 21), ao lado do projeto e *performance* *A natureza da vida – Semana das cores* (2013), de Fernanda Magalhães (1962), e da série em tinta a óleo *A perigosa* (2019), de Regina Parra, produzidos recentemente por artistas contemporâneas (figura 22 e 23).



Figura 21: À esquerda, *Estudo para a boba*, de Anita Malfatti. À direita, *Abaporu*, de Tarsila do Amaral
Fonte: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino



Figura 22: *A natureza da vida – Semana das cores*, de Fernanda Magalhães.
Fonte: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino



Figura 23: Série *A perigosa*, de Regina Parra.
 Fonte: Catálogo da exposição *Estratégias do Feminino*

Em *A natureza da vida – Semana das cores*, Fernanda Magalhães explora, por meio da *performance*, a relação do corpo com o espaço, provocando reflexões sobre os padrões estéticos que buscam regular o corpo feminino. Já na série *A perigosa*, Regina Parra investiga o corpo feminino por intermédio de pinturas que se assemelham a fotoperformances, visibilizando os ossos, a pele e torções do corpo em poses poucos usuais.

Cabe destacar que, entre as artistas contemporâneas, alguns trabalhos foram comissionados pela instituição, caso das obras *Luz negra* (2019), de Mônica Ventura, *Uma entreabertura dentre tantas iminências* (2019), de Debora Bruel, e *Identidade é ficção* (2019), de Sallisa Rosa. Ao comentar esses trabalhos, Fabrícia Jordão não soube dizer qual é o valor exato destinado pelo Farol Santander ao comissionamento desses trabalhos, mas afirmou que o critério estabelecido pela equipe curatorial para selecionar essas artistas em específico atendeu a dois critérios: o de não serem institucionalizadas e o de possuírem projetos que não saíam do papel por causa da ausência de recursos financeiros. Para Fabrícia, esse foi um dos grandes méritos do projeto, que, além do comissionamento, também assegurou o pagamento de um cachê (*fee*) para cada artista e o pagamento de custos com molduras e impressões fotográficas de alguns trabalhos. Segundo a curadora:

acredito que uma das coisas bacanas desse projeto foi o fato de que a curadoria fechou uma posição para assegurar um *fee* mínimo para todos os artistas. Isso foi assegurado, um valor, e também assegurar que artistas que nos trouxessem uma proposta de realização de um trabalho, eles tivessem não um comissionamento no

sentido prévio de um valor, mas nós queríamos assegurar que o projeto fosse realizado. Calhou de ser justamente a Sallisa, a Mônica e a Débora que trouxeram propostas que entendíamos como fundamentais e de fato foram [...]. Foi uma exposição que, da minha perspectiva, foi assegurada uma relação digna, atendendo às exigências de todos os trabalhos que foram apresentados, muito embora o *fee* tenha sido um *fee* simbólico para cada artista – esses que não tiveram comissionamento –, a relação foi de muito respeito à exigência de cada trabalho [...] (JORDÃO, 2019).

Entre as artistas contemporâneas, vale destacar que Estratégias do Feminino evidenciou a produção de artistas mulheres negras, indígenas e trans – Élle de Bernardini, Lyz Parayso, Angélica Dass, Mônica Ventura, Sallisa Rosa, Arissana Pataxó, entre outras –, abordando a pluralidade também pelo viés da seleção das artistas. Interessante perceber que justamente Salissa Rosa, artista indígena, e Mônica Ventura, artista negra, tiveram trabalhos comissionados, o que demonstra a atuação da equipe curatorial no sentido de visibilizar produções inéditas de artistas ligadas a grupos sociais historicamente marginalizados.

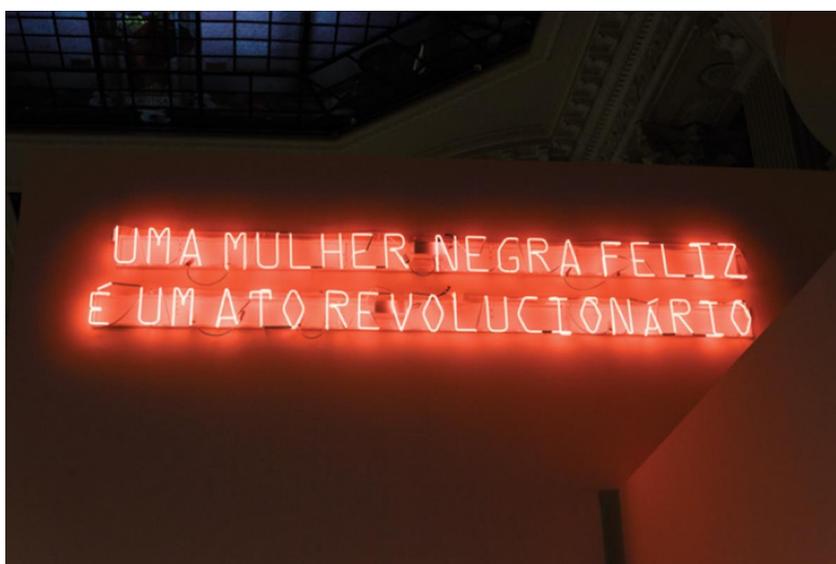


Figura 24: *Luz negra*, 2019 | Mônica Ventura
Luminoso em néon | Cortesia da artista
Trabalho comissionado.

Fonte: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino

No que concerne à seleção de artistas, é interessante perceber que muitas das que foram selecionadas para participar de Estratégias de Feminino também estiveram presentes em *Mulheres Radicais*, *Histórias Feministas* e *Feminino(s)*, visualidades, ações e afeto, como pode ser visto na tabela a seguir²⁰. Foram mencionadas, na coluna à direita, apenas as artistas

²⁰ Não inseri a exposição *História das Mulheres* na tabela por não haver repetição de artistas em relação a Estratégias do Feminino.

que estiveram presentes em Estratégias do Feminino e também se repetem nas demais exposições. Para ver a lista completa das artistas em cada exposição, sugere-se consultar o catálogo de cada mostra.

Exposição	Artistas
Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos (2020)	Aline Motta (1974) Brígida Baltar (1959) Élle de Bernardini (1991) Santarosa Barreto (1986) Vera Chaves Barcellos (1938)
Histórias Feministas (2019)	Aline Motta (1974) Anna Mazzei (1979) Élle de Bernardini (1991) Lyz Parayzo (1994) Marcela Cantuária (1991) Mônica Ventura (1985) Regina Parra (1984) Sallisa Rosa (1986) Santarosa Barreto (1986) Virgínia de Medeiros (1973)
Mulheres Radicais (2018)	Amélia Toledo (1926-2017) Anna Bella Geiger (1933) Anna Maria Maiolino (1942) Lenora de Barros (1953) Letícia Parente (1930-1991) Lygia Clark (1920-1988) Vera Chaves Barcellos (1938)

Tabela 1: Artistas.

Exceto por Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos, ocorrida em 2020 após o encerramento de Estratégias do Feminino, Histórias Feministas e Mulheres Radicais apresentaram, anteriormente, um grupo considerável de artistas que foram também selecionadas para compor Estratégias do Feminino. O que chama a atenção, nesse caso, é que as artistas que aparecem em Mulheres Radicais e igualmente em Estratégias do Feminino são vinculadas à transição do Modernismo brasileiro para a arte experimental característica da década de 1960 em diante. De modo geral, tais artistas, nascidas entre as décadas de 1920 e 1940, exploraram diversos meios e suportes, operando com as linguagens de seu tempo, mas também apostando no experimentalismo característico da segunda metade do século XX. Em virtude de suas trajetórias exemplares, são consideradas artistas representativas da arte

brasileira, inseridas dentro do cânone oficial da História da Arte. Já as artistas presentes em Histórias Feministas e em Estratégias do Feminino são nascidas entre a década de 1970 e 1990, inseridas em um contexto de profundas inovações, no qual o experimentalismo se consolidou como tendência marcante da arte contemporânea brasileira, em consonância com os circuitos internacionais.

Ao que tudo indica, a presença de artistas mulheres mais jovens em Estratégias do Feminino, em Histórias Feministas e em Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos pode sugerir que um novo cânone vem sendo construído na história da arte brasileira, dada a repetição das artistas nas mostras mencionadas. Esse novo cânone se alarga pela presença de artistas negras, indígenas e trans, embora ainda não possamos afirmar, com certeza, de que maneira tal alargamento vem sendo operado dentro do sistema da arte, o que demanda um estudo analítico mais aprofundado sobre cada exposição e sobre a trajetória das artistas participantes. Contudo, é possível perceber uma demanda cada vez maior pela presença de artistas mulheres, que representam grupos minoritários, em geral silenciados nas narrativas oficiais da História da Arte.

Dentre as exposições aqui mencionadas, Mulheres Radicais talvez seja a que menos operou nesse sentido, o que não passou despercebido pela curadora Andrea Giunta, também responsável pela curadoria-geral de Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos. Segundo Giunta, a 12ª edição da Bienal do Mercosul possibilitou aprofundar questões já existentes em Mulheres Radicais, mas que teriam ficado pendentes nessa exposição, tais como, “por um lado, a ausência de artistas mulheres negras e indígenas na arte latino-americana” (2020, p. 24) e, por outro, “a possibilidade de pensar para além do binarismo, em outras formas de entender os femininos e os feminismos, desde identidades e empoderamentos que se ampliaram na arte contemporânea” (2020, p. 24). Giunta aponta, ainda, que arte mais radical, operada no Brasil nos últimos anos, seja o “que atualmente realizam artistas afrodescendentes até há uns anos ausentes nos cenários das artes visuais” (2020, p. 23), o que não pode, segundo a curadora, passar despercebido.

Diante disso, é possível perceber que, embora atualmente haja um amplo interesse na produção artística feita por mulheres de modo geral, percebe-se a edificação de um nicho específico, voltado para outras representatividades que desconstruam a ideia de uma mulher universal, quase sempre entendida como uma mulher branca, heterossexual e oriunda das classes mais abastadas. Nesse sentido, percebemos o impacto na esfera artística dos debates realizados pelas abordagens feministas de terceira e quarta ondas, voltados, sobretudo, para a

performance de gênero, teorias *queer*, teorias decoloniais e a questão da interseccionalidade (KERN, 2019).

Resta, portanto, nos questionarmos sobre o modo como o sistema artístico como um todo vem realizando a inserção dessas artistas em exposições coletivas de mulheres, integrando-as, de certa maneira, às narrativas oficiais. Para além disso, é importante questionar não apenas a inserção em si, mas também as condições de trabalho com as quais operam as artistas mulheres oriundas de grupos historicamente subalternizados. Como vimos no capítulo 1, a exclusão da mulher na esfera artística foi pautada, entre os séculos XVI e XIX, pela obstrução do acesso à educação formal, o que gerava inúmeras dificuldades para que as mulheres ingressassem, de maneira igualitária em relação aos homens, no sistema artístico. Apesar de estarmos no século XXI, sabemos que ser uma artista mulher na atualidade presume um árduo caminho e que os marcadores sociais ligados a questões de classe, raça e gênero ainda dizem muito sobre os lugares possíveis de serem acessados por determinadas mulheres e não outras.

Outro ponto que merece nossa atenção é o fato de que as artistas que estão presentes em *Estratégias do Feminino* e igualmente em *Histórias Feministas* são vistas pela ótica feminista pela exposição realizada no MASP, enquanto, em *Estratégias do Feminino*, essa questão não aparece abertamente como comentado no tópico anterior. De acordo com Isabella Rjeille, curadora de *Histórias Feministas*, a exposição buscou mostrar,

a partir do seu lugar de enunciação, como os feminismos vêm influenciando a produção de artistas e coletivos que emergiram no século 21, que atuam na elaboração de ferramentas de luta, reviram e confrontam imaginários, resgatam histórias e narrativas obliteradas, reimaginam outras possibilidades de relação entre mulheres que não aquelas ditadas pelo patriarcado, elaboram os seus corpos como ferramentas políticas de transformação, instauram espaços para imaginações radicais de resistência e mudança social, que costuram questões de gênero e sexualidade a outras lutas e urgências contemporâneas, como a dos movimentos por moradia nas grandes cidades ou do ativismo ambiental (2019, p. 190).

Já em *Estratégias do Feminino*, essas mesmas artistas são vistas pela ótica da pluralidade e diversidade e, como já dito anteriormente, possuem em comum, segundo a equipe curatorial, o fato de abordarem, em suas obras, estratégias de resistência contra a opressão relegada às culturas do feminino (2019). Interessante perceber que o viés feminista de determinados trabalhos e artistas perpassa uma compreensão da equipe curatorial em consonância com a instituição que abriga a mostra, sendo possível as mesmas artistas ocuparem o espaço de uma exposição declaradamente feminista e outra em que essa questão

aparece, em certo sentido, camuflada e em que a pluralidade e a diversidade entram em cena no lugar do feminismo.

É necessário, obviamente, ter cuidado ao nomear a produção de artistas mulheres como produções feministas, algo muito bem apontado por Malin Hedlin Hayden (2019). Por essa razão, Rjeille aponta que *Histórias Feministas* teve como objetivo “reunir artistas que têm e não têm o feminismo como questão central de sua obra, mas que, de alguma maneira, abordam assuntos urgentes a partir de perspectivas feministas” (2019, p. 189), em abordagem semelhante à usada por Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill em *Mulheres Radicais*.

Seja como for, percebemos que, em consonância com o gesto curatorial, existem inúmeras possibilidades de leitura que podem ser acionadas quando se trata de formular uma exposição coletiva de artistas mulheres e que de maneira alguma existe um caminho “mais correto” ou seguro a ser seguido. Apesar disso, interessa observar as possibilidades traçadas nas exposições aqui mencionadas, que flutuam, querendo ou não, entre feminismos e não feminismos.

2.3.1 Catálogo da exposição

Um outro ponto interessante que caracteriza *Estratégias do Feminino* é um recurso que também se fez presente em *Feminino(s)*, *Visualidades*, *Ações e Afetos*, embora em outro contexto: o de possibilitar que as próprias artistas escrevessem sobre os seus trabalhos no catálogo da exposição. Logo nas primeiras páginas do catálogo de *Estratégias do Feminino*, a equipe curatorial informa ao leitor:

durante o desenvolvimento do projeto, pedimos às artistas convidadas que nos enviassem textos em primeira pessoa sobre os trabalhos selecionados. No caso das artistas que já morreram, foram produzidas curtas biografias. Algumas artistas preferiram enviar textos escritos por terceiros sobre seus trabalhos. A polifonia de vozes nos pareceu um importante acompanhamento a essa seleção (JORDÃO *et al.*, 2020).

De acordo com Fabrícia Jordão, um dos exercícios praticados pela equipe curatorial durante o planejamento da mostra foi justamente o da escuta, de modo que ouvir o que as artistas estavam querendo dizer sobre o universo feminino foi um ponto importante: “vamos ouvir as artistas, como por exemplo havia no trabalho da Anitta Boa Vida, vamos ouvir as mulheres, as travas, vamos ouvir o que essas artistas estão dizendo. Acho que essa foi sem muita pretensão... foi uma coisa muito honesta, isso foi bem bacana” (JORDÃO, 2022).

No caso de *Feminino(s)*, *Visualidades*, *Ações e Afetos*, a prática da escuta foi motivada, entre outros fatores, pelo confinamento vivido durante o período mais agudo da pandemia de COVID-19 no ano de 2020, que afetou diretamente a exibição da 12ª edição da Bienal do Mercosul. A montagem da Bienal foi suspensa em 13 de março de 2020, e, após 10 dias, a produção passou a entrar em contato com as artistas para perguntar como estavam diante do contexto inesperado gerado pelo isolamento social. De acordo com Giunta, o estabelecimento desses diálogos deu novo sentido à palavra “afeto”, conceito-chave dessa Bienal, de modo que as artistas foram sendo estimuladas a gravar pequenos vídeos para que comentassem como estavam, sua localização e qual seria o trabalho apresentado na mostra. À medida que os vídeos iam sendo divulgados nas plataformas digitais, “gerava-se um arquivo de afetos desde essa nova condição, o isolamento” (GIUNTA, 2020, p. 25). Além desses arquivos, as artistas também foram escutadas pelo Jornal, publicação dedicada a expandir o sentido das obras, configurando-se como manifestos e documentos a respeito dos artistas integrantes da exposição.

No caso de *Estratégias do Feminino*, o recurso escolhido possibilitou, por um lado, uma abertura para que as artistas falassem a respeito de seu trabalho, gerando, desse modo, uma espécie de protagonismo na produção de sentido em relação à obra. No entanto, nota-se que o catálogo da mostra é sucinto no que concerne aos textos curatoriais, que se distribuem da seguinte forma: um texto de apresentação, transcrito anteriormente; e pequenos textos explicativos sobre os núcleos e a distribuição da exposição. Querendo ou não, esse recurso possibilita que a equipe curatorial não se comprometa demais com a produção de significado, relegando essa tarefa às próprias artistas; isso não é um aspecto negativo, muito embora chame a atenção a ausência de textos reflexivos e críticos mais densos a respeito da exposição. Tal situação não acontece em *Feminino(s)*, *Visualidades*, *Ações e Afetos*, em que podemos encontrar um farto material feito pela equipe curatorial para além daquele produzido pela escuta dos artistas, não se restringindo apenas ao catálogo da mostra, mas, como vimos, se expandindo para a produção de diversos materiais, tanto gráficos quanto pensados para ocupar o espaço de redes sociais, plataformas de vídeo e *websites*.

Obviamente, a comparação pode parecer injusta, visto que uma exposição realizada no âmbito de uma bienal possui uma magnitude consideravelmente maior em todos os aspectos, se comparada à exposição *Estratégias do Feminino*. Entretanto, se pensarmos nos catálogos de *Mulheres Radicais* e *Histórias das Mulheres*, *Histórias Feministas*, a ausência de aprofundamento reflexivo e crítico continua a chamar a atenção em *Estratégias do Feminino*. No caso de *Mulheres Radicais*, o catálogo é fruto de sete anos de pesquisa, o que gerou um farto documento histórico sobre a produção de arte latino-americana feita por mulheres. Já a exposição *Histórias das Mulheres*, *Histórias Feministas*, além de apresentar o catálogo da exposição – com textos escritos pela equipe curatorial –, publicou um livro em separado denominado *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas: antologia*, com quarenta textos entre ensaios críticos e literários, manifestos, entrevistas e recortes de diários, voltado para o tema das artistas mulheres e à História da Arte, bem como a textos importantes a respeito do vínculo entre arte e feminismo.

Não se trata de exigir que *Estratégias do Feminino* se estabelecesse na produção dos seus materiais como uma mostra semelhante às aqui mencionadas, mas de questionar se a opção pelo uso de textos escritos pelas próprias artistas, sem o acompanhamento de textos mais aprofundados sobre a exposição, não teria sido ainda um resquício de *Queermuseu*, mesmo que indiretamente. Nesse sentido, refiro-me ao fato de que a ausência sentida pode ter sido uma estratégia utilizada pela equipe curatorial para evitar possíveis polêmicas a respeito das obras e artistas selecionadas, bem como sobre a formatação dos núcleos. O próprio

catálogo de Queermuseu é denso, apresentando não apenas os artistas e suas obras, mas também sete textos críticos, sendo seis de autoria do próprio curador, Gaudêncio Fidelis, e um de autoria de Márcio Tavares, além, ainda, da formulação de um glossário assinado por ambos.

Segundo Ana Maria Albani de Carvalho,

o catálogo exerce diversas funções, entre elas a de divulgação – do evento em si mesmo, assim como da instituição promotora ou da marca do patrocinador, seja público ou privado – e também a de registro e documentação, do ponto de vista da história e da crítica de arte. Um catálogo também é uma peça de *design* gráfico e participa da história específica dessa disciplina, através das opções técnicas de impressão, do uso de uma determinada fonte gráfica, tipo de papel, variedade de cores, entre outros aspectos (2012, p. 53).

Visto por esse viés, podemos afirmar que o catálogo de Estratégias do Feminino cumpre os papéis de divulgação, registro e documentação da exposição, além de ser uma peça de *design* gráfico, embora os textos apresentados não deem mais detalhes ao leitor/pesquisador sobre a exposição em si. Para Carvalho, devemos estar atentos a esses aspectos, uma vez que “as opções adotadas na edição de textos, imagens e no *design* gráfico do catálogo não devem ser reduzidas ao estatuto de mero registro da exposição” (2012, p. 54). Isso porque “descrever envolve selecionar e definir [...] como sabemos, constituem um trabalho de interpretação” (2012, p. 54). Assim, o catálogo também pode ser analisado por aquilo que ele não diz sobre a exposição, sugerindo importantes pistas a respeito das decisões adotadas e das negociações efetuadas entre instituição e equipe curatorial.



Figura 25: Catálogo da exposição Estratégias do Feminino.
Fonte: Rima Gráfica

2.3.2 Recepção crítica

Por fim, um último ponto a ser aqui considerado é o da recepção crítica de Estratégias do Feminino. Houve dificuldades, até o presente momento, em encontrar textos críticos elaborados pelos pares a respeito da recepção crítica da referida mostra. Incluímos, nesta investigação, o único texto encontrado até o momento, da professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, Daniela Kern, intitulado Quatro ondas feministas em exposição no Farol Santander, publicado no dia 7 de novembro de 2019, no jornal *Zero Hora*²¹.

Ao comentar essa questão, Fabrícia Jordão mencionou a existência de uma espécie de boicote à exposição, que se coloca tanto no sentido de ações previstas que não foram realizadas quanto no da inexistência de repercussão sobre a mostra:

a repercussão do fechamento da Queermuseu foi tremenda, todo mundo se posicionou. Depois, quando vem essa segunda exposição [Estratégias do Feminino] que poderia dar o mote para o debate, você não escuta nada. Escutei de uma artista que fez parte da exposição que ela foi em um jantar de colecionadores no MASP e que o pessoal estava comentando da exposição Estratégias do Feminino e pensando “nossa como esse conjunto de exposições, como a Estratégias do Feminino complementa, ou traz, ou coloca os debates que a Histórias do Feminino coloca” e tal. Para além dessa coisa mais doméstica, a gente não viu nenhuma análise. A instituição [Farol Santander] cumpriu ali aquele dever e largou de mão. Tudo que nós pensamos de conversas, oficinas que estavam previstas para o Educativo não pode ser realizado. Acho importante você trazer a Mel [Coordenadora do projeto educativo] para conversar porque acredito que exista uma dimensão de frustração nessa instância que é tremenda. Tenho certeza disso. Claro, fica parecendo “aí, você quer um espetáculo”. Não, quando nós fazemos uma exposição, nós queremos um debate. A Dani [Daniela Kern] foi lá e fez a matéria que foi a única coisa que saiu, mas não houve nenhuma repercussão. Isso é assustador e é chocante também. Todas as instituições, todas as revistas daqui do eixo Rio-São Paulo vêm com essa pauta decolonial, mas quando a gente vê é a mesma coisa. Essa instância de debate só é relevante quando colocada pelas instituições que estão aqui. Se está fora não entra. [...] [Estratégias do Feminino] Não é qualquer exposição pela conjuntura em que ela foi realizada. E talvez na sua pesquisa você até possa trazer alguma coisa que nos ajude a entender por que isso aconteceu (JORDÃO, 2022).

Em razão do tempo disponível para a realização da presente investigação, não conseguimos avançar, nesse momento, a respeito da recepção crítica da mostra. Apesar disso, os apontamentos realizados por Fabrícia Jordão são sintomáticos e merecem ser analisados, levando em consideração o contexto particular em que Estratégias do Feminino foi realizada.

²¹ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2019/10/para-compensar-fechamento-de-queermuseu-farol-santander-faz-mostra-sobre-a-condicao-da-mulher-no-brasil-ck1wm3qu007jt01r2rdliwvpt.html>. Acesso em: 2 maio 2022.

Ana Albani de Carvalho sugere algumas questões para pensarmos a respeito. De acordo com a autora, “quanto maior a amplitude do raio de interferência manifestado por um agente ou instituição, maior o seu grau de poder” (2012, p. 56). Isso significa que, para que uma exposição consiga causar impactos significativos dentro do sistema artístico, de modo a gerar determinadas fissuras – tais como a promoção de um debate mais amplo, como colocado por Fabrícia –, é necessário que exista um potencial de difusão por parte da instituição; da mesma forma, deve haver a

capacidade para “criar uma diferença”, isto é, “influenciar” os poderes, os comportamentos, as concepções “manifestadas pelos outros”, afetando o modo como o próprio circuito processa sua rede e encontra força em determinados pontos (agentes, instituições, mercado) através de suas conexões (2012, p. 56).

Não podemos deixar de observar que, apesar de Estratégias do Feminino estar em consonância com um cenário mais alargado de produção de exposições coletivas de artistas mulheres, a localização da mostra – uma instituição distante do eixo Rio-São Paulo – dificulta a criação de um debate crítico especializado no próprio interior do circuito artístico, aspecto apontado inclusive pela própria Fabrícia Jordão.

Contudo, podemos salientar que uma das questões que merece atenção de modo mais urgente é a mudança do perfil institucional do centro cultural que recebeu a referida exposição, nesse caso, o Farol Santander. Anteriormente, quando se chamava Santander Cultural, a programação expositiva e o acesso ao prédio eram feitos de forma gratuita, o que garantia uma ampla circulação de público. Além disso, a Ação Educativa, setor responsável pelo programa educativo²², contava com uma série de atividades concernentes à formação de espectadores, tais como a formação de professores, agendamento para escolas públicas com disponibilização de transporte gratuito e uma equipe de mediadores disponível para a realização de visitas mediadas à exposição, conforme agendamento prévio ou solicitação dos visitantes. No entanto, quando, em 2018, a instituição passou por um processo de remodelação interna e externa – o que acaba por culminar no Farol Santander –, o acesso às exposições se tornou restrito em razão de dois fatores em especial: por um lado, a cobrança de ingresso para visitação ao prédio e às exposições, exceto no último domingo de cada mês; por outro, a desestruturação da Ação Educativa, que deixou de ser um setor permanente na

²² Trabalhei na Ação Educativa como mediadora temporária entre os anos de 2013 e 2017, de modo que é possível afirmar que o programa educativo foi um dos setores responsáveis pela captação e formação de público na cidade, contribuindo enormemente para a divulgação das mostras, bem como para a formação de espectadores.

instituição para se tornar uma ação temporária executada de forma terceirizada conforme cada projeto executivo, o que fragilizou a formação de público. Não à toa, Jordão considera importante conversar com Mélody Ferrari (Mel), coordenadora do projeto educativo atrelada a Estratégias do Feminino, a fim de que possamos nos inteirar sobre as atividades planejadas pelo educativo que não puderam ser realizadas, o que indicaria uma dimensão de frustração existente em relação à mostra.

Assim, é possível apontar que uma análise mais atenta sobre a mudança no perfil institucional pode ajudar a compreender o porquê de Estratégias do Feminino ter tido menos repercussão se comparada a Queermuseu, ocorrida quando o prédio ainda era gerenciado como Santander Cultural. Concordamos com Carvalho quando afirma que, se o alcance e o poder de uma instituição são capazes de criar a moldura de uma exposição, “a escassez ou o silêncio também operam na instauração de um lugar para a arte em determinado contexto, ainda que através de uma agenda negativa” (2012, p. 56). Por essa razão, a ausência de repercussão não é algo fortuito, de modo que o aparente silêncio institucional é o indicativo de um estado de coisas. Não por coincidência, a migração do Santander Cultural para Farol Santander iniciou-se um ano após os incidentes envolvendo Queermuseu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da categoria artistas mulheres é atravessada por uma gama complexa de relações, interligada a contextos históricos e sociais múltiplos. Ao analisarmos a exposição *Estratégias do Feminino*, percebemos que tal categoria é delineada por uma série de acontecimentos, relacionados diretamente ao contexto da exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que não pode ser ignorada. Afinal, realizar uma exposição coletiva de mulheres no mesmo espaço que cerceou a liberdade artística e de expressão e fazer dessa exposição uma mostra significativa, que traga um posicionamento crítico e reflexivo, ao mesmo tempo que necessita estar em consonância com motivações jurídicas e interesses institucionais, não é uma tarefa fácil, de modo que essa questão pode ser considerada um dos grandes desafios enfrentados por toda a equipe responsável pela realização de *Estratégias do Feminino*.

Sem sombra de dúvidas, *Estratégias do Feminino* ocupa um espaço singular na história das exposições da cidade de Porto Alegre, tratando-se de uma exposição ímpar dedicada ao tema das artistas mulheres. Como vimos, a produção de exposições com essa temática envolve muitas questões singulares, que vão se revelando à medida que nos questionamos sobre a possibilidade de existência, na atualidade, de uma exposição coletiva apenas com artistas do sexo feminino.

Não podemos deixar de observar, ainda, que o contexto histórico que vivemos, caracterizado pelo avanço do conservadorismo no Brasil, tende a chocar-se com ideias de emancipação da mulher na atualidade, de modo que a simples existência de uma exposição como as mencionadas no percurso da investigação já é, por si só, um ato de resistência. Por essa razão, é notável que *Estratégias do Feminino* tenha ocorrido no Farol Santander sem maiores intervenções do público externo, a despeito do que aconteceu anteriormente com *Queermuseu*.

A investigação realizada sugere que a categoria artistas mulheres em exposições na atualidade é interseccionada de maneira muito direta por abordagens feministas, embasando os projetos curatoriais e expositivos como um todo, influenciando a seleção de artistas e obras e afetando os modos como experienciamos a arte produzida por mulheres. No entanto, a instabilidade da própria categoria mulheres, questionada pelas teorias feministas, e a instabilidade de outras categorias de análise, como o termo “gênero”, afetam a realização das exposições coletivas de mulheres.

Vimos que há uma tendência que se expressa de maneira contundente não apenas em *Estratégias do Feminino*, mas igualmente em *Mulheres Radicais*, *Histórias Feministas* e em *Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos*: a inserção, em uma mesma mostra, de artistas que dialogam abertamente com o feminismo e artistas que não dialogam, que possuem trabalhos feitos a partir de perspectivas feministas e artistas mulheres que produzem seus trabalhos sem estarem diretamente ligadas a tais perspectivas. A coexistência dessas zonas de ocupação em uma mesma mostra coletiva de mulheres gera um intercâmbio de conceitos, nem sempre de fácil negociação. É notável, por exemplo, que, no catálogo de *Estratégias do Feminino*, embora a palavra “feminismo” seja mencionada apenas duas vezes, inserem-se, em seu lugar, uma profusão de terminologias, tais como “lugar de fala, *performance* de gênero, interseccionalidade, dominação e subalternidade, identidades e representatividade”, como ressaltado por Daniela Kern (2019).

Em *Estratégias do Feminino*, é perceptível a existência de um viés feminista; no entanto, provavelmente em razão dos precedentes históricos que envolvem essa exposição, tal viés não é nomeado abertamente, embora seja perceptível a partir da seleção de artistas e obras realizada. Não passa despercebido o fato de que a exposição é intitulada *Estratégias do Feminino*, e não, por exemplo, *Estratégias Feministas*, o que demonstra o ponto central da mostra: evidenciar as estratégias de resistência efetivadas por mulheres, no plural, sejam elas brancas, negras, indígenas ou trans, em um processo de constantes lutas históricas em busca da igualdade de direitos e oportunidades. O feminismo é, assim, neutralizado, sem ser diretamente nomeado, embora esteja presente em todo o viés conceitual da mostra. É óbvio que uma exposição de artistas mulheres não necessita estar diretamente vinculada ao feminismo para ser concretizada. Contudo, nas exposições aqui analisadas, a abordagem feminista é vigente, chamando a atenção os mecanismos discursivos utilizados para que essa abordagem ora seja mencionada de fato, ora seja atenuada.

Portanto, torna-se necessário compreender de que maneira as abordagens feministas embasam as exposições na atualidade, percebendo a atuação de diferentes agentes na formulação dessas exposições, em especial o papel da instituição nesse sentido. Embora tenhamos focado, em certo momento, a equipe curatorial, sabemos que uma exposição é moldada, como bem apontou Ana Maria Albani de Carvalho, pelo poder de difusão da instituição no sistema artístico, em particular, e na sociedade civil, como um todo (2012). Por essa razão, torna-se interessante investigar o quanto a presença/ausência de uma agenda feminista em uma instituição está atrelada à posição que ela ocupa ou deseja ocupar na esfera artística, não sendo apenas de responsabilidade da equipe curatorial esse viés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, José Francisco (org.). Bial 12: **Feminismo (s): visualidades, ações e afetos**. Catálogo da 12º Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020.

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 440p.

CHADWICK, WHITNEY. **História da arte e a artista mulher**. In: In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 Antologia*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico**. Revista do programa de pós-graduação em ciência da informação da Universidade de Brasília. *Museologia e Interdisciplinaridade*. Volume 1, nº 2, jul/dez de 2012, p.47-58.

FAJARDO-HILL, Cecília, GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HARDING, Sandra. **A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 440p.

HAYDEN, Malin Hedlin. **Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 Antologia*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

JORDÃO, Fabrícia; SEPULVEDA, Rita; SEVERO, Helena; THOMAS, Daniela. **Estratégias do Feminino**. Catálogo de Exposição. Farol Santander. Rio de Janeiro: Oficina de Arte, 2020.

KERN, Daniela. **Quatro ondas feministas em exposição no Farol Santander**. *Jornal Zero Hora*, 7 de novembro de 2019, 11h 47m. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2019/11/daniela-kern-quatro-ondas-feministas-em-exposicao-no-farol-santander-ck2otq40c001t01qyjfley4xd.html>. Última visualização em 2 de maio de 2022.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano, RJEILLE, Isabella (orgs). **História das Mulheres, Histórias Feministas**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2019.

MARTORELL, Sara Rivera. **El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto**. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales. Universidad Complutense de Madrid. Nº 3, 2012, p.106-120.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 1ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **Recomendação da Procuradoria Regional dos Direito do Cidadão**. Procedimento Preparatório PP nº 1.29.000.002998/2017-60. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2017.

_____. **Termo de Compromisso Consensual**. Procedimento Preparatório PP nº 1.29.000.002998/2017-60. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2017.

_____. **Termo Aditivo ao Termo de Compromisso Consensual**. Procedimento Preparatório PP nº 1.29.000.002998/2017-60. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2019.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** 2ª ed. São Paulo: Edições Aurora, 2016

_____. **Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural**. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 Antologia. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.

OSORIO, Luiz Camillo. **Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional**. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Revista Poiésis, nº 26, p.65-80, dezembro de 2015.

_____. A função-curador: discurso, montagem, composição. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Revista ARS, ano 17, número 37, p.29-44, 2019.

PARKER, Rozsika. **A criação da feminilidade**. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 Antologia. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 400p.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 440p.

SCOVINO, Felipe. **Anotações e dilemas de um curador no Brasil**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revista ARS, número 33, ano 16, 2018

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XXI**. Uberlândia: Revista ArtCultura, v.9, nº14, p.83-97, jan-jun. de 2007.

_____. **Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil.** Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol.17, nº 50, outubro de 2002. p.143-185.

TRIZOLI, Talita. **O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações.** 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2018. p. 1495-1505.

_____. **Feminismo como placebo?** Revista Concinnitas. Ano 19, número 33, dezembro de 2018. p.408-414.

VOGEL, Felix. **Notas sobre a História das Exposições no discurso curatorial.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Porto Arte - Revista de Artes Visuais, Volume 25, nº 43, jan/jun de 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história. Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX).** Lisboa: Babel, 2012.

ANEXO A - ENTREVISTA FABRÍCIA JORDÃO²³

- 1. A curadoria da mostra Estratégias do Feminino foi estabelecida por uma equipe curatorial, composta por você, Daniela Thomas, Rita Sepúlveda e Helena Severo. Como foi realizar essa curadoria de modo coletivo? Vocês estabeleceram áreas de atuação específicas dentro do projeto ou atuaram de forma conjunta em todas as frentes?**

Foi um desafio tremendo. Acredito que a prática curatorial em si já é um lugar de agenciamento e negociação entre o curador e o artista, o curador e a instituição, o curador e, enfim, vários outros agentes. Mas quando a curadoria é compartilhada, além dessa negociação com cada artista havia também o diálogo entre as curadoras, obviamente sem abrir mão daquilo que cada curadora defendia e trabalhava. Nós conseguimos constituir um corpo de artistas que fosse de fato significativo, tivemos nesse processo essas duas frentes que você levantou. Tiramos proveito do conhecimento de cada uma em determinadas áreas. Por exemplo, eu tinha muito mais uma familiaridade, um conhecimento, pesquisa com artistas contemporâneas por meio de uma perspectiva decolonial e isso foi acolhido de maneira bastante entusiasmada. Tive muita autonomia, inclusive fiquei responsável por uma pesquisa de artistas em outras regiões, artistas jovens ou não tão jovens, mas que não estavam nesse circuito. A Rita, por exemplo, a Rita Sepúlveda, tem um estudo muito mais aprofundado em relação ao feminismo que não é um campo de atuação meu diretamente. A Rita trouxe um aporte teórico desse debate e também contribuições com o nome de artistas fundamentais. A Helena Severo, por sua vez, já tinha uma relação com essas artistas consagradas, institucionalizadas, e também tem uma rede muito potente, trouxe muito disso para a exposição, e a Daniela Thomas, essa mente brilhante, muito generosa, ela também trouxe muitas contribuições para problematizarmos os encontros desses artistas no espaço expositivo. Acredito que toda curadoria coletiva é uma instância de negociação e conflito, e o conflito é bem-vindo, mas também como espaço generativo que pudemos somar, somar esses conhecimentos. Divergindo acredito que conseguimos assegurar uma multiplicidade, uma amplitude da exposição e dos nomes das artistas que isoladamente isso não teria acontecido. Fico pensando que se eu

²³. Realizada no dia 19 de janeiro de 2022 às 11h via plataforma Google Meet.

tivesse feito essa curadoria sozinha, provavelmente teria focado em artistas contemporâneas. Obviamente que sozinha eu não faria o mesmo recorte curatorial das artistas e por aí vai. Eu já havia trabalhado com curadorias compartilhadas, mas sempre criei curadorias com colegas amigas que também pensam a diferença. [Em Estratégias do Feminino] Eu não tinha relação nenhuma com as curadoras previamente, isso foi de fato um arranjo de trabalho, foi inédito na minha vida, porque as outras curadorias que realizei de maneira compartilhada foram curadorias afetivas, eu estava trabalhando com curadores amigos que também pensavam muito próximo e tinham uma linha de investigação próxima e nesse caso [Estratégias do Feminino] foi uma curadoria complexa mas foi muito importante justamente por se tratar de fato de uma curadoria profissional, no sentido de que foram curadoras acionados que não tinham relações anteriores. Eu não tinha relação com nenhuma delas, com a Rita até conhecia mas nunca tinha conversado, nós nos acompanhávamos pelo trabalho, igual a Daniela e a Helena. Mas avaliando a posteriori o resultado funcionou muito bem.

Jaqueline: o convite para realizar a curadoria de Estratégias do Feminino foi feito individualmente pelo Farol Santander a cada uma de vocês?

Esse convite me chegou meio que tardiamente. A Dani, a Rita e a Helena vão te responder com mais precisão, mas esse convite me chegou eu acho com um ano e meio de antecedência da realização da exposição, sendo que o projeto já estava sendo desenvolvido pela Dani, Rita e Helena talvez seis meses ou pelo menos um ano antes. Acredito que existiram alguns trâmites burocráticos nos ajustes, umas delimitações do projeto anterior, e eu chego em um momento em que o projeto já estava assegurado e fui convidada justamente pela minha atuação no campo da curadoria, para contribuir na curadoria. Não apenas para contribuir na curadoria, mas para reformular algumas coisas estruturais do projeto. Esse convite me chegou pelas três curadoras, mas eu dialoguei em um primeiro momento mais diretamente com a Rita e com a Dani por uma questão geográfica, estávamos todas aqui em São Paulo, e a Helena no Rio, então as minhas conversas com a Helena eram remotas. Foi a partir da Rita, Dani e Helena que recebi o convite, não foi o Banco propriamente que me convidou.

2. Quais os conceitos centrais que nortearam a proposta curatorial em Estratégias do Feminino? De que maneira a seleção de artistas e os núcleos expositivos foram articulados pela equipe curatorial? Quais foram os critérios de seleção estabelecidos por vocês?

O conceito central, o ponto, o start in si é justamente essa questão que é o que é ser mulher? O que significa o feminino hoje, ontem? O que nós reivindicamos? Ainda continuamos nessa questão de gênero? Por que isso é importante, é importante ou não é? Quais são as contribuições que esses outros feminismos vem trazendo? Como estamos nos repensando a partir dessa questão da interseccionalidade? Foi muito bacana que nessa exposição que partimos de um lugar muito honesto. Ninguém ali estava se situando como especialista, porque efetivamente não éramos, e também nós não estávamos querendo problematizar nada, nem trazer nada de novo. Era mais como um sintoma de um momento, obviamente tinha um ponto de virada. Mas nos localizarmos e pensar como desde o campo das artes visuais, mais restrito, as mulheres – seja cis, trans, jovem, adulta, de várias faixas etárias – elas estavam tentando, colocando, ou não estavam colocando diretamente essa questão mas elas estavam atuando. Acredito que esse conceito também passava por esse desejo nosso de levar ou trazer para uma esfera pública um debate. Um debate mais ampliado, mais generoso, mais diverso aí em Porto Alegre. Um lugar que como de resto todo o Brasil... de forma geral equivocadamente a gente pode achar que São Paulo é muito mais progressista, mas não é, o Brasil inteiro é muito conservador. Isso tudo foi muito calculado. Na entrada da exposição nós trouxemos duas artistas negras. O que nós estávamos querendo debater com essa exposição? Essa era uma pergunta muito honesta que estávamos nos fazendo e para nos ajudar a pensá-la, convidamos essas artistas. Na verdade, o conceito foi muito mais a partir desse questionamento, desse desejo de pensar esse lugar, essa condição. Então vamos ouvir as artistas, como por exemplo havia no trabalho da Anitta Boa Vida, vamos ouvir as mulheres, as travas, vamos ouvir o que essas artistas estão dizendo. Acho que essa foi sem muita pretensão... foi uma coisa muito honesta, isso foi bem bacana.

A seleção das artistas nós partilhamos. Em algum momento se fez consensual. Nós tínhamos o entendimento de que seria fundamental não só porque nós estávamos fazendo essa exposição em Porto Alegre, mas porque seria fundamental de fato como

um compromisso com o público e também intelectual, no sentido de contribuir para esse debate, de trazer vozes de outros lugares. Esse foi um dos critérios fundamentais. Nós não abriríamos mão de trabalhar com artistas que não estivessem atuando nesse circuito canônico, que também não estivesse – independentemente de estarem institucionalizadas ou não, de terem uma prática, uma ação artística mais ou menos consolidada mais ou menos amadurecida – nós queríamos trabalhar com o ontem, o hoje e aquilo que apontava para um futuro. Existe essa dimensão da exposição que é muito bacana, ela também é prospectiva porque havia esse compromisso de trazer enunciados de artistas mulheres que estão nos dizendo o que está acontecendo hoje. Estão nos mostrando também algo que está se consolidando, se transformando para o futuro. Mas é claro, havia também uma dimensão histórica na escolha das artistas, temos muitas artistas já mortas, institucionalizadas. Nós queríamos efetivamente pensar o presente e responder efetivamente às questões que estão no presente. Nós vamos acionar esse passado pra isso. Por isso essas artistas muito jovens, mais contemporâneas que seria então um dado mais de prospecção.

Esses núcleos expositivos foram um ponto conflitivo, foi o mais difícil de conseguirmos chegar em um consenso. Existiu aí um conflito entre se mantém ou não mantém certos núcleos. Se renomeia núcleos, enfim... Por que colocar em núcleos? Mas ao mesmo tempo tem uma dimensão pedagógica aí que o núcleo possibilitava maximizarmos. Fazendo núcleos a exposição assume um caráter pedagógico mais explícito porque você já situa quem está vendo em um debate, por exemplo, a casa [A casa e a rua]. Isso foi algo bastante discutido, inclusive até quase a véspera de começar a expografia, se se mantinha ou não tantos núcleos ou se suprimia algum, enfim. Mas acredito que a decisão de se mantê-los passa por esse esforço pedagógico de marcar bem e assegurar minimamente que esse debate estaria sinalizado em várias esferas a partir desses núcleos.

- 3. Inicialmente o projeto expositivo previsto pelo banco Santander previa apenas a exposição de artistas mulheres não vivas, consideradas canônicas dentro do sistema da arte. Como foi o processo de negociação com a Instituição para que vocês pudessem incluir artistas vivas, e em especial artistas negras, indígenas e trans dentro do projeto, inclusive com comissionamento de trabalhos?**

Acredito que o banco, a instituição, estava com muito receio por conta de toda a repercussão da exposição Queermuseu. Aquilo foi o custo político da imagem dessa exposição [Estratégias do Feminino]. Claro que o primeiro movimento do banco foi exatamente esse de assegurar que não haveria nenhuma surpresa. A negociação foi super tranquila. Conforme nós fomos alinhando os entendimentos, expondo os argumentos, a importância dessas presenças ou a insuficiência de se fazer uma exposição que não trouxesse essas vozes, o banco foi acolhendo. Estou falando “o banco” porque de fato como curadora eu não tratei diretamente com essas instâncias do banco. Quem ficou responsável por isso foi a Helena Severo, talvez ela possa te responder. O que chegou pra mim é que tivemos que negociar uma ou outra obra, substituir uma ou outra obra, mas não houve nenhuma artista vetada. Uma ou outra artista não participou não porque o banco vetou o nome, mas sim porque não teve tempo ou não quis participar. Tivemos também recusas, recusas de artistas que eram fundamentais e que disseram pra gente “olha, toparia participar de qualquer exposição com vocês mas atrelada ao Banco Santander e depois disso [Queermuseu] eu não vou, eu não topo”. Alguns nomes fundamentais desse debate não estão na exposição [Estratégias do Feminino] porque se recusaram a participar, e claro que nós compreendemos. Esse era um projeto de muito custo político não só para a instituição mas para nós, para a nossa trajetória como curadoras, para todos que estavam envolvidos. Mas com o banco, para resumir, nós não tivemos... Eu, eu, na minha instância lá na ponta da ponta, não tive nenhum problema, nenhum contratempo em relação a veto, recusas de artistas.

Jaqueline: você poderia citar alguns dos nomes das artistas que não quiseram participar da exposição?

Dois nomes óbvios que nós queríamos, e acredito que foi até ingênuo da nossa parte convidar... um nome foi a Adriana Varejão que estava no cerne do conflito

[Queermuseu] e é óbvio que a Adriana Varejão nós sabíamos que ela não iria topiar, mas ela seria importante então nós convidamos. E o segundo nome, aí sim acho que eu lamentei muito foi a Rosana Paulino. Ela foi muito gentil, muito generosa, muito atenciosa. Ela estava viajando, mas deu muita atenção aos nossos pedidos, à nossa insistência. Nós conversamos três ou quatro vezes, mas ela estava bastante irredutível. Muito lúcida nas colocações, deixou muito claro que não queria participar dessa exposição por conta de tudo que estava em volta.

4. Você poderia falar um pouco sobre os trabalhos comissionados? Mônica Ventura – Luz Negra –, Deborah Bruel – Uma entreabertura e Sallisa Rosa – Identidade é ficção entre tantas eminências? Qual/quais os valores disponibilizados pelo Farol Santander para o comissionamento destes trabalhos?

Acredito que um dos desafios da curadoria, estou falando por mim, da minha perspectiva, nós sabemos que trabalhamos em um sistema regido por essa lógica neoliberal, em que as remunerações são bastante desiguais e que quase sempre o artista, que é fundamental para a realização da exposição, muitas vezes ele nem é remunerado. Só o fato de você estar na exposição já é suficiente para quem está fazendo a exposição. Só que o artista também precisa viver. Acredito que uma das coisas muito bacanas desse projeto foi que a curadoria fechou uma posição para assegurar um fee mínimo para todos os artistas. Isso foi assegurado, um valor, e também assegurar que artistas que nos trouxessem uma proposta de realização de um trabalho, eles tivessem não um comissionamento no sentido prévio de um valor, mas nós queríamos assegurar que o projeto fosse realizado. Calhou de ser justamente a Salisa, a Mônica e a Débora de trazerem propostas que entendíamos como fundamentais e de fato foram. Fico pensando... Nossa, a exposição não teve repercussão nenhuma e quando nós vemos o estouro que foi esse trabalho da Mônica Ventura sabe... foi comissionado pelo Santander em uma exposição em Porto Alegre. A Mônica estava em Barcelona. Nós negociamos esse trabalho o tempo inteiro remotamente. Foi uma mobilização de quem realizou o neón aí [Porto Alegre], foi uma mobilização enorme de produção para assegurar isso. Do mesmo jeito que o trabalho da Salisa, pois necessitava de displays específicos e ela queria aquela luz azul. Fiquei muito feliz conseguirmos assegurar isso, assegurar que não fosse qualquer artista, mas artistas que estão trabalhando, que não estão institucionalizadas, que não

tem recursos para bancar a exposição, a realização e produção de um trabalho. Não sei te falar qual foi o valor porque exatamente assim quando você está trabalhando em uma exposição dessa natureza, você tem o produtor, o pessoal do financeiro e isso não passava por mim. Não passava mesmo. Talvez se você conversar com a Mônica, com a Salisa, a Débora, elas vão te passar. O que eu sei é que não foram produções baratas, mas nós também cuidamos para que esses comissionamentos fossem isso, o critério de escolha seria um artista que estava fazendo o corre há muito tempo e que às vezes têm aqueles projetos incríveis que nunca saem porque não tem grana para fazer. Isso é um mérito tremendo do projeto, foi uma coisa muito bacana garantir que em uma exposição como essa que a Débora, a Salisa e a Mônica realizassem esses trabalhos. E para além do comissionamento também é importante dizer que o projeto garantiu as impressões de fotografias e molduras. Por exemplo, se você pega no trabalho da Fernanda Castro que é uma fotógrafa inacreditável, para mim é um dos melhores encontros que eu tive em 2019 foi com a obra da Fernanda Castro, que é do Paraná, de Curitiba, do coletivo ERO ERE de artistas mulheres negras. A Fernanda Castro tinha aquelas fotografias inacreditáveis em que ela fez todo um mapeamento da resistência negra no Paraná, dos quilombos, de tudo. Quando ela veio, o banco imprimiu aquelas imagens dela, ampliou, colocou a moldura, tudo isso custa caro. Do mesmo jeito que a Aline Mota: "Onde você imprime as suas fotos?" "Em tal estúdio, no estúdio Guarnieri em São Paulo", "Qual o papel?", "É tal", então tudo isso foi feito, entendeu? Foi uma exposição que da minha perspectiva foi assegurada uma relação digna, atendendo às exigências de todos os trabalhos que foram apresentados, muito embora o fee tenha sido um fee simbólico para cada artista, esses que não tiveram comissionamento, a relação foi de muito de respeito a exigência de cada trabalho e viabilizar da melhor maneira possível a confecção do trabalho nesses casos de fotografia, trabalhos que poderiam ser reproduzidos.

- 5. De que modo o fato de a exposição Estratégias do Feminino ser uma exposição de reparação – oriunda de uma intervenção do Ministério Público Federal em decorrência do fechamento antecipado da mostra Queermuseu – impactou o projeto curatorial proposto por vocês? Houve mudanças entre o projeto curatorial proposto e o projeto aprovado e efetivamente realizado em decorrência desse contexto?**

A justiça tem um problema porque a justiça é cega. Esse dispositivo jurídico de reparação significava apenas a obrigatoriedade do banco de realizar algumas mostras para compensar o que ele fez anteriormente fechando a exposição [Queermuseu]. Se essa exposição [Estratégias do Feminino] quisesse trazer a questão da mulher, do feminismo e trouxesse só artistas mortas, como tinha o esboço de projeto que iria trazer desde o pessoal da música, Nara Leão, Leila Diniz, e fizesse a exposição que trouxesse as artistas mulheres de vários campos estava ok também. Essa é a justiça. A justiça não foi feita para pensar a reparação efetiva que temos de fazer em relação ao racismo estrutural, por exemplo, nesse caso. Isso daí não é o mérito exclusivo do determinante jurídico, esse é também mérito da posição curatorial que fez com que essa exposição [Estratégias do Feminino], esse dado reparatório, ele lidasse diretamente com a estrutura racista colonizada das instituições. É o mérito da curadoria que o banco obviamente acolheu, mas que não passa dessa dimensão da justiça. Isso é importante deixar claro porque para a justiça, a exposição estava feita desde que estivesse dentro daquele tema. Se não houvesse artistas mulheres negras o banco não ia... Não havia uma cláusula lá dizendo “nós queremos cotas”, não se trata disso. Nós entendíamos que esta seria uma grande oportunidade da gente também em alguma medida se posicionar em um sentido de reparação mais contundente.

6. **Você mencionou, durante sua conferência na aula inaugural do curso de especialização em Práticas Curatoriais (UFRGS, 24/10/20), que a exposição Estratégias do Feminino “foi boicotado por todas e todos”. Você poderia falar um pouco mais sobre isso?**

Fico morrendo de medo dessas coisas, sabe Jaqueline. Fico com medo de ser aquela pessoa que parece que nossa, aí sei lá, fica parecendo que você é rancorosa. Mas gente, é inacreditável! Estão acontecendo um monte de transformações institucionais, mesmo em Curitiba onde eu moro existem vários museus, o MAC Paraná está fazendo um monte de iniciativas. Tenho acompanhado o Dalcol [Francisco Dalcon], o que ele vem fazendo aí em Porto Alegre. Tem uma galera, tem o Rangel no MAM Bahía, você tem uma galera jovem que está reformulando as instituições, que está se repensando e nós não vemos. Ninguém debate, entendeu? Não é possível isso! Por exemplo, a repercussão do fechamento da Queermuseu foi tremenda, todo mundo se posicionou. Depois, quando vem essa segunda exposição [Estratégias do Feminino] que poderia dar o mote para debate, você não escuta nada. Escutei de uma artista que fez parte da exposição que ela foi em um jantar de colecionadores no MASP e que o pessoal estava comentando da exposição Estratégias do Feminino e pensando “nossa como esse conjunto de exposições, como a Estratégias do Feminino complementa, ou traz, ou coloca os debates que a Histórias do Feminino coloca” e tal. Para além dessa coisa mais doméstica a gente não viu nenhuma análise. A instituição cumpriu ali aquele dever e largou mão. Tudo que nós pensamos de conversas, oficinas que estavam previstas para o Educativo não pode ser realizado. Acho importante você trazer a Mel para conversar porque acredito que exista uma dimensão de frustração nessa instância que é tremenda. Tenho certeza disso. Claro, fica parecendo “aí você quer um espetáculo”. Não, quando nós fazemos uma exposição, nós queremos um debate. A Dani [Daniela Kern] foi lá e fez a matéria que foi a única coisa que saiu, mas não houve nenhuma repercussão. Isso é assustador e é chocante também. Todas as instituições, todas as revistas daqui do eixo Rio-São Paulo vem com essa pauta decolonial, mas quando a gente vê é a mesma coisa. Essa instância de debate só é relevante quando colocada pelas instituições que estão aqui. Se está fora não entra. Agora que eu me filiei na ABCA, quero ver como nessa instância dos críticos de arte nós podemos fazer esses debates desses outros lugares, porque nós não vemos nada. Ninguém sabe o que está acontecendo com o trabalho incrível que o Orlando

Maneschy desenvolve com a Coleção Amanoniana de Arte da UFPA na Amazônia, por exemplo, o que ele está fazendo lá com a coleção amazoniana. [Estratégias do Feminino] Não é qualquer exposição pela conjuntura em que ela foi realizada. E talvez na sua pesquisa você até possa trazer alguma coisa que nos ajude a entender por que isso aconteceu.

7. Quais os desafios que você elencaria ao realizar uma exposição coletiva de artistas mulheres, uma vez que, a própria categoria “artistas mulheres” vem sendo problematizada e repensada por abordagens feministas da arte nas últimas décadas?

A primeira coisa pra gente sair desse problema foi chegarmos a um consenso de que nos importava a presença de artistas mulheres, mas não necessariamente trabalharíamos com artistas que tematizam essa problemática. A Dora Longo Bahia fez parte da exposição, ela não queria se vincular a isso mas houve muitas outras artistas mulheres, e acredito que muito mais artistas mulheres que não problematizavam essa questão do feminino, essa questão de gênero do que artistas que problematizavam. Isso foi uma questão importante e eu acho Jaqueline, aí é uma questão minha, enquanto nós estivermos ainda vinculados à essa pauta identitária, racial e de gênero, nós vamos continuar presas nessa lógica liberal capitalista. Agora como nós saímos disso eu não sei, mas é óbvio que o ideal seria que nós pensássemos artistas e ponto. Mas nós sabemos que entre essas artistas e ponto e artistas mulheres e homens tem um salto tremendo igual as artistas mulheres brancas e artistas mulheres negras. Temos um problema danado aí, mas acho que nós não podemos pensar em termos de etapa, isso que me incomoda. Primeiro a gente resolve essa questão, pra depois... Temos que fazer tudo ao mesmo tempo. Como vamos fazer uma exposição que vai tratar dessa questão, desse debate da questão de gênero, mas não se fixar em uma pauta que vai discutir exclusivamente identidade, raça? Como operamos juntos, construímos juntos uma plataforma de reflexão, de debate que não se prenda a isso? Isso é importante, se não vira militância, esvaziamento. Mas é aquilo como a Santarosa Barreto fala: cada um vai lutar a luta do jeito que consegue lutar, que acha que deve lutar e é por aí, por essa perspectiva, tentando sair dessas caixinhas. Enquanto estivermos entrando em caixinhas, a caixinha do opressor se mantém intacta. Não sei como nós fazemos isso, mas acredito que é por aí.