

MANOBRAS RADICAIS: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO BRASIL

Jaqueline Santos Sampaio

Resumo: O presente artigo trata da exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)*, com curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, realizada em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB/SP) em 2006. Considerada uma das primeiras exposições coletivas de artistas mulheres com viés feminista no Brasil, o estudo parte da análise dos textos que compõem o catálogo da exposição para compreender como arte e feminismo se relacionam na mostra.

Palavras-chave: Manobras Radicais. Artistas mulheres. Feminismo. Heloísa Buarque de Hollanda. Paulo Herkenhoff.

MANOBRAS RADICAIS: REFLECTIONS ON A FEMINIST EXHIBITION IN BRAZIL

Abstract: The aim of this study is to investigate the texts from an art exhibition catalog in order to understand the relations and connections between art and feminism. The exhibition considered was called *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)* and it was curated by Heloísa Buarque de Hollanda and Paulo Herkenhoff. It was displayed at the *Centro Cultural Banco do Brasil* (Bank of Brazil Cultural Center) in São Paulo in 2006. It was considered one the first group art exhibitions developed exclusively by female artists considering a Brazilian feminist bias.

Keywords: Manobras Radicais. Female artists. Feminism. Heloísa Buarque de Hollanda. Paulo Herkenhoff.



O presente artigo propõe analisar as relações empreendidas entre arte e feminismo na exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras (1886-2005)*, com curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, exibida entre agosto e outubro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (CCBB/SP). O interesse por *Manobras Radicais* vem do fato de ser considerada uma exposição singular no sentido de reunir um amplo conjunto de artistas mulheres a partir de uma abordagem feminista, introduzindo a nível nacional um olhar diferenciado no modo de pensar a produção de arte feita por mulheres. Para Talita Trizoli, *Manobras Radicais* é uma exposição

[...] icônica na história expográfica nacional justamente pelo seu caráter de aglutinação de artistas consagradas, e outras tantas desconhecidas, sobre a perspectiva de gênero, e onde a questão feminista aparece de modo claro nos textos curatoriais, explanações e provocações dos curadores (Trizoli, 2018, p. 30).

Em âmbito internacional, a profusão de exposições de artistas mulheres a partir de uma abordagem feminista já era realidade desde as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Europa, uma vez que foi justamente em solo estadunidense e europeu que o feminismo pôde ser discutido com maior autonomia e liberdade. No entanto, o ano de 2007 é emblemático nesse sentido, dado que exposições com essa temática puderam ser vistas de modo mais recorrente do que em décadas anteriores. Felipa Vicente (2012, p. 257) nomeia essa particularidade como um *renascimento feminista*, “feito tanto de olhares sobre o contemporâneo, como de reflexões sobre um passado recente”, propiciado por exposições ocorridas principalmente entre 2007 e 2009.

Dessa forma, *Manobras Radicais* faz parte de um contexto internacional dedicado a repensar a visibilidade das artistas mulheres sob a ótica das questões de gênero. No Brasil, o aporte feminista em exposições de arte conquistou maior visibilidade a partir da década de 1980, com a redemocratização após o término da ditadura civil-militar. Em função desse contexto, a articulação das pautas defendidas



pelo movimento ocorre de maneira distinta se comparado ao modo como foi engendrado nos Estados Unidos e na Europa, gerando uma maturação tardia no país.

De acordo com Cynthia Andersen Sarti (2004), o feminismo no Brasil possui certas particularidades. Na década de 1970, o movimento das mulheres, como era denominado, volta-se à luta contra a repressão e o autoritarismo vigente, o que configurou a adoção de estratégias distintas de resistência, vinculadas a ações diretas de combate, como o ingresso de mulheres na luta armada, e articulações políticas e sociais que procuraram driblar a censura em vigor.

Em meados da mesma década, a distensão do regime ditatorial entre os governos militares de Ernesto Geisel (1974–1979) e João Figueiredo (1979–1985) oportunizou a diversificação do movimento, sendo possível a partir de fins de 1970 e início de 1980 declarar-se abertamente feminista (Sarti, 2004). O fim do regime militar em 1985 permitiu que questões atreladas ao gênero, a diversidade, e questões étnico-raciais, tais como a ausência das mulheres negras no movimento, viessem à tona, o que contribuiu para uma renovação no cenário local.

De acordo com Sarti,

[...] nos anos 1980 o movimento de mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada. Explicitou-se um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero. As ideias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastraram-se pelo país. Houve significativa penetração do movimento feminista em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular (Sarti, 2004, p. 42).

Além disso, na década de 1980, houve a fragmentação do movimento em diversas frentes, demonstrando a impossibilidade de entender a mulher sobre o prisma da universalização enquanto sujeito



histórico. Se as mulheres são diferentes entre si por vivenciarem contextos socioculturais de caráter múltiplo, distintas devem ser as estratégias elaboradas pelo movimento, que na sua diversificação tem buscado atender às mais variadas demandas.

As particularidades que marcam a inserção do feminismo no Brasil ajudam a compreender por que apenas em 2006 torna-se possível a realização de uma exposição de artistas mulheres no país a partir dessa abordagem. Isso não significa que anteriormente exposições pautadas em uma perspectiva de gênero não tivessem ocorrido. Em 1960, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) realiza a primeira mostra coletiva de artistas mulheres de grandes dimensões no Brasil, intitulada *Contribuição da mulher às artes plásticas do país*. Com curadoria de Mário Pedrosa, a mostra contou com a exibição de cerca de 250 obras de 65 artistas brasileiras e estrangeiras residentes no Brasil, e buscou abarcar a produção da arte moderna brasileira entre 1920 e 1960 (Cerchiaro; Simioni; Trizoli, 2019).

Na época, a exposição não se vinculou em seu projeto curatorial com o feminismo, estando voltada para a seleção de artistas mulheres que haviam alcançado reconhecimento na arte moderna, como Tarsila do Amaral, Georgina Albuquerque e Anita Malfati, ligadas à primeira geração do modernismo brasileiro, e também artistas atuantes no cenário naquele período, com passagem pela Bienal de São Paulo, tais como Lygia Clark, Wega Neri, Fayga Ostrower, entre outras (Cerchiaro; Simioni; Trizoli, 2019).

Embora não seja uma exposição de artistas brasileiras, a mostra *American Woman Artists*, realizada em 1980 no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), também deve ser destacada como uma importante iniciativa nesse sentido. Com curadoria de Glenna Park, Mary Dritschel e Regina Silveira, a mostra exibiu a produção de 46 artistas mulheres estadunidenses. Reunidas em um primeiro momento pelo aspecto formal de seus trabalhos – foram selecionadas apenas obras que utilizavam o papel como suporte –, a mostra revelou “uma postura assumidamente feminina e feminista” (Vieira, 2021, p. 641), justamente nos anos finais do regime ditatorial.



É necessário pontuar que as referidas exposições, bem como *Manobras Radicais*, foram realizadas em São Paulo, um dos principais polos artísticos do país. Não se descarta, portanto, a possibilidade de que iniciativas semelhantes tenham acontecido anteriormente em outras regiões. Cerchiaro *et al.* (2019) apontam, contudo, para a carência de informações sobre exposições coletivas de artistas mulheres no Brasil, caracterizada por uma escassez de fontes – como registros fotográficos, reportagens de jornal e crítica especializada –, bem como um apagamento quase total da memória dessas mostras no contexto da historiografia da arte brasileira, o que demonstra um processo de desaparecimento das informações sobre exposições que tenham se fundamentado em uma perspectiva de recorte de gênero. Tal dado evidencia a importância de pesquisas que procurem mapear exposições sobre essa perspectiva para além da região sudeste.

MANOBRAS RADICAIS: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO BRASIL

Diante das considerações expostas, interessa aqui revisitar *Manobras Radicais* no intuito de compreender como o feminismo enquanto movimento que opera com a produção de saberes impactou a formulação dessa exposição. Para tanto, buscou-se analisar os textos que compõem o catálogo da exposição, em especial o intitulado *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, uma vez que a partir das informações ali contidas torna-se possível perceber os percursos curatoriais construídos por Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, curadores da exposição.

O catálogo de *Manobras Radicais* é dividido em duas partes: na primeira parte constam dois textos de apresentação, um deles assinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil e o outro por Hollanda. Em seguida, encontra-se *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, assinado por ambos os curadores e onde consta a maior parte das informações sobre a exposição como um todo. Um ponto interessante é que esse excerto é elaborado em forma de diálogo, semelhante a uma entrevista, com a diferença de que



ambos os curadores lançam as perguntas, as debatem e, no decorrer da conversa, introduzem novos temas para a discussão, o que gera a apresentação das referências curatoriais de modo mais intimista.

Na segunda parte do catálogo encontramos *Glosas e Zonas de Trabalho*, anotações gerais sobre a exposição que se configuram como um registro de campo sobre o processo curatorial. Por fim, há ainda excertos selecionados de trocas de *e-mails* com as artistas participantes. Em relação a essa segunda parte, os curadores optaram em publicar o material bruto e de maneira dispersa, evitando a contextualização dos mesmos. Por essa razão, evitou-se nesse momento utilizar essa seção, dando prioridade para os textos da primeira parte do catálogo.

A exposição *Manobras Radicais*, realizada entre agosto e outubro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (CCBB/SP), apresentou ao público 61 artistas brasileiras com obras datadas entre 1886 e 2005. Os curadores optaram em trabalhar com uma pluralidade de artistas mulheres, mesclando obras de artistas consagradas no cânone nacional, como Adriana Varejão, Anita Malfati, Beatriz Milhazes, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria Martins, Regina Silveira e Tarsila do Amaral – apenas para citar algumas –, e com obras de artistas menos conhecidas do grande público, ou, como colocou Paulo Herkenhoff (2006, p. 16), com “artistas pouco expostas no ‘Sul’ do país, como as paraenses Lise Lobato e Nailana Thielly”, criando um recorte curatorial que privilegiou o estabelecimento do diálogo entre diferentes gerações.

A proposta curatorial buscou abordar as “lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 10), de modo a fugir de modelos tradicionais de curadoria vigentes, tais como construir uma história das artistas mulheres no Brasil, ou dividir as obras em estilos ou movimentos. Procuraram, assim, construir uma exposição pautada na diversidade das questões trazidas pelas mulheres em suas obras, de modo a evidenciar as manobras necessárias para que o gênero feminino possa subverter as estruturas sociais de cunho patriarcal.



O entrelaçamento dessa exposição com o feminismo pode ser percebido tanto pela forma como a curadoria foi concebida, quanto pela afirmação do vínculo entre os curadores com essa abordagem, encontrado do catálogo da exposição. Nas palavras de Holanda (2006, p. 9), “os curadores desta exposição são dois feministas”, o que de início já demarca o vínculo de ambos com a referida temática. Em outra passagem, quando Herkenhoff postula sobre o fato de a mulher não ter contribuído na arte brasileira, mas construído a própria arte, ao que Holanda (2006, p. 46) responde prontamente: “essa semiologia da ‘contribuição’ arrasou. Fica difícil dizer quem é o feminista aqui”.

Exposições de caráter feminista e exposições de artistas mulheres podem soar em um primeiro momento como sinônimos, sugerindo que o ato de expor artistas mulheres pode ser considerado feminista, ou que exibir obras de arte feministas pode representar a produção de artistas mulheres como um todo. Tais nomenclaturas são, no entanto, muito mais complexas, uma vez que o encontro entre mulheres, arte e feminismo não é fortuito, gerando camadas de significação que merecem atenção.

De modo geral, exposições de artistas mulheres são entendidas como qualquer iniciativa que busque exibir a produção artística feminina a partir de um recorte de gênero, enquanto que uma mostra pautada pelo feminismo buscaria articular produção estética e posicionamento político, em que as reivindicações das variadas vertentes sejam a tônica dos trabalhos expostos, sendo a artista declarada abertamente feminista ou não.

Em décadas anteriores “assumir-se” abertamente feminista não era algo assim tão simples, tanto pela existência de governos repressivos e autoritários na América Latina, caso do Brasil, quanto pela repulsa de homens e mulheres ao próprio movimento. De acordo com Constância Lima Duarte,

[...] a reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia, em total oposição à ideia do “feminino” (Duarte, 2019, p. 26).



De modo que, “muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar esse título” (Duarte, 2019, p. 26). Sobre essa questão, Talita Trizoli (2018) pontua o papel fundamental dos veículos de comunicação para a difusão pejorativa do feminismo no Brasil, em especial nas décadas de 1960 e 1970. Por conseguinte, não é incomum o fato de muitas artistas recusarem a associação de si e de seus trabalhos com o feminismo. Como coloca Trizoli (2018, p. 59), “a ideia do feminismo não apareceu a partir de uma postura libertária e crítica, mas como restrição à sua identidade como artista”.

Para Luana Saturnino Tvardovskas, o fato das artistas não se vincularem ao feminismo evidencia uma característica presente não só no Brasil, mas em demais países periféricos, em que as artistas, em suas práticas, não aderem a pautas identitárias, ou, como coloca a autora, “não levantam bandeiras”, no sentido político do termo. A atuação dessas artistas encontra-se muito mais próxima de uma poética feminista, “na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstróem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder” (Tvardovskas, 2013, p. 3). Diante de tais particularidades, algumas exposições decidem apresentar as artistas mulheres enfatizando que, embora as artistas selecionadas para a exposição – ou algumas dessas artistas – não tenham se declarado feministas, os seus trabalhos podem ser lidos por essa ótica sem acarretar prejuízos para a compreensão da obra.

Para Malin Hedlin Hayden (2019, p. 324), ser feminista pressupõe engajamento político, o que sugere que, para definirmos uma prática artística a partir desse recorte, deveríamos levar em conta a “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)”. Contudo, Hayden pondera que “nem todas as mulheres que atuam politicamente por melhores condições de vida para o seu gênero são feministas” (Hayden, 2019, p. 326), o que implica uma análise cuidadosa de cada prática artística em questão.



Em função das definições se encontrarem em uma intrincada gama de significações, torna-se importante investigar de que maneira os agentes responsáveis pela realização de exposições operam quando buscam reunir um número significativo de artistas mulheres em uma mostra coletiva. No entanto, não se pode perder de vista que a exposição é o resultado de negociações entre diversos agentes, ou como coloca Ana Maria Albani de Carvalho (2012), de linhas de força, que articulam entre si tensionamentos, o que torna a exposição um fenômeno complexo. Diante das questões apresentadas, uma exposição que deliberadamente se “assume” como feminista tende a operar com perdas e ganhos, o que indubitavelmente repercutirá na seleção de artistas e obras, bem como nas narrativas construídas para interligar e apresentar os trabalhos em exibição.

QUEM SERIA MAIS RADICAL, LYGIA CLARK OU TARSILA DO AMARAL?

Diante dessas considerações, interessa aqui revisitar *Manobras Radicais* no intuito de compreender como o feminismo enquanto movimento que atua com a produção de saberes foi articulado na formulação dessa exposição. Para tanto, buscou-se analisar os textos que compõem o catálogo da exposição, em especial o texto intitulado *Sobre Mulheres e Manobras Radicais*, uma vez que a partir das informações ali contidas, torna-se possível perceber os percursos curatoriais desenvolvidos por Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff.

Manobras Radicais foi projetada como uma exposição que buscava promover a produção de artistas mulheres. No entanto, chama a atenção, em especial, o discurso formulado sobre os trabalhos das artistas Lygia Clark e Tarsila do Amaral, que valem aqui uma análise mais cuidadosa. Para os curadores, Lygia Clark deve ser vista como aquela que operou de forma radical na arte brasileira, introduzindo inovações como o experimentalismo e a subjetividade em suas obras:

[...] a Lygia é aquela mulher que não se deixa segurar. Experimenta, arrisca, não trabalha em função de um campo



específico. Tanto na arte quanto em outros campos, ela procura sem medo expandir o horizonte que se impõe, vai fundo na ultrapassagem dos territórios da linguagem artística, do conceitual, da política, do comportamento, enfim, o território como ela tanto queria, *borderline* (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 28).

Em relação a um possível protagonismo de Tarsila do Amaral na arte brasileira, Hollanda pontua que esse lugar pertence na verdade à Lygia Clark:

[...] eu não tenho dúvida do lugar da Lygia Clark na produção feminina nas artes. Ela foi a primeira artista mulher radical na arte brasileira. Ela inaugurou um lugar que, na história oficial da arte brasileira, é muitas vezes ocupado por Tarsila do Amaral, que, do ponto de vista de nossas manobras radicais, não é nada radical (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 34).

Esse posicionamento é corroborado por Herkenhoff: “ela pariu o Bicho, ela deu o Bicho ao mundo, o novo ser se separou dela e precisava de um Outro. Pergunto-me que outro artista no mundo fez isso tão magistralmente?” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 34). Até então, as colocações estabelecidas seguem no sentido de exaltar a produção de Lygia Clark na arte brasileira, pontuando suas inovações e feitos a partir de suas obras. No entanto, as comparações tornam-se no mínimo estranhas quando saem do terreno da arte para o terreno da moralidade.

Ao falar sobre Tarsila, Herkenhoff pontua as seguintes questões:

[...] não há projeto de Tarsila sem o marido. Tarsila é o braço pictórico de Oswald de Andrade. Tarsila, enquanto esteve casada com um fazendeiro e seguiu para a França, estudou em uma escola pós-impressionista e correspondeu ao gosto da oligarquia do café, a um gosto oligárquico. Ao se casar com Oswald, produz a pintura *Pau-brasil* e a *antropofágica*. Para mim, são claramente teorizações de Oswald (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 51).



Ainda sobre a artista:

Tarsila, no fundo, corresponde ao programa de Oswald. Eles se separam, ela se casa com Osório César, que era membro do Partido Comunista e começa a sua fase social. Ele diz que Tarsila era totalmente incapaz de fazer uma pintura social consistente com a teoria materialista da história, tanto que a tela Operários é, na verdade, um retrato de imigrantes que visa mostrar a variedade racial étnica em São Paulo, e não a estrutura de classes. Como Gilberto Freyre, ela não teria uma perspectiva materialista da História. Todos os negros de Tarsila estão em situação espiritual, são cristianizados (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 52).

Para evidenciar ainda mais a crítica ora apresentada, o curador se refere à seguinte conjuntura:

Tarsila tem lados que correspondem à mitologia do feminino. Muito bonita, usava a sedução para circular pelos meios parisienses. Ela se vestiu com Paul Poiret, costureiro cuja carreira começou antes dos anos 1910. Quando ela chegou em Paris, já havia livros e revistas sobre ele. Assim, talvez ela não tenha descoberto uma nova maneira de se vestir, mas sim entrado em um modelo. Segundo Aracy Amaral, quem escolhia o que ela vestia era Oswald de Andrade, ou seja, Tarsila também é um programa político de Oswald de Andrade (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 52).

Analisando tais afirmações, fica perceptível a disparidade crítica lançada pelos curadores sobre as artistas. Herkenhoff não poupa esforços em utilizar critérios no mínimo questionáveis ao direcionar-se a Tarsila. Não seria exagero afirmar, ao ler tais excertos, a existência de um quadro de violência moral, uma vez que Tarsila para Herkenhoff só existe enquanto projeto político de seus casamentos com Oswald de Andrade e Osório César, sendo cada fase das pinturas da artista associadas aos respectivos cônjuges. Além disso, evoca-se aqui a beleza da artista para justificar sua circulação pelo sistema artístico parisiense, bem como



a existência de uma certa “sagacidade” de Tarsila – em um sentido pejorativo – ao utilizar-se de suas vestimentas para circular no meio artístico parisiense.

Percebe-se que o valor artístico de Tarsila é cruelmente sacrificado em função de suas “questionáveis condutas”, de modo que sua criatividade e inovação são descartadas. Ao fim desse debate, Hollanda pontua o fato de que, em *Manobras Radicais*, Tarsila “será representada, respeitada e tudo o mais que ela merece, porém situada, no âmbito da arte feminina, como um ícone emblemático da mulher tradicional” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 54). Ao passo que Herkenhoff responde alegando que, “de maneira mais precisa, será discutida do ponto de vista não só da mulher tradicional, como também da mulher oriunda da oligarquia. Não deixamos, no entanto, de reconhecer seu valor como artista” (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 54).

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022) analisa a trajetória de Tarsila sobre outro prisma, demonstrando que a artista – bem como outras modernistas, tal como Anita Malfatti – não mediram esforços para inserir-se no sistema artístico, o que demandava operar de forma estratégica em diversas frentes. Para uma artista mulher, isso extrapolava os limites da qualidade de sua produção estética, sendo necessário, no caso de Tarsila, inserir-se no círculo parisiense, atender às expectativas da elite cultural paulista em consonância com um projeto de internacionalização artística, construir boas relações com figuras importantes do *mainstream* francês e ainda projetar uma imagem de si que a confirmasse como uma artista digna de prestígio e reconhecimento, o que se refletia na construção de uma identidade permeada por questões de classe, raça e gênero.

Simioni afirma a existência de um processo de construção de Tarsila como “obra de arte em si”:

No caso de Tarsila, a construção de uma mitologia própria percorre sua obra nesse momento, tanto quanto sua própria vida enquanto obra ou, melhor, de seu próprio corpo enquanto espetáculo. Isso significou um projeto amplo, envolvendo desde o estabelecimento de um leque de amizades, os professores, a galeria para expor em Paris e os discursos estéticos plasmados



pelas telas que produziu em 1923 até a escolha cuidadosa das vestimentas (Simioni, 2022, p. 145).

Partindo de uma análise sociológica, Simioni pondera ser importante compreender que a artista

[...] soube negociar, em sua produção, com as expectativas que partiam dos diversos grupos com que se relacionava - os modernistas paulistas, o circuito cubista francês -, com o discurso primitivista em voga e com a sua condição de mulher, estrangeira e cosmopolita. Muito de seu sucesso diz respeito as estratégias empregadas para forjar uma identidade artística capaz de sintetizar, com originalidade, respostas a tantas perguntas (Simioni, 2022, p. 146).

Tais estratégias de inserção são vistas pelos curadores em um tom pejorativo, acarretando a diminuição de seu valor enquanto artista, não sendo vistas, portanto, como *manobras radicais* necessárias para que as mulheres artistas sobrevivessem na esfera cultural modernista. Ainda nesse sentido, é interessante observar que Herkenhoff lança comentários semelhantes a respeito de Maria Martins, que participa de *Manobras Radicais* com a escultura *O Impossível*, de 1945. Ao mencionar *O Impossível*, o curador ressalta o erotismo latente na obra, destacando seu caráter subjetivo, algo pouco usual na arte moderna na década de 1940. Mas, ao fazer isso, relaciona essa subjetividade à relação extraconjugal de Maria Martins com o artista Marcel Duchamp:

[...] no Brasil, nessa época, o desejo era questão de higiene pública e regulamentação pela religião. Não havia arte que entrasse tanto na subjetividade. Nesse processo de mudança, Maria Martins tem sua relação privilegiada com Marcel Duchamp, uma relação de amante. Duchamp dedica a ela uma *Boîte-en-valise*. Não se sabia o que era aquilo, talvez só ela soubesse, mas testes feitos nos anos 1990 indicam que era esperma, ou seja, ele faz um trabalho com esperma para ela. Em *Etant donnés*, a peça secreta de Duchamp que só foi revelada depois de sua



morte, a mulher nua com água e a lanterna, cujo simbolismo é intenso, é sexual, representa o corpo de Maria Martins. Trata-se, então, de uma experiência muito significativa entre Duchamp e Maria Martins (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 39).

Embora a exposição seja fundamentada em uma abordagem feminista, permanece em voga uma estrutura de análise crítica ancorada em valores patriarcais, em que a validação ou não da produção de uma artista mulher é empreendida por intermédio de suas relações com outros artistas homens. No caso de Maria Martins, nota-se que a inovação da artista é medida por Herkenhoff pela sua relação com Marcel Duchamp. Se Maria Martins insere em *O Impossível* a questão da subjetividade e sexualidade, em grande medida isso é lido pelo curador como consequência de sua relação com Duchamp, e não como algo autoral da própria artista.

Não se trata, obviamente, de negar as influências que os artistas possam acarretar uns sobre os outros em suas relações, no entanto, é interessante perceber que, no caso de artistas homens, em raras ocasiões seus trabalhos são vistos como frutos de seus vínculos com outras mulheres, ou identificados como um projeto político instituído em seus casamentos pelas suas esposas. Além disso, artistas homens não costumam ter seus trabalhos avaliados pelo uso de sua beleza e sensualidade, de modo que suas obras são vistas como originais na medida em que operam com sua criatividade e originalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, a pergunta a se fazer é se o discurso feminista empregado não torna-se aqui sinônimo de uma exposição segmentada pelo recorte de gênero, em que o simples fato de ser uma mostra coletiva de artistas mulheres justificaria o feminismo como fundamento teórico. Malin Hedlin Hayden, ao analisar *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (2007), afirma que muitas vezes as exposições coletivas de artistas mulheres defendem o pressuposto do



feminismo, embora dificilmente explicitem ao espectador o que de fato isso significa na retórica da exposição ou como implica no processo de seleção de artistas e obras.

A exposição *Manobras Radicais* merece o seu lugar de destaque na história das exposições em função da relevância de sua realização: inserir em âmbito nacional o debate sobre a produção de artistas mulheres pelo viés de uma abordagem feminista, defendida pelos próprios curadores. No entanto, um olhar atento à discursividade presente nos textos que compõem o catálogo da exposição já permite visualizar alguns problemas, tais como a ausência de clareza sobre como o debate feminista estruturou a mostra, bem como a presença de uma análise curatorial ainda ancorada em pressupostos patriarcais. Com o objetivo de desestruturar um paradigma – nesse caso, o protagonismo de Tarsila do Amaral na construção do modernismo – e estruturar um novo cânone – a radicalidade de Lygia Clark no neoconcretismo –, os curadores conceberam uma exposição em que as artistas são hierarquizadas conforme o seu valor (ou o seu demérito) para a construção da arte brasileira.



REFERÊNCIAS

- 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**, v. 1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.
- CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; TRIZOLI, Talita. Contribuição da mulher às artes plásticas do país. **Artl@s Bulletin** 8, n. 1, 2019.
- DUARTE, Constância Lima (Org.). Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-48.
- 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: v.2** Antologia. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.
- HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Manobras Radicais**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.
- SARTI, Cynthia Anderser. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 35-50, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVNKzsbHFngG9MbWCFFPPCv/?format=pdf&>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil nos anos 1960/1970**. 2018. 434 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2018.



TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. **Artelogie**: Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine. Open Editions Journals, 2013, p. 1-22.

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

VIEIRA, Bruna. A exposição American Women Artists (1980) e o debate crítico sobre o feminino na arte contemporânea. In: Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2022, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo: USP, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/a-exposicao-american-women-artists-1980-e-o-debate-critico-sobre-o-feminino-na-a?lang=pt-br> Acesso em: 01 set. 2023.

VIEIRA, Bruna. Mulher, feminino e feminismo em debate no campo artístico brasileiro (1960-1970). In: XV Encontro de História da Arte, 2015, Campinas. **Anais...** Campinas, São Paulo: Unicamp, 2021, p. 638-645. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4660> Acesso em: 01 set. 2023.

Jaqueline Santos Sampaio é doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa em História e Teoria dos Processos Artísticos, com orientação da Prof^a. Dr^a. Daniela Kern. Em sua pesquisa no doutorado investiga as intersecções entre gênero, feminino e feminismos na produção de exposições coletivas de artistas mulheres, com enfoque para os discursos institucionais e curatoriais produzidos a respeito de produções artísticas femininas. É mestre em Educação (PPGEDU-UFRGS), licenciada em História (IPA) e bacharel em História da Arte (UFRGS).

