

Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil

Talita Trizoli

Como citar:

TRIZOLI, T. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 163-210, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099>.

Imagem [modificada]: Vista da exposição Histórias Feministas no MASP em 2019. Fonte: MASP Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas> das autoras.

Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil

Feminist Fever: Women Exhibitions and ethical paradoxes

Talita Trizoli *

RESUMO

É possível verificar que já há cerca de seis/sete anos no Brasil vive-se uma febre midiática do feminismo em sua multiplicidade de abordagens e agendas. Especificadamente no campo da cultura, ou melhor, no sistema das artes, esse período proporcionou uma onda de exposições em artes visuais, de pequeno a grande porte, em grandes centros artísticos e territórios periféricos, que seguem desde o aporte fragmentado da exposição francesa *Elles*, do acervo do Centro Georges Pompidou, passando pela itinerância de *Mulheres Radicais* na Pinacoteca do Estado de São Paulo, até a mais recente empreitada do Museu de Arte de São Paulo com *Histórias Feministas*. Tomando tais manifestações, e os estudos locais e recentes de história da arte, crítica e feminismo e gênero nas artes, procuro aqui estabelecer algumas linhas de forças dessas negociações narrativas curatoriais, e alguns paradoxos aparentemente indissolúveis que tais mostras levantam.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Feminismo. Curadoria. Sistema das Artes. Arte política.

ABSTRACT

It is possible to verify that for about five or six years in Brazil, there has been a media fever of feminism in its multiplicity of approaches and agendas. Specifically in the field of culture, or rather in the arts system, this period has provided a wave of exhibitions in visual arts, from small to large scale, both in large artistic centers and peripheral territories, which have continued since the fragmented contribution of the French exhibition *Elles*, from the Georges Pompidou Center collection, through the itinerancy of *Radical Women* at the São Paulo State Gallery, to the most recent undertaking by the São Paulo Museum of Art with *Feminist Stories*. Taking such manifestations, and the local and recent studies of art history, criticism and feminisms and gender in the arts, I seek here to establish some lines of forces of these curatorial narrative negotiations, and some apparently indissoluble paradoxes that such exhibitions raise.

KEYWORDS

Art. Feminism. Curatorship. System of the Arts. Political Art.

Breve contexto

É possível verificar na cena artística brasileira uma deflagração de exposições e eventos culturais com ênfase feminista de grande à pequeno porte, a partir do ano de 2013. Esse giro temático apresenta certa peculiaridade justamente pelo ineditismo da recepção de tal agenda política, já que a malha social brasileira é historicamente marcada por uma resistência, quando não rejeição das problematizações feministas e suas demandas políticas (consideremos aqui, mesmo a nível de anedota, o desprezo caricatural do escritor Lima Barreto pela cientista e sufragista Bertha Lutz¹, a recepção misógina a Betty Friedan (Duarte, 2006) pelo Jornal *O Pasquim* durante sua turnê de divulgação do livro *A Mística Feminina*, mas também as piadas² em torno do *Lobby do Batom*³ durante o processo de constituinte em 1987/88 (Oliveira, 2020), momento esse importante para a história do movimento feminista no Brasil, tanto pela capacidade de formação de uma frente partidária unificada, comprometida em promover e exigir a inserção dos direitos das mulheres no texto da nova constituição brasileira, quanto pelas desavenças estruturais⁴ geradas dentro do próprio movimento).

Vale notar de antemão que, se em 2013 há essa mudança de paradigma na cena artística, é, no entanto, o ano de 2015 que tem sido apontado como um marco divisor na circulação e aderência desses temas em diversos setores da malha social, sendo inclusive nomeado como o ano da “primavera feminista”⁵. Tal título advém de inúmeras manifestações e passeatas de jovens mulheres contra a instauração de leis que cerceariam o atendimento às vítimas de violência sexual e que dificultariam o acesso, já limitado, aos procedimentos de aborto pelo sistema público de saúde⁶, sendo uma delas, a famigerada P.L. 5069/2013 de autoria do então deputado e presidente da Câmara Federal Eduardo Cunha – e que, se na época não foi plenamente aprovada e implementada, segue hoje anexada à PL-2451/2021, a qual propõe também a criminalização de qualquer material de divulgação e explanação sobre o aborto.

O estado de alerta instaurado pela insistência da Câmara em levar a cabo a aprovação da P.L. 5069/2013 no segundo semestre de 2015 não foi o primeiro da década, mas repete o padrão de outras propostas legislativas de interdição e suspensão de direitos reprodutivos femininos e de afronta às comunidades LGBTQ, como o *Estatuto do Nascituro* (Brilhante, 2013) que entrou em discussão calorosa no ano de 2013 por tentar estabelecer todos os casos de aborto como crime, já que consideraria embriões como sujeitos, inviabilizando inclusive os estudos de células-tronco, e que recentemente voltou à pauta nas reuniões da Comissão da Mulher, dentro da Câmara dos Deputados (Clavery; Barbièrie, 2022), ou o *Estatuto da Família* (Post, 2015), que propunha a delimitação da unidade familiar segundo critérios heteronormativos e patriarcais.

Essas tentativas de modificação legislativa e de instauração de normativas conservadoras desencadearam reações públicas de rechaço e indignação por parte dos movimentos feministas e de dissidência sexual, assim como em toda uma rede de comunicação entre grupos de mulheres e ativistas sociais, todos eles já habituados ao uso dos mecanismos de circulação de informações da internet, indicando assim uma possível nova onda feminista no contexto brasileiro por conta do largo espectro de atuação do ciberativismo feminista (Brito, 2017; Malcher, 2016. Hollanda, 2019), juntamente à deflagração de grupos de discussão, apoio e campanhas midiáticas visando criticar a permanência de valores culturais misóginos na sociedade brasileira.

Importante ressaltar também que as reações desse particular ano de *turningpoint*, ainda que tenham tido um impacto cultural profundo em toda uma geração de jovens mulheres, e implicado numa revisão discursiva de outras gerações femininas, recebeu um intenso *backlash* político, tendo como marco o impeachment da então presidenta da República Dilma Rousseff em 2016, e a instauração de políticas conservadoras e reacionárias que seguiram com a alavancada de uma governança caótica, autoritária e violenta⁷ até

seus últimos dias de gestão, e que, junto a uma agenda neoliberal e fascista, teve como uma de suas linhas de frente o desmonte legislativo dos direitos reprodutivos femininos e das políticas de apoio às comunidades LGBTQ⁸, como já bem indicou a pesquisa da cientista social Flavia Biroli (Biroli, 2018) mas também da filósofa Carla Rodrigues (Rodrigues, 2016) – e, para além das pesquisas acadêmicas, é importante frisar aqui os casos recentes de desqualificação das denúncias de violência sexual, que adquiriram espraio midiático como o de Mariana Ferrer⁹ em 2018 (Verenicz, 2021; Alves, 2020), além de inúmeros desrespeitos à legislação de aborto vigente no que concerne menores de idade, geralmente com envolvimento das alas conservadoras¹⁰ (Guimarães; Lara; Dias, 2022), e que são sintomáticas da permissividade atual da misoginia e do machismo.

Tais movimentações reverberaram, e continuam a reverberar no campo da cultura de modos diversos, seja na insurgência de temas feministas nas obras de jovens artistas mulheres, como nos casos de Camila Soato¹¹, Aleta Valente¹², Santarosa Barreto¹³, Marie Carangi¹⁴, Fernanda Grigolin¹⁵, Renata Egreja¹⁶ e Fabiana Faleiros¹⁷, entre tantas outras, seja em projetos curatoriais com ênfase feminista, sendo que a última instância desse espectro de aderência das pautas feministas no circuito artístico pode ser delimitado como as tentativas institucionais de mudança em seus quadros de trabalho, tradicionalmente marcados pelas baixas porcentagens de mulheres, negros e dissidentes sexuais em seus quadros laborais – e, nesse último aspecto, ainda limitado e escasso.

Partindo dessa síntese da complexa cena de inserção das pautas feministas no campo da cultura no cenário contemporâneo, situação ainda recente e com diversas assertivas emitidas no calor do momento, creio ser necessário efetuar algumas reflexões sobre certos projetos curatoriais ditos feministas no contexto brasileiro, inclusive alguns anteriores ao ano de 2015, para comentar as limitações das demandas dessa agenda frente às estruturas quase monolíticas e marcadamente elitistas da cena artística no

Brasil. Importante salientar aqui que, as exposições selecionadas para essa breve análise não são as únicas a trabalhar exclusivamente com mulheres em seus recortes curatoriais, mas são aquelas que deixam claro sua posição assertiva em relação ao feminismo¹⁸.

Inaugurando um escopo feminista

Começamos aqui dissertando brevemente sobre a primeira exposição organizada por curadores brasileiros, “declaradamente feminista” no circuito artístico, e com boa recepção crítica: a mostra *Manobras Radicais* de 2006, apresentada apenas em uma das unidades do complexo cultural do Centro Cultural Banco do Brasil, e com uma curadoria dupla de Paulo Herkenhoff¹⁹ e Heloisa Buarque de Hollanda²⁰, duas figuras seminais na cena artística local, respectivamente pela atuação curatorial ávida por produções recentes, e pela atuação acadêmica em crítica de arte (literária aliás) com ênfase feminista, a primeira inclusive de que se tem notícia em território brasileiro.

A exposição *Manobras Radicais* [Figs. 1 a 4] é resultado do encontro de duas investigações independentes: a de Paulo Herkenhoff, que constatou que entre as décadas de 1980 e 1990 não havia ainda uma pesquisa historiográfica da arte na cena artística brasileira disposta a recuperar a trajetória de mulheres artistas, muito diferente do que ocorria na cena norte-americana desde a década de 1970, e, de outro lado, a pesquisa de Heloisa Buarque de Hollanda, junto a suas alunas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que já elaboravam projetos enciclopédicos da atuação feminina no âmbito cultural nacional. Importante frisar que essas pesquisas apenas se convergiram a partir do convite aos curadores de algumas artistas mulheres da época, como Cristina Salgado²¹, que almejavam uma exposição para tratar dos temas da feminilidade e feminismos²².

Tal convergência de investigações resultou em um projeto curatorial de incorporação de produções heterogêneas de artistas mulheres, que seguiu desde nomes incontornáveis do modernismo brasileiro como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, até a produção contemporânea da época²³, frisando inclusive a dimensão continental do país, ao incluir na lista de 61 nomes não apenas artistas do eixo cultural hegemônico das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas também artistas mulheres das regiões norte e sul, como Lise Lobato²⁴ e Eliane Prolik²⁵, por exemplo. Mas é importante ressaltar que, ainda que essa proposição tenha sido inovadora para a época, a porcentagem representativa regional era assustadoramente baixa em relação a artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que não havia qualquer artista residente da região Nordeste nessa seletiva²⁶.



FIG. 1. Captura de imagem da reportagem sobre a mostra *Manobras Radicais*.
 Fonte: Programa Metrôpolis, TV Cultura, s/d 2006. Fonte: Programa Metrôpolis,
 TV Cultura, s/d 2006. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicaais-0402983262E0A143A6>

Ainda que em declarações feitas para a mídia emitidas por Herkenhoff tenham ocorrido alguns dissensos discursivos²⁷ sobre o comprometimento

feminista do escopo curatorial, o que explica as aspas aplicadas anteriormente nessa apresentação, o texto do catálogo e os trabalhos selecionados das artistas não deixam dúvida sobre as intenções feministas que nortearam as escolhas curatoriais. As peças ali selecionadas abarcam questões do espectro da feminilidade, como a experiência do desejo e do imperativo da beleza, como a obra *aINDA*, de 1996, de Elida Tessler, formada por uma parede de meias-calças de *nylon* da mãe da artista. Além dela, outras também acessam a exteriorização do olhar das artistas para a complexidade social do país na época, que se afastam de meras anedotas crônicas do cotidiano, e apresentam uma tentativa de elaboração da experiência da feminilidade na sociedade brasileira, sendo o caso das fotografias de Claudia Andujar sobre os Yanomamis, mas também com a foto de Anna Maria Maiolino *Por um Fio*, de 1976, em que três gerações de mulheres são ligadas por um fio que sai de suas bocas.



FIG. 2. Captura de imagem da reportagem sobre a mostra *Manobras Radicais* com vista para a obra de Carmela Gross. Fonte: Programa Metrôpolis, TV Cultura, s/d 2006. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicaais-0402983262E0A143A6>.



FIG. 3. Captura de imagem da reportagem sobre a mostra *Manobras Radicais* com vista para a obra de Maria Martins. Fonte: Programa Metrópolis, TV Cultura, s/d 2006. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicaais-0402983262E0A143A6>.



FIG. 4. Captura de imagem da reportagem sobre a mostra *Manobras Radicais* com entrevista da curadora Heloisa Buarque de Hollanda. Fonte: Programa Metrópolis, TV Cultura, s/d 2006. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicaais-0402983262E0A143A6>.

A mostra ficou em cartaz entre 08 de agosto e 15 de outubro na unidade do CCBB em São Paulo, e teve pouco cotejamento jornalístico²⁸, apesar de alguns anúncios pagos em veículos informativos [Fig. 5] e uma breve reportagem televisiva cobrindo a abertura do evento²⁹ – eventualmente, quando alguma nota mais analítica era emitida na imprensa escrita, vinha atravessada imediatamente por desqualificações em relação à agenda feminista, desculpando a mostra por tal defeito, alegando “feminices” e culpabilidades das mulheres pela ausência efetiva de tópicos feministas no meio artístico (Lavigne, 2006), mantendo assim uma triste tradição da mídia brasileira em relação a eventos femininos e feministas nas artes: o silêncio! – ou pelo menos esse era o protocolo jornalístico até o ano de 2015, quando a questão se torna uma pauta presente no circuito, a ponto de cristalizar um nicho de mercado econômico e simbólico.



FIG. 5. Propaganda de divulgação da exposição *Manobras Radicais*.
Fonte: Folha de S. Paulo. Edição de 11 de agosto de 2006 e 13 de outubro de 2006.

Silêncios ao Feminino/Feminismo

Vale dizer aqui que esse estratagema do silêncio, total ou parcial, sobre exposições exclusivamente de mulheres, ou com a tarjeta feminista é um protocolo relativamente comum da crítica e das mídias brasileira, pois se na maioria dos casos não há menção alguma aos eventos, quando há, são notas meramente informativas ou parcos textos de comentários, atravessados por sexismos e paternalismos – raramente há uma crítica densa e analítica das proposições e/ou das obras.

O silêncio é uma estratégia bastante efetiva nos processos de não-pertencimento e não-representação, sendo historicamente uma questão cara para os movimentos feministas, justamente pela demanda e investigação de um discurso sobre, e por, a feminilidade, e de uma enunciação de si para o mundo. O gesto de encontrar a “própria voz” tem feito parte das práticas coletivas de conscientização sobre a condição social da feminilidade ao menos desde os movimentos feministas que emergiram nos EUA nos anos 1960. Nesse sentido, o silêncio era e segue sendo algo a ser combatido, vinculado às técnicas de opressão dos desejos e frustrações, como bem aponta Carmen Luke:

Mais comumente, os silêncios das mulheres em contextos públicos têm sido lidos pelas feministas como sintomáticos de seu status social subjugado. A voz, por outro lado, sempre foi equiparada a um movimento politicamente positivo e empoderador: uma declaração pública de afirmação de sua posição sobre uma questão, ou a 'nomeação' de sua identidade e localização na grade demográfica de 'diferenças' socialmente atribuídas. (Luke, 1994: 213).

Ainda que seja muito coerente e urgente todo esse combate ao silêncio como mecanismo de anulação das subjetividades, é preciso considerar aqui que o gesto de silêncio, de abstenção, é também sintoma de posicionamentos e desejos. Para Foucault (Foucault, 2016) ele é gesto de resistência e rebeldia; já para Acheson (Acheson, 2008), o silêncio é um signo potente da

linguagem. Monica Brito Vieira, a despeito de estar interessada nas relações do silêncio com as questões do jogo democrático republicano, afirma que:

Uma maneira de evitar essas armadilhas é tratar o silêncio como um sinal – ou seja, uma forma não linguística de comunicação cujo significado não é assumido, mas interpretado no contexto mais amplo da interação. Essa abordagem do silêncio é reforçada pela distinção entre duas maneiras pelas quais o silêncio pode ser produzido: por omissão passiva e comissão ativa [...]

O silêncio como ato de omissão passiva é um não fazer algo, ou uma decisão negativa, resultando em negligência, falha ou incapacidade de agir. Essa incapacidade não é mudez, mas uma forma de (auto)exclusão locutória motivada por uma resignação ao poder ou pela crença de que ninguém vai ouvir. Pode desenvolver-se uma sensação internalizada de impotência, ou habitus de resignação, que se traduz em uma resistência disposicional profunda à ação, como é típico dos estados de alienação, experimentados em um nível corporificado como apatia ou inércia [...] como o silêncio é comumente entendido, como um silenciamento ou uma marca de ausência. O silêncio como um ato de omissão passiva contrasta com o silêncio como um ato de comissão – ou deliberada com a retenção da fala. Esse silêncio é um fazer: envolve fazer um não-algo a partir de uma decisão positiva de não fazer. (Vieira, 2020: 978).

Tomando essa divisão de Brito Vieira, entre omissão passiva e comissão ativa, no caso da crítica de arte e mídias comunicativas que historicamente optaram por um silêncio sobre as exposições de mulheres, sendo elas feministas ou não, podemos asseverar que se trata de uma comissão ativa, deliberada, um posicionamento assertivo de ignorar tais atividades por considerá-las não dignas de nota, de atenção.

Alguns exemplos breves dessa condição é tanto o caso da mostra de 1944 organizada pela União Universitária Feminina, a *Exposição de Artes Plásticas*, ocorrida no 9ª andar da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I) no Rio de Janeiro, com apoio do Ministério da Educação, onde constavam nomes como Anita Malfatti, Georgina de Albuquerque e Moussia Pinto Alves na autoria

dentre as duzentas obras exibidas, e que recebeu quase nenhum comentário crítico³⁰ para além da listagem das artistas participantes, além de elogios sexistas, como o seguinte, de autoria anônima: “Há muitas flores nessa exposição” (A Manhã, 1944). Também é o caso da exposição *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no Brasil* (Cercchiaro; Simioni; Trizoli, 2019), de 1960 ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de que sequer há relatos ou registros, com exceção do catálogo publicado, e uma ou outra nota informativa.



FIG. 6. Fragmento de reportagem com fotografia da premiação das artistas participantes da Exposição de Artes Plásticas da União Universitária Feminina.

Fonte: *Diário da Noite*, 01 de agosto de 1944.

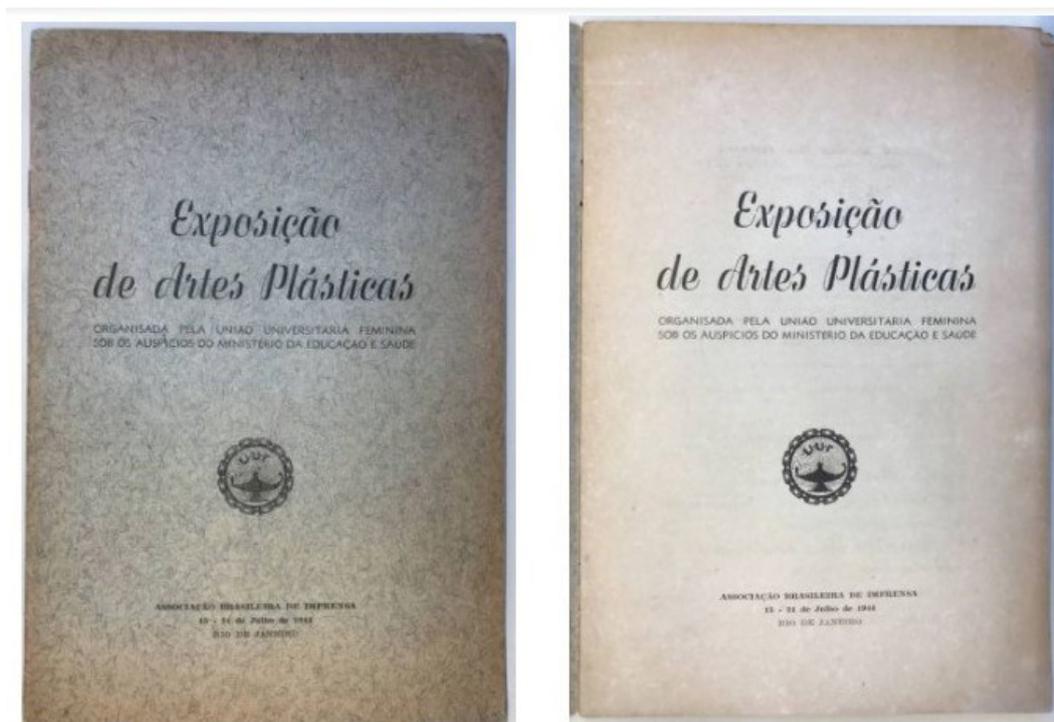


FIG. 7. Capas digitalizadas da publicação *Exposição de Artes Plásticas* da União Universitária Feminina.
Fonte: Fundo AM, Arquivo IEB-USP.

Resistências à acunha feminista

Mesmo com esse silêncio estratégico por parte da crítica especializada, exposições exclusivamente com obras produzidas por mulheres ocorreram, ainda que de maneira pontual, mas poucas ousaram se posicionar publicamente como feministas. O que chama atenção é que mesmo nas mostras organizadas em concomitância e/ou com apoio do movimento sufragista/feminista no âmbito nacional, como foi o caso da organizada pela União Universitária Feminina em 1944, quase nenhuma delas mobilizou a acunha em seu escopo curatorial. Recordemos aqui que a concepção de feminismo para a classe artística brasileira, formada em sua maioria por pessoas brancas da classe média, possuía uma visão pejorativa do

movimento, reducionista de sua agenda, e não vislumbrava potência política nas discussões levantadas, principalmente no âmbito estético (TRIZOLI, 2018).

Isso explica alguns casos expositivos curiosos, como a mostra *Mulheres Pintoras - A casa e o mundo*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, com curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi, que apresentou obras de artistas brasileiras entre o final do século XIX e os idos da década de 50 do século XX, de linguagens e materialidades heterogêneas, mas que em nenhum momento mobiliza a palavra *feminismo* como um conceito norteador da elaboração da exposição. Já o termo *feminino* apresenta-se por diversas vezes, seja no texto curatorial e historiográfico de Ruth, ou mesmo no texto de apresentação de Marcelo Mattos Araújo, então diretor da instituição, ou de Maria Lucia Pontes, editora do catálogo - e considerando o recorte histórico da mostra, sequer a palavra sufrágio é utilizada. É como se todas as conquistas e disrupções das normatizações, realizadas pelas artistas mulheres na sociedade do período que a exposição contempla, não estivessem implicadas com as lutas feministas de diferentes gerações.

A preferência pelo termo *feminino* em detrimento da palavra *feminismo* nos escopos curatoriais não é uma exclusividade desse projeto de 2004 na Pinacoteca, mas ocorreu também de maneira peculiar em outras duas exposições exclusivas de mulheres artistas, ambas ocorridas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP. São elas: *American Women Artists* em 1980, organizadas pelas artistas estadunidenses Glenna Park, Mary Dritschel e a brasileira Regina Silveira, e *Mulheres Artistas no Acervo do MAC USP*, organizada por Lisbeth Rebollo Gonçalves, então diretora do Museu, em 1996.

Em síntese, a mostra de 1980 organizada pelas duas estadunidenses e Silveira utiliza pontualmente a acunha feminista em seu texto curatorial e boletins informativos para a imprensa, enquanto que a exposição de Rebollo tergiversa sobre o tema, e menciona apenas a feminilidade como categoria curatorial.

Mas começemos a análise pela exposição de Rebollo, que efetua um recorte tradicional em sua seleção de 95 trabalhos de artistas mulheres pertencentes ao acervo da instituição, com uma grande variedade de mídias e temas (uma estratégia muito similar à de Ruth Sprung Tarasantchi na Pinacoteca), mas que não tocam as pautas feministas por excelência, com exceção das obras de Sonia von Bruschy, *Bebês Brasileiros mamam Coca-cola* de 1969 e de Cybéle Varela *De tudo aquilo que pode ser I, II e III*, 1967, que permitem essa aproximação temática. São pinturas, desenhos, esculturas e objetos que se propõem a dialogar com uma feminilidade de caráter essencialista, quase biológica, a qual não problematiza as relações culturais reducionistas estabelecidas com o espectro da feminilidade. Muito pelo contrário, as categorias temáticas escolhidas pela curadoria sobre casa, autorretrato, nu feminino e a natureza acabam por reforçar os papéis mais tradicionais da mulher na sociedade.

O mesmo não sucede na exposição de Park, Dritschell e Silveira, uma exposição predominantemente de papel como suporte, organizada via o convite a artistas do círculo socioprofissional das artistas/curadoras estadunidenses, e claramente feminista tanto no texto curatorial quanto na escolha das 46 artistas participantes, tendo figuras icônicas da historiografia da arte feminista estadunidense como Mary Beth Edelson³¹, Hannah Wilke³² e Agnes Denes³³, e as próprias organizadoras Mary Dritschel e Glenda Park. No texto de Park que consta no catálogo, há a seguinte assertiva em que o termo feminismo é mencionado:

A tônica da exposição é, definitivamente, feminina, e frequentemente feminista. Algumas das artistas utilizam o feminismo como uma questão política e social na arte conceptualmente desenvolvida. Outras usam o que foi classificado como formas artísticas folclóricas feministas dentro de um elevado contexto artístico. Outras possuem ainda uma óbvia sensibilidade feminina. No entanto, algumas não tem um gênero identificável. (Park, 1980: 4).

Importante frisar que a existência dessa exposição singular no MAC-USP, ocorrida entre 27 de outubro e 20 de novembro de 1980, justamente durante os últimos anos da ditadura civil-militar (1964-1981), quando se elabora a abertura política “lenta e gradual” do regime, se deu não por um convite da gestão da instituição, mas por iniciativa de Dritschel, na época residente em São Paulo, e professora convidada na USP pelo professor Walter Zanini, e interessada em estreitar laços entre as diferentes comunidades artísticas (Sneed, 2020).

Inclusive a exposição se mostrou um desafio logístico e diplomático tanto à equipe coordenada pelo então diretor Wolfgang Pfeifer³⁴, quanto para as artistas estadunidenses convidadas, principalmente no que concerne ao apoio financeiro e de transporte por parte da produção, como bem mostra a troca de correspondência entre esses agentes (Silveira, Dritschel, 1980), mas também a segurança de algumas obras que sofreram algum tipo de sinistro, como o caso dos desenhos de Agnes Denes e Sonya Rapoport³⁵, as fotos de Hannah Wilke e Mary Beth Edelson, as gravuras de Edith Altman³⁶ e Marilyn Lanfear³⁷, a pintura de Lannie Johnston³⁸, ou mesmo roubadas, como ocorreu com o livro de artista de Sara Sealander³⁹ (Pfeifer, Sealander, Johnston, 1980).

A clara posição feminista presente no escopo curatorial da mostra das estadunidenses é algo singular na configuração do sistema artístico brasileiro da época, e portanto, é importante destacar que tal declaração só é possível por partir de duas artistas estrangeiras, já profundamente envolvidas com as questões feministas em pauta em seu país de origem – tal postura ainda não é algo corrente para as mulheres e profissionais culturais brasileiros, o que mantém o caráter de ineditismo da exposição de Hollanda e Herkenhoff. Podemos inclusive verificar no catálogo que não há um texto ou declaração de Regina Silveira comentando a respeito do projeto, e o prefácio do então diretor do museu, Wolfgang Pfeiffer, reflete bem a mentalidade corrente no contexto brasileiro: “O fato de serem mulheres que expõem,

não constitui elemento de tanto destaque ou estranheza. O que queremos ver é a expressividade e a qualidade dos trabalhos, mesmo neste ato, que, naturalmente é de intercâmbio cultural e artístico” (Pfeifer, 1980: 3).

O posicionamento de Pfeiffer evidencia também o estranhamento da malha de agentes culturais da época ao lidar com as manifestações políticas do feminismo nos trabalhos das artistas mulheres (independentemente de suas nacionalidades). Ivo Zanini por exemplo, em sua coluna de crítica de arte, questiona a qualidade das obras em relação ao volume (Zanini, 1980: 31), enquanto Sheila Leirner (Leirner, 1982: 49), interessada na época pelas questões feministas e próxima de Mary Dritschel⁴⁰, aponta tanto a arriscada criação de uma escola artística, quanto a presença de certo essencialismo sobre a feminilidade, a qual lançaria as produções em um vórtice de clichês:

Certamente proposital pela escolha das artistas e pelo espírito que imprimiu-se à mostra, ali está um painel diversificado da chamada “sensibilidade feminina” e a imposição da sua identidade justamente por meio da ênfase nessa sensibilidade. Uma postura que nasceu de uma necessidade real nos Estados Unidos e em algumas outras partes do mundo, mas que foi sendo desvirtuada na medida em que passou a se transformar numa espécie de escola, com veladas características panfletárias, e a representar um estilo de caráter maçônico – ou seja, um conjunto de regras plásticas básicas em que todas as artistas pudessem se reconhecer e ser reconhecidas: a senha para sua união.

Há hoje em dia, uma tendência mistificante de falar em essências e de teorizar sobre os caminhos “naturais” da mulher... revolta do sexo contra a história. (Leirner, 1980).

A crítica de Leirner é a mais relevante e atenta sobre a mostra das estadunidenses, principalmente por tratar analiticamente a questão do feminismo nas produções, já que as notas jornalísticas informativas, e as poucas analíticas, ou não utilizam o termo feminista, ou contrariam claramente a assertiva das organizadoras, como a seguinte, de autoria anônima: “Não se trata, contudo, de uma exposição feminista, mas de uma coleção de obras que pretende mostrar como a mulher americana está

utilizando as mais diversas técnicas artísticas como forma de comunicação” (Jornal do Grande ABC, 1980).

Desembarque francês

Saltemos então para o ano de 2013, quando a cidade do Rio de Janeiro recebe a itinerância da exposição *Elles: Mulheres Artistas da Coleção do Centro Pompidou* no Centro Cultural Banco do Brasil [Fig. 8], no período de 24 de maio a 14 de julho, um pequeno fragmento expositivo da grande mostra homônima ocorrida em Paris entre os anos de 2009 e 2011, que também viajara para o Seattle Art Museum (11 de outubro de 2012 a 13 de janeiro de 2013), e terminou sua itinerância na unidade do Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte (27 de agosto a 21 outubro de 2013).



FIG. 8. Vista da exposição *Elles: Mulheres Artistas* na coleção do Centro Georges Pompidou, em itinerância pelo CCBB-RJ. Fonte: Agnès Thurnauer. Disponível em: <https://agnesturnauer.net/exhibitions/elles-mulheres-artistas-na-colec-o-do-centro-pompidou>.

Desembarcaram em território nacional para essa exposição 120 obras de 65 artistas, com curadoria de Emma Lavigne⁴¹ e Cécile Debray⁴², sendo que na versão original francesa da exposição a curadoria foi de responsabilidade de Camille Morineau, a qual escrutinou, antes de sua saída da instituição, o acervo do museu francês com obras de artistas mulheres que muitas das vezes sequer foram exibidas uma única vez, colocando em xeque os critérios de adesão ao acervo, os jogos institucionais de invisibilidade e afrontando as acusações de “gueto feminino” que as mostras exclusivamente femininas (ou negras, latinas, indígenas, LGBTQ) criariam. Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao resenhar a exposição, comenta justamente sobre esse paradoxo curatorial:

Expor obras de artistas mulheres em separado é, realmente, uma boa opção? O capítulo de Camille Morineau (14-19) intitulado *Elles@centrepompidou*: un appel à la difference é um dos que mais diretamente enfrenta a pergunta. Segundo a autora, o gesto expositivo é propositalmente paradoxal. O museu optou por expor apenas mulheres, mas não para demonstrar que existe uma arte feminina ou um objeto feminista, mas ao contrário, para explodir as supostas unidades e estereótipos...

Expor as obras de artistas mulheres, por tanto tempo negligenciadas pelas instituições, é uma real contribuição para a revisão da historiografia da arte dominante, mostrando um notável avanço das instituições...

Organizar as artistas apenas em função do gênero é de fato um critério que subsiste às décadas de uma história da arte compromissada com a crítica da separação entre os gêneros, que tanto tem insistido em sua dimensão “relacional”? Não teria sido também oportuna uma reflexão sobre as políticas de aquisição institucionais a partir da década de 1960? Quais são, afinal, os critérios que guiaram a constituição dos acervos e, portanto, que permitiram a formação desse conjunto notável mobilizado pela exposição e reproduzido em seu catálogo, mas ainda assim sujeito a ausências de outras artistas? (Simioni, 2011: 380)

Diferente de *Manobras Radicais* e *American Women Artists*, a itinerância de *Elles* teve uma boa receptividade crítica e midiática, ainda que as questões levantadas pela exposição na época não tenham tido um impacto profundo

no âmbito institucional e nas curadorias da época – será preciso cerca de dois anos para perceber a materialização de algumas dessas inquietações.

No entanto, fica a indagação: nesse hiato de mais de uma década entre as outras duas mostras explicitamente feministas e *Elles*, por que recepções críticas tão diferentes? Não é como se não houvesse ocorrido exposições com a bandeira feminista marcadamente presentes no escopo curatorial em instituições importantes no circuito, pois para além dos exemplos já citados ao longo desse texto, houve também as mostras organizadas por Lisbeth Rebollo Gonçalves e Claudia Fazzorali: *Mulheres artistas, olhares contemporâneos: Beth Moysés, Elida Tessler, Karin Lambrecht e Rosana Paulino* (2007); *Relatos Culturais: Ana Miguel, Bruna Truffa, Lacy Duarte e Paola Parcerisa* (2008) e *Corpos estranhos: Laura Lima, Pilar Albarracín e Regina José Galindo* (2009), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e no Memorial da América Latina, por exemplo – as quais, infelizmente, também tiveram pouca receptividade crítica.

Sendo assim, qual o ponto de torção dessa mudança discreta de paradigma? A hipótese aqui trabalhada é justamente a de que os ataques aos direitos reprodutivos em 2013 e o levante feminista reativo seriam os elementos paradigmáticos para esse *detour*. Escrutinemos: tanto no caso da exposição *American Women Artists* quanto de *Manobras Radicais* é possível considerar o contexto ainda adverso ao feminismo como política de crítica cultural, como razão do menor impacto na mentalidade do circuito artístico, já que sucedia uma certa difusão das organizações feministas como resultado da redemocratização do país na década de 1980, como aponta a historiadora Céli Regina Jardim Pinto (Pinto, 2003), o que talvez tenha permitido a emissão das críticas paternalistas à exposição. Já no caso da exposição *Elles*, ocorrida justamente no mesmo ano das reações públicas e online aos ataques aos direitos das mulheres e comunidades LGBTQ, 2013, havia uma instauração pública e uma discussão mais ampla do feminismo como crítica cultural. Isso implicou uma recepção crítica mais positiva e menos receosa em nomear o norteamento feminista da curadoria – e junte-se a isso a

hipótese de que, sendo uma exibição oriunda de uma instituição renomada e com largo poder de impacto no circuito artístico internacional, o Centro Georges Pompidou, isso talvez tenha inibido julgamentos pejorativos sobre a vertente feminista da mostra.

No entanto, tais exposições não geraram uma movência imediata das estruturas laborais do meio das artes, em parte, talvez, pelo fato de serem projetos que não implicavam uma revisão crítica das políticas de acervo nas instituições brasileiras, pois no caso de *Manobras Radicais* e *Elles*, eram mostras temporárias, ocorridas numa unidade cultural não-museal. *American Women Artists*, tendo ocorrido no MAC-USP, até poderia ter cumprido esse papel, mas considerando que até os dias correntes a instituição não dispõe de aporte orçamentário para ampliação de seu acervo, e o posicionamento não aderente de Pfeiffer (mas também Rebollo mais adiante) em relação ao tópico feminismo, fica evidente que por algum tempo houve uma desconexão institucional com o assunto, a despeito do MAC-USP deter uma porcentagem considerável dentro das estatísticas de artistas mulheres em seu acervo, cerca de 30%⁴³, e que seu corpo docente seja formado por 90% de mulheres.

Assim, chegamos ao ano de 2015, o ano da “Primavera Feminista”, em que diante de mais ataques aos direitos humanos e reprodutivos, coletivos feministas de suas mais diversas vertentes passaram a efetuar ações de rechaço e de tomada de discurso, seja pela via das manifestações em vias públicas, ou pela difusão de *hashtags* referentes aos abusos e violências contra as mulheres (Rodrigues, 2016. Biroli, 2018).

Com a ascensão dessas manifestações públicas e a deflagração crítica implicada, o setor cultural “abraçou” essas problematizações, primeiramente via a produção de obras e projetos artísticos envolvidos com os tópicos da agenda feminista, em seguida via projetos curatoriais ora pontuais e menores, ora de grande porte – e podemos indicar aqui, a individual de Marina Abramovic nas dependências do Sesc-Pompéia, a exposição histórica na Pinacoteca do Estado de São Paulo *Mulheres Artistas:*

As Pioneiras (1880-1930), além de *Frida Kahlo - conexões entre mulheres surrealistas no México* no Instituto Tomie Ohtake e *Tarsila e Mulheres Modernas no Rio* no Museu de Arte do Rio, para citar apenas as sucedidas nos dois grandes centros culturais do país.

No entanto, políticas institucionais de equidade de gênero, seja na ampliação de acervos ou no perfil dos quadros de postos de trabalho, ainda não eram pauta nas mesas diretivas dessas instituições.

Radicalidades e Histórias

De 2015, passemos então para alguns anos adiante, com a itinerância da mostra *Radical Women* em 2018 na Pinacoteca do Estado de São Paulo e a exposição dupla *História das Mulheres, Histórias Feministas* no Museu de Arte de São Paulo em 2019. Coloco a duas nesse último quadro de referências por se tratarem de reverberações desses últimos anos de potência feminista na cena cultural brasileira, e por serem também mostras sintomáticas de algumas limitações estruturais do circuito.

No caso de *Radical Women*, com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill [Fig. 9], um projeto de sete anos de pesquisa que ocorreu primeiramente no Hammer Museum em Los Angeles, seguindo para o Brooklyn Museum em Nova York e terminando seu circuito em São Paulo, entre 18 de agosto e 19 de novembro de 2018, falamos de uma das exposições mais visitadas e exaltadas pelo público nos últimos anos⁴⁴, com cerca de 120⁴⁵ artistas latinas e/ou chicanas⁴⁶.

Sobre a versão brasileira da mostra, que é a que nos interessa nessa análise, as informações estruturais encontram-se presentes nos relatórios internos da Pinacoteca, integrantes do Dossiê da exposição, como o de mídia e de balancete final dos trabalhos de produção, e onde é possível constatar os seguintes números: 673 matérias vinculadas em diferentes mídias⁴⁷, entre 18 de agosto e 19 de novembro de 2018, período de ocorrência da exposição,

além de 149.032 visitantes, um número consideravelmente alto em relação as outras itinerâncias⁴⁸ – principalmente se recordarmos a ausência de tais dados nas exposições prévias aqui analisadas⁴⁹. Tais números são reveladores da boa recepção da exposição pelo público, assim como do interesse atual pelo tema por parte da comunidade artística e leiga.



FIG. 7. Cecilia Fajardo-Hill, uma das curadoras da exposição *Mulheres Radicais*, cruza uma das salas na mostra na Pinacoteca, em 2018.

Foto: Levi Fanan. Fonte: GOBBI, Nelson. Arte latino-americana vive bom momento nos Estados Unidos. O Globo, 18 ago. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/arte-latino-americana-vive-bom-momento-nos-estados-unidos-22989246>. Acesso em: 10 outubro 2022.

Para além do recorte histórico-feminista claramente explícito de levantamento e valorização da produção de mulheres artistas latino-americanas, no caso da itinerância brasileira vale ressaltar alguns aspectos, como o acréscimo considerável de obras de artistas brasileiras na versão local da exposição⁵⁰, devido a problemas de seguro e de custeio na circulação de algumas obras, uma recepção positiva da mídia, com críticas negativas quase inexistentes⁵¹, mas principalmente, uma movimentação institucional da Pinacoteca para levantar fundos a partir da constituição de um grupo de colecionadoras, galeristas e artistas mulheres de forte impacto na cena local, as quais efetuaram doações para viabilizar a vinda da exposição e a produção do catálogo⁵² – ação essa de caráter inédito no circuito até então⁵³.

Mas apesar desse esforço de amealhar recursos, e do frenesi causado pela mostra, com um recorde de público e de crítica que reverbera ainda hoje como exemplar, modificações estruturais no que tange à formação da coleção e ao quadro laboral da Pinacoteca têm sido feitos com parcimônia. A equipe do museu à época da exposição era formada em sua maioria por curadoras mulheres, mas sem contato de pesquisa com os tópicos da militância feminista, perfil esse que permanece ainda hoje, apesar das novas contratações que revelam um fôlego de renovação⁵⁴, além disso, a instituição opera com um quadro diretivo e consultivo bastante tradicional (em sua maioria, homens brancos), o que se refletiu na época em uma inabilidade da instituição em formar um programa público de atividades coerente com a agenda feminista (Trizoli, 2018b: 6), resvalando assim em conservadorismos discursivos e contradições, principalmente ao eleger pesquisadores e agentes do meio artístico distantes do setor de pesquisa feminista nas artes⁵⁵.

Quanto às políticas de aquisição de acervo e a programação expositiva, entre 2019 e 2020, anos posteriores ao evento *Mulheres Radicais*, a instituição tanto solicitou doações diretamente às artistas⁵⁶ para ampliar seu perfil, quanto orientou suas aquisições para a produção de mulheres artistas – no entanto, há o chamado “passivo histórico”, que atrela instituições mais históricas à baixa representatividade de mulheres, sujeitos racializados e

de dissidência sexual e de gênero – no caso da Pinacoteca, a porcentagem de artistas mulheres em seu acervo ainda segue baixa, sendo a presença feminina ali apenas 24%⁵⁷. Já sobre o programa de exposições, ainda que nos últimos anos tenha havido uma presença maior de individuais de artistas mulheres, não há uma abordagem feminista na maioria dos projetos curatoriais, com exceção da retrospectiva da artista Rosana Paulino em 2018, em que o tema tergiversou em meio às questões raciais⁵⁸.

De modo menos contrastante no que concerne à coerência das programações públicas com a programação curatorial, há por fim o caso do projeto extenso do Museu de Arte de São Paulo, o qual anunciou seu “ano feminista” em meados de 2017, e que até a conclamação das exposições principais, efetuou ciclos de conferências, palestras, mostras fílmicas e cursos, visando um preparativo temático para as atividades em 2019, e prezando pela variedade de visões comprometidas com o tópico político⁵⁹.

Além dessas ações, vale ressaltar a exposição do coletivo feminista estadunidense *Guerrilla Girls* em 2017, com aquisição das obras gráficas e a já tradicional análise estatística do coletivo sobre as porcentagens de obras de artistas mulheres no acervo – que no caso, mostrou na época como resultado a presença de apenas 6% de obras de artistas mulheres no acervo do MASP, um número bastante baixo, mas que muito lentamente tem sido modificado, novamente pela política de doação de obras de artistas⁶⁰.

Mas mesmo com todos esses esforços da equipe de programação do Museu, bastante coerentes com um projeto curatorial mais amplo chamado *Histórias*, onde impera o revisionismo histórico e discursivo de setores culturais estratégicos na sociedade brasileira, o ano feminista do MASP também enfrentou problemas, principalmente no que tange às dissonâncias quantitativas no trabalho dos times curatoriais.

A exposição principal do ano feminista foi dividida em dois núcleos, histórico e contemporâneo, respectivamente com os nomes *História das Mulheres: artistas até 1900* e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000*. O núcleo histórico contou com um time de três curadoras, no caso Mariana

Leme⁶¹, Lilia Schwarcz⁶² e a adesão tardia de Julia Bryan-Wilson⁶³. Já o núcleo contemporâneo teve apenas uma curadora jovem para toda a mostra, Isabella Rjeille⁶⁴, o que refletiu nas soluções expográficas e na clareza argumentativa das exposições.

No caso de *História das Mulheres: artistas até 1900*, estão presentes obras de 49 artistas⁶⁵, com técnicas e suportes que tanto abarcam os cânones das Belas Artes quanto instauram disrupções de autoria (sendo o caso das tapeçarias, identificadas no catálogo pela sua localização geográfica). O time curatorial optou por criar uma narrativa histórica cronológica, com fins didáticos, acrescentando questionamentos e desvios temáticos, a fim de suplantar as convenções de uma história uníssona⁶⁶. Leme assevera:

A diversidade estética, temática e técnica das obras expostas indica que as artistas fizeram parte dos mais diferentes grupos que atravessaram as narrativas da história da arte. Além disso, há de ficar evidente como, de fato, não há uma característica comum, uma espécie de “modo feminino” de criar ou de apreender o mundo, como alguns historiadores e críticos insistem em afirmar, quando se trata de um trabalho feito por uma artista. Assim, a dificuldade de encontrar relações entre as obras se transforma em potência, na medida em que estão presentes questões acerca de dois critérios centrais à disciplina da história da arte: a diferença de valor entre masculino e feminino e a diferença de valor entre arte e artesanato, categorias que se equivalem, como se verá adiante [...] A partir de um desejo de mudança e de reparação de desigualdades históricas, tais questões tornam-se centrais para apresentar, numa exposição, diversas e possíveis histórias das mulheres. Somente assim as artistas do passado poderão ser vistas em sua complexidade, e não como notas de rodapé da história tradicional ou, ainda, como exemplos que ilustram as discussões sobre a posição subalterna da mulher na sociedade. (Leme, 2019: 18-19)

O núcleo histórico no que tange à ocupação espacial mostrou-se mais coeso e com uma boa articulação entre as obras selecionadas e as problemáticas historiográficas feministas da arte, tendo sido capaz de dialogar com as questões de formação, essencialismos e natureza técnica do fazer das artistas, enquanto que o núcleo contemporâneo, *Histórias*

*Feministas: artistas depois de 2000*⁶⁷, mostrou-se mais complexo e pulverizado em sua expografia, pois ainda que fosse evidente o estabelecimento de conexões rizomáticas das diversas vertentes contemporâneas do feminismo com demais movimentos políticos e sociais, como o movimento por moradia, as estratégias militantes anarquistas e de dissidência sexual, os embates referentes aos direitos reprodutivos e aos diversos níveis de violência de gênero, juntamente à luta ambientalista, a disposição das peças ali realizada não auxiliou na compreensão das conexões argumentativas entre as obras. Rjeille explana em seu escopo curatorial que a exposição:

[...] não se propõe a esgotar um assunto tão extenso e complexo como a relação entre arte e feminismo, muito menos busca mapear ou eleger artistas para representar cada vertente e desdobramento dos feminismos contemporâneos. Nesta exposição, o feminismo é entendido como uma prática capaz de provocar fricções e diálogos trans históricos (em relação às próprias histórias feministas e de artistas mulheres) e transnacionais, e que não deixa de considerar as questões de gênero em relação a marcadores sociais, como classe, raça, etnia, geração, região, sexualidade e corporalidade, entendendo que estes são elementos que transformam radicalmente e que tornam mais complexas as experiências das mulheres ao redor do mundo [...] Não há uma definição única do que constituiria as práticas e as estratégias feministas na arte ou no ativismo, mas sim um entendimento plural de suas vertentes, considerando as diversas formas de atuação e as especificidades dos contextos em que se inserem. A categoria “mulher” também não pode ser conceituada como única e universal, uma vez que é atravessada por diversos marcadores sociais, geográficos e temporais que transformam essa experiência. Também não há um consenso entre historiadoras, artistas e teóricas sobre a definição do que conformaria uma arte feminista, tampouco sobre a existência de modos de produção e estéticas essencialmente femininas. No entanto, é possível afirmar que os feminismos são respostas às precariedades materiais, às violações físicas e psicológicas e às subalternidades vividas em diferentes níveis por mulheres diversas (e por isso o uso do termo “feminismos” no plural), ao longo de histórias patriarcais e passados muitas vezes coloniais. (Rjeille, 2019: 186-187)

Importante frisar que, enquanto o núcleo histórico ocupou uma sala expositiva do 1ª pavimento, num modelo mais tradicional de espaço de exibição, por se tratar de uma caixa fechada, dividido na ocasião em seis salas pelos painéis expositivos da arquiteta Lina Bo Bardi, no caso do núcleo contemporâneo, foi destinado o 2ª subsolo, o vão/mezzanino do mesmo andar e a galeria de vidro no 1ª subsolo, além de parte do hall de entrada do 1ª pavimento, com vista para a avenida Paulista, e duas inserções pontuais na Pinacoteca do Museu, no 2ª pavimento [figs. 10 a 13] – note-se que esses espaços são de difícil ocupação devido a sua natureza arquitetônica e seu espraiamento, aspecto esse que desafiou as inter-relações propostas por Rjeille.



FIG. 10. Vista da exposição Histórias das Mulheres no MASP em 2019. Fonte: MASP Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>.

Chama a atenção também nas decisões curatoriais dessa mostra comissionada a discrepância da sobrecarga de trabalho entre o núcleo histórico e o contemporâneo, sendo o primeiro formado por três curadoras,

além das consultoras externas especializadas na área, e o segundo constituído apenas por Rjeille e algumas colaboradoras e consultoras também externas, muitas delas participantes dos seminários, palestras e afins ofertados ao longo dos programas públicos – fica aqui a indagação se não teria sido mais enriquecedor para o escopo curatorial contemporâneo uma amplitude no time curatorial, a fim não apenas de dividir as carga laboral, mas reflexionar e solucionar o problema das ocupações espaciais da mostra e suas correlações⁶⁸.



FIG. 11. Vista da exposição Histórias das Mulheres no MASP em 2019. Fonte: MASP Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>.

Limitações projetuais e institucionais à parte, não há como negar que ambos os projetos alocados na Pinacoteca e no MASP foram sucesso de público e crítica, e que ambos os museus se esforçaram em acolher as propostas feministas, sem receio da acunha, marcando um lugar histórico de assertividade sobre a validade da temática feminista no circuito artístico brasileiro.



FIGS. 12-13. Vista da exposição Histórias das Mulheres no MASP em 2019. Fonte: MASP Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>.

Impactos (?)

Considerando esse histórico de exposições de/sobre mulheres artistas, sendo algumas delas com escopo feminista, e que culminaram nessas duas últimas grandes exposições, *Radical Women* e *História da Mulheres/Histórias Feministas*, as mais significativas no circuito até então, esperar-se-ia que houvesse uma reformulação na tessitura do sistema das artes no que concerne à representatividade, seja pelo âmbito de um implemento de artistas mulheres nos acervos, mas também em setores de decisão estratégica nas instituições – sendo nesse último caso, algo que efetivamente não ocorreu. Simioni comenta em trechos de uma entrevista:

Há um movimento, sim, de aquisição de obras de mulheres, e um movimento também em torno agora de artistas negros e indígenas. Eu participo do conselho artístico da Pinacoteca, então, eu sei que essas discussões são travadas mesmo no âmbito da direção e são políticas conscientes. Agora, eu não sei se tem impacto no Brasil [...] O desejável seria no mínimo 35% do acervo composto por mulheres, porque é difícil agente apagar a exclusão do passado. Como é que você vai fazer com as obras das mulheres dos séculos 19, 18 e 17, que nunca chegaram aos museus e se perderam? [...] Então, tem um gap histórico, que uma instituição como o Masp, por exemplo, que tem uma abrangência mais universal. Ele tem dificuldade de dar conta. Nas contemporâneas, é mais fácil encontrar obras de artistas mulheres. (Simioni; Acayaba; Figueiredo, 2022)

MASP e Pinacoteca, essas duas principais instituições museais paulistas, e talvez do país no que tange ao impacto simbólico no circuito, têm recebido doações de trabalhos de artistas mulheres, como já dissemos anteriormente, e promovido aquisições com enfoque no perfil de gênero e raça. Porém, as políticas de aquisição, que se esforçam por serem mais inclusivas nos últimos anos, ainda não conseguiram causar um impacto necessário em seus perfis de acervo – sendo que em ambos os casos, até o final do ano de 2022, sequer sabemos suas estatísticas (MASP apresenta tais dados parcialmente em seu relatório anual de atividades⁶⁹, disponível online,

e Pinacoteca em seus Relatórios, depositados no Centro de Documentação e Memória).

Quanto aos quadros de trabalho, as porcentagens permanecem na mesma inequidade de gênero, raça e classe anteriores aos projetos feministas curatoriais⁷⁰. Tomando novamente essas duas principais instituições em São Paulo como exemplo, MASP e Pinacoteca, nesse ano de 2022, é possível verificar que, no que tange a cargos diretivos e conselhos deliberativos, são os nomes masculinos que ainda imperam, e as mulheres aparecem como patronas ou como conselheiras, mas em porcentagem menor. Essa cartografia laboral muda conforme observamos cargos mais baixos, de manutenção da estrutura museal: em ambas as instituições há um número considerável de mulheres nos setores artísticos, de produção, editoração, curadoria, mas não de comando nessas áreas⁷¹ (a exceção no campo das artes, para além dos museus, é no aspecto comercial do setor, pois há uma prevalência de mulheres na gestão de galerias de arte⁷²; no entanto, tais unidades possuem um outro perfil operativo que o de um museu).

Parte das razões que se cogita para essa morosidade de mudanças no campo das artes recai tanto no ainda cristalizado machismo estrutural do meio, o qual mantém em cargos de liderança e decisões estratégicas homens brancos, deixando as mulheres e sujeitos racializados ou de dissidência de gênero em postos de apoio e produção, mas também há de se considerar a recente conjuntura político-econômica, onde um governo com descarado desprezo pelo setor artístico, juntamente aos reflexos da crise econômica e sanitária do COVID-19, acabou por afetar profundamente o campo cultural, como bem têm apontado as pesquisas de Leticia Fialho (Fialho, 2021) e Camila Schenkel⁷³, ao dissertarem sobre a crise econômica deflagrada pela pandemia e o “descarte” bastante rápido de trabalhadores culturais com marcadores sociais de fragilidade (Muniz, 2020). Vale notar aqui que, mesmo com a recuperação lenta e parcimoniosa do setor, é no grupo das mulheres, com a variabilidade dessa categoria, que ocorre ainda certo atraso na retomada dos postos de trabalho e nos salários:

Um levantamento do Observatório Itaú Cultural mostra que as mulheres foram as mais atingidas no período de pandemia na área de economia criativa. Apesar de tanto homens quanto mulheres terem recuperado o nível de emprego do período anterior ao da crise sanitária, elas demoraram mais para voltar a esses patamares e também tiveram uma queda maior na ocupação de postos de trabalho [...] De 2020 para 2021, os postos de trabalhos entre mulheres caíram 4%, enquanto para os homens essa queda foi de 1%. E isso mesmo que o setor, como um todo, tenha adotado o trabalho remoto significativamente, segundo o levantamento. "Em virtude da pandemia, com as mulheres terem continuamente uma jornada tripla e segurarem a onda de casa, dos filhos, elas foram as que mais foram impactadas. É bom lembrar que a gente foi um dos países que ficaram com as escolas fechadas por mais tempo. Isso tem uma repercussão imensa numa casa em que a mulher, na maioria das vezes, é quem segura o trabalho num país tão patriarcal", afirma Eduardo Saron, diretor do Itaú Cultural. (Moraes, 2022)

Enquanto os setores educativos de instituições permanecem cheios de mulheres, LGBTQ, pessoas racializadas e de origem social não-privilegiada, o alto escalão de museus, galerias, universidades e institutos permanecem com o perfil de gestores brancos, masculinos, com alto poder aquisitivo, o que reforça a triste assertiva de que a onda feminista das artes no Brasil parece ter perdido sua força de negociação política para outras demandas sociais, e para os ataques conservadores governamentais – com a mudança de gestão a ser implementada no ano de 2023, observemos adiante até onde essa constatação pessimista se confirma, e em como será organizado o novo levante feminista das artes, agora com a restituição dos respectivos Ministérios das Mulheres e da Cultura.

Referências

ACAYABA, C. FIGUEIREDO, P. Artistas mulheres representam cerca de 20% dos acervos do Masp e Pinacoteca: 'difícil apagar exclusão do passado', diz especialista. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 2022.

- ACHESON, K. Silence as Gesture. *Communication Theory*, Oxford: Oxford University Press, v.18, n.4, p.535-555, 2008.
- ALVES, B. PITANGUY, J. *Feminismo no Brasil. Memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- ALVES, S. *Julgamento de Influencer Mariana Ferrer Termina com Tese Inédita de 'Estupro Culposo' e Advogado Humilhando a Jovem*. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- A MANHÃ, Rio de Janeiro, 21 julho 1944.
- ARTISTAS AMERICANAS expõem obras no MAC-USP. *Jornal do Grande ABC*, Santo André, s/páginação, 26 out 1980.
- AVRITZER, L. KERCHE, F. MARONA, M. *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política*. São Paulo: Editora Autêntica, 2020.
- BIROLI, F. *Gênero e desigualdades*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BRITO, P. C. de S. B. Primavera Feminista: a Internet e as Manifestações de Mulheres em 2015 no Rio de Janeiro. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017. Disponível em: www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499450296_ARQUIVO_PrimaveraFeminista-ainterneteasmanifestacoesdemulheresem2015noRiodeJaneiro-FazendoGenero.pdf Acesso em: 23 jun 2021.
- BRYAN-WILSON, J.; LEME, M.; RJEILLE, I.; SCHWARCZ, L. M. *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.
- CAMPOFIORITO, Q. Arte Feminina. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p.23, 31 jul. 1944.
- CASTILHO, P. *Exposição Manobras Radicais*. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicais-0402983262E0A143A6>. Acesso em: 9 dez. 2022.
- CERCHIARO, M. M.; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país" and the silence of Brazilian art criticism. *Artl@S Bulletin*, Paris, v. 8, n. 1, p.201-224, 2019.
- BECHELANY, Camila. "Mulheres radicais: a militância artística latino-americana na exposição da Pinacoteca de SP", na revista ZUM, edição de 13 de novembro de 2018.
- BRILHANTE, R. Os Perigos do Estatuto do Nascituro. *Carta Maior*, 11 jul. 2013. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- DEBRAY, C.; LAVIGNE, E. *ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Rio de Janeiro: CCBB, 2013.
- DIAS, E.; SIMIONI, A. P. C. *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- DUARTE, A. R. F. Betty Friedan: Morre a Feminista que Estremeceu a América. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n. 1, p.287-293, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24327665> Acesso em: 10 maio 2022.

- FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. (Orgs.). *Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017.
- FCY. Mostras vêem múltiplos discursos femininos e distintos modos de pintar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/paginação, 07 ago. 2006.
- FIALHO, A. L. O iminente colapso do setor cultural. *seLecT*, São Paulo, maio 2020. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/009976.html>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- FOUCAULT, M. *Subjetividade e Verdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016.
- GOBBI, N. 'Mulheres radicais' leva a SP a criação revolucionária de 120 artistas latinas. *Jornal O globo*, Rio de Janeiro, s/paginação, 18 ago. 2018.
- GUIMARÃES, P. LARA, B. DIAS, T. "Suportaria ficar mais um pouquinho?" Disponível em: <https://theintercept.com/2022/06/20/video-juiza-sc-menina-11-anos-estupro-aborto/>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- GRUBER, L. *Artistas brasileiras no cenário internacional: A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985' e alguns desdobramentos*. Trabalho de conclusão de Curso. (Bacharelado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- HAMMER MUSEUM. *Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/research/press>. Acesso em: 11 dez. 2022.
- HERKENHOFF, P.; HOLLANDA, H. B. de. *Manobras Radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- HILL-FAJARDO. C. Mundo das artes é sexista, diz curadora de exposição sobre mulheres. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, s/paginação, 12 de ago. 2018.
- HIRSZAMN, M. Superpoderosas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, s/paginação, 7 ago. 2006.
- LAVIGNE, N. Feminices. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, s/paginação, 04 ago. 2006.
- LEIRNER, S. Feminismo: uma nova escola? In: LEIRNER, S. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p.48-50.
- LOPES, M. M. Proeminência na mídia, reputação em ciências: a construção de uma feminista paradigmática e cientista normal no Museu Nacional do Rio de Janeiro. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, supl., p.73-95, jun. 2008.
- LUKE, C. Women in the Academy: the politics of speech and silence. *British Journal of Sociology of Education*, London: Taylor and Francis, v. 15, n. 2, p.211-230, 1994.
- MALCHER, B. M. da G. #FEMINISMO: ciberativismo e os sentidos da visibilidade. In: Encontro Anual da ANPOCS, 40., 2016. *Anais...* Caxambu, MG: ANPOCS, 2016, p.1-31. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro/st-10/sto5-8/10165-feminismo-ciberativismo-e-os-sentidos-da-visibilidade/file>. Acesso em: 07 maio 2022
- MASP. Relatório Anual de Atividades MASP 2021. Disponível em: <https://assets.masp.org.br>

org.br/uploads/about-governance-items/zBgXxSHgrhHpoXAUdRG5uDT2FqPSdgDN.pdf Acesso em: 07 maio 2021.

MORAES, C. *Pandemia tirou mais vagas das mulheres do que dos homens no setor cultural*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/pandemia-tirou-mais-vagas-das-mulheres-do-que-dos-homens-no-setor-cultural.shtml> Acesso em: 30 jun. 2022.

MUNIZ, L. *Cortes de funcionários de instituições culturais, sob a crise da Covid-19, evidenciam relações de trabalho que reiteram desigualdades sociais*. Disponível em: Demissões em massa e mudanças de base - Revista Select Acesso em: 07 maio 2020. O ESTADO DE SÃO PAULO, 26 out. 1980.

OLIVEIRA, J. T. de. *Lobby das meninas: a mulher na constituinte de 1987/88*. *Arquivo Nacional. Que República é essa?* Disponível em: <http://querepublicaeessa.an.gov.br/temas/213-lobby-das-meninas.html>. Acesso em: 10 maio 2022.

PARK, G. *American Women Artists*. São Paulo: MAC-USP, 1980.

POST, T.; COSTA, N. O Estatuto da Família: disputa pelo conceito de entidade familiar. In: *Seminário Internacional de Ciência Política*. 1., 2015. Porto Alegre: UFRGS, 2015, p.1-21. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/sicp/wp-content/uploads/2015/09/O-Estatuto-da-Fam%C3%ADlia-disputa-pelo-conceito-de-entidade-familiar-Modelo-SICP.pdf>. Acesso em: 07 março 2022

PICCOLI, V. *Termo de Encerramento do Projeto*. Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, s/paginação, 2018.

PINTO, C. R. J. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

REBOLLO, L. G. *Mulheres artistas no acervo do MAC*. São Paulo: MAC-USP, 1996.

REDAÇÃO FOLHA DE SÃO PAULO. *Mostras vêem múltiplos discursos femininos e distintos modos de pintar*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200618.htm> Acesso em 16 fev. 2020.

REDAÇÃO SP-ARTE. *Editorial*, Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/o-mercado-de-arte-brasileiro-e-dominado-por-galeristas-mulheres-saiba-por-que/> Acesso em 30 mar. 2019.

REDAÇÃO VOGUE. *Pesquisas apontam a baixa representatividade em museus*. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/02/pesquisas-apontam-baixa-representatividade-em-museus.html>. Acesso em: 11 jul. 2022.

RODRIGUES, C. *Erguer, acumular, quebrar, varrer, erguer...* Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/erguer-acumular-quebrar-varrer-erguer-por-carla-rodrigues/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 36, p. 357-388, jan./jun. 2011.

SCHENKEL, C. Em quarentena: apontamentos sobre educação em museus em tempos de pandemia. *PortoArte*, Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.25 n.43, s/paginação, jan./jun. 2020.

SNEED, G. Brasil Cut-Up: Mary Dritschel's Feminist Art in Brazil, 1978–1986. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL BIENAL 12. Contra o cânone Arte, feminismo(s) e ativismos séculos XVIII a XXI. 12., 2020. *Anais...* Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2020, p.67-74. Disponível em: https://www.bienalmercosul.art.br/_files/ugd/afo2ce_25e71233bb4b4c42877ad2ac1b95b75b.pdf. Acesso em: 10 março 2022

TARASANTCHI, R. S. *Mulheres pintoras. A casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

TRIZOLI, T. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.48.2018.tde-03122018-121223.

TRIZOLI, T. Feminismo como Placebo? *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, n.33, p.408-414, 2018b.

TOSCANO, M. GOLDEMBERG, M. *A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1992.

VERENICZ, M. *Justiça confirma a absolvição do acusado de estuprar Marina Ferrer*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/justica-confirma-absolvicao-do-acusado-de-estuprar-mariana-ferrer/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VIEIRA, M. B. Representing Silence in Politics. *American Political Science Review*, Cambridge: Cambridge University Press, v. 114, n.4, p. 976–988, 2020.

ZANINI, I. Artistas americanas mostram força no papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/paginação, 20 nov. 1980.

Notas

* Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo com apoio da FAPESP. E-mail: ttrizoli@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6508-2076>.

- 1 Lima Barreto, escritor negro e crítico ferrenho das estruturais sociais burguesas do Brasil, a fim de criticar o fisiologismo das instituições nacionais, desacreditava os investimentos feministas das sufragistas, em especial a figura de Bertha Lutz, a qual questionava e ironizava sua capacidade profissional e protagonismo do movimento – importante notar que Barreto, ainda que crítico ferrenho dos feminicídios que afloravam na época, aproveitava as divisões internas das sufragistas para aprofundar suas críticas, mas mantinha como foco de suas ironias, Lutz. Vide a seguinte anedota, publicada na revista *Careta* em 06 de maio de 1922: “Agora temos a faladora Bertha Lutz que foi aos Estados Unidos, em Baltimore, creio, dizer que as moças do Brasil se dedicam a ensinar crianças. Grande novidade! Uma coisa, porém, não disse e é que as moças do Brasil se fizeram arautos do feminismo burocrático. O que elas querem é ser escriturárias, mediante concursos duvidosos, em que entram influências ‘brunísticas’, para que tirem os primeiros lugares. Isto é o feminismo à Bruno Lobo, quando não é à Carlos Chagas” (Lopes, 2008).

- 2 O termo, usado para caracterizar esse grupo de pressão em defesa dos direitos da mulher, foi divulgado pela imprensa à época. Num artigo publicado pelo Correio Braziliense em 28 de outubro de 2007, Rita Camata, deputada constituinte de 87, afirmou: “Tentavam [a imprensa] desqualificar o nosso trabalho. Chamavam de bancada do batom, lobby das meninas, entre outros termos pejorativos”. Lídice da Mata, também deputada eleita, reiterou: “fomos ridicularizadas (...). Os jornais tentaram nos transformar em bibelôs do Congresso Nacional. Elegiam uma musa, perguntavam as marcas das nossas roupas e dos nossos perfumes. Enquanto isso, os homens eram questionados sobre o futuro das relações trabalhistas”. Apesar de o termo ter sido cunhado, talvez, com o objetivo de menosprezar o trabalho das mulheres no Congresso, o movimento acabou por apropriar-se do título, usando-o a seu favor, transformando em algo que desse visibilidade política. A união desse grupo em torno da aprovação de suas demandas fez do lobby do batom um dos grupos mais bem articulados dentro da Assembleia Nacional, onde a desigualdade de gênero impôs uma presença constante das mulheres nas discussões constituintes e uma grande pressão sobre os congressistas pela incorporação das demandas contidas na Carta da Mulher Brasileira aos Constituintes. (Oliveira, 2020).
- 3 O slogan surgiu justamente depois que, ao ver as mulheres em pé de guerra, sem trégua, diariamente, acompanhando no Congresso as votações, reunindo-se com parlamentares, disse em tom de gozação: “Lá vem o lobby do batom”. As “lobistas” a quem foi dirigido o comentário perceberam a força da expressão e reverteram seu sentido, transformando-a no nome do seu trabalho junto ao Congresso, aquele trabalho feito de confrontos e negociações cotidianos (Alves; Pitanguy, 2022).
- 4 Uma das grandes discussões que fecundaram o debate das feministas a partir dos anos 80 diz respeito à criação, dentro do aparelho do Estado, de órgãos voltados para a defesa dos direitos da mulher, à semelhança do que já acontecia com incontestável êxito em muitos países do Primeiro Mundo. A grande questão levantada pelas feministas era de cunho nitidamente político: temia-se, com a incorporação pelo Estado das questões feministas, o risco de desvirtuar todo o trabalho já realizado pelas bases autônomas de mulheres. Para essa linha, dita feminista radical, permitir que a luta feminista fosse incorporada pelo Estado era esquecer o pressuposto do trabalho feminista segundo o qual a integração plena da mulher à sociedade e a plena igualdade só seriam alcançadas com uma mudança radical de toda a sociedade, jamais com mudanças adjetivas, parciais, tópicas. Nessa perspectiva, passar a questão da mulher à tutela do Estado significava renunciar à luta pelo fim da sociedade patriarcal e considerar que nossos problemas seriam resolvidos através de pequenas reformas e concessões manipuladas pelos homens, dentro do espírito de “entregar alguns anéis para não perder os dedos”. De outro lado, aqueles grupos que defendiam a adoção de políticas mais realistas, com a participação crescente das militantes feministas no sistema de poder, afirmavam ser essa a única opção que permitiria às mulheres condições imediatas de se integrarem plenamente à sociedade, em pé de igualdade com os homens, já que só o Estado disporia de recursos suficientes para implementar projetos de ação mais ambiciosos (Toscano; Goldemberg, 1992: 42).
- 5 No dia 28 de outubro de 2015, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de uma manifestação contra o projeto de lei que dificultava o aborto em casos de estupro e pela saída do seu autor, o deputado Eduardo Cunha, da presidência da Câmara Federal. Nos dias que se seguiram, outros protestos foram organizados pelo país e repercutiram nas redes sociais e nas mídias hegemônicas. A *Revista Época*, na primeira semana de novembro, trouxe na capa uma foto da manifestação em São Paulo, chamando-a de “Primavera das Mulheres” – em referência aos protestos da Primavera Árabe. Na reportagem, a revista deu destaque aos sites e aplicativos criados por feministas para dar visibilidade às suas causas, atribuindo a eles o sucesso das manifestações (Brito, 2017).

- 6 Para informações e ponderações sobre as passeatas feministas de 2015, vinculadas à questão da PL 5069/2013, vide: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/06/o-pl-50692013-e-suas-distorcoes/>; https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/30/politica/1446222175_318913.html; <https://cee.fiocruz.br/?q=node/337>.
- 7 O governo Bolsonaro, com duração de 2019 a 2022, foi caracterizado por protocolos de desmantelamento do aparelho democrático brasileiro e a instauração de agentes desestabilizantes de caráter conservador e autoritário, onde não foi possível estabelecer qualquer programa construtivo de nova ordem, e com intensa modificação da equipe ministerial. Em coletânea de ensaios organizada por Leonardo Avritzer Fábio Kerche e Marjorie Marona, o professor e pesquisador Fernando Luiz Abrucio ressalta a seguinte declaração do então presidente: “Em março de 2019, bem no início de seu governo, Bolsonaro falou o seguinte para um público de lideranças conservadoras em Washington: “O Brasil não é um terreno aberto onde nós pretendemos construir coisas para o nosso povo. Nós temos é que desconstruir muita coisa. Desfazer muita coisa” (Abrucio, 2020: 64). Já Leonardo Avritzer nomeia a estratégia bolsonarista de “antipolítica, justamente por estabelecer protocolos de desestabilização do jogo democrático. O mesmo afirma que as características marcantes dessa antipolítica são “preocupação zero com a governabilidade, expressa na nomeação de cargos para o seu ministério e na forma como ele enfrentou a pandemia do novo coronavírus; a relação de oposição e cooptação com o sistema político, fazendo com que a oposição a ele no Legislativo não se manifeste como forma de instabilidade política; e a ampla base ratificadora de suas posições nas redes sociais, que lhe permite relativizar a oposição midiática por ele enfrentada” (Avritzer, 2020: 13). Por fim, Ricardo Muse na mesma publicação nomeia o estilo de governança de Bolsonaro e sua equipe de “calamidade triunfal” e “genocida”, já que “o descaso de Bolsonaro diante dos mortos pela pandemia, cristalizado em sua fala ‘E daí? Quer que eu faça o quê?’ (Bolsonaro, 2020b), seu incentivo ao autosacrifício permite inferir que se trata de uma política genocida. Assim, na conjunção entrelaçada a diversas crises – sanitária, econômica, política, cultural, social – no solo da terra devastada, resultante do projeto de desconstrução implantado pelo bolsonarismo, ergue-se uma calamidade triunfal” (Muse, 2020: 64).
- 8 Importante frisar aqui que as áreas mais afetadas pelas práticas de desestabilização das políticas públicas foram Educação, Saúde e Direitos Humanos. Fernando Luiz Abrucio afirma que: O bolsonarismo pode ser caracterizado, em sua forma mais sucinta, como um ideário cujo maior inimigo é a ordem política montada desde a redemocratização [...] Sua proposta para a educação tem como objetivo destruir a agenda, o modelo institucional e a comunidade epistêmica construídos nas últimas décadas” (Abrucio, 2020: 255). No que tange os direitos das mulheres e das comunidades de dissidência sexual e de gênero, Fátima Biroli e Débora Françolin Quintela, na coletânea organizada por Avritzer, destacam a instauração de um “moralismo compensatório”, com enfoque no modelo tradicional de família nuclear, como estratégia de desmantelamento dos direitos civis de tais grupos, coordenado ali pela figura da então Ministra Damares Alves, pastora evangélica e advogada, e da católica conservadora também advogada Angela Gandra Martins. Biroli e Quintela sintetizam o programa do seguinte modo: “Entre suas principais bandeiras, estão impedir a descriminalização do aborto e restringir o acesso ao aborto legal, combater o que é visto como influência LGBTQ nas políticas públicas educacionais, assim como a chamada ‘ideologia de gênero’ (Biroli; Quintela, 2020: 349).
- 9 O caso Mariana Ferrer em 2021 ganhou notoriedade após a divulgação das cenas do julgamento do crime de estupro de vulnerável, em que a vítima fora humilhada pelo advogado de defesa do acusado e pelo juiz. Mariana Borges Ferreira era promotora de eventos, e durante um de seus trabalhos, no

espaço de festa Café de la Music na cidade de Florianópolis, foi estuprada pelo empresário André de Camargo Aranha. Além da humilhação e ataque público a dignidade que Ferrer sofreu durante o julgamento, provas periciais foram descartadas, resultando na absolvição do acusado. Após tal resultado, houve comoção pública devido as falhas do sistema judiciário brasileiro, e criou-se a Lei Mariana Ferrer (Lei Federal nº 14.425/2021), a qual prevê a proteção de vítimas de crimes sexuais durante os procedimentos jurídicos.

- 10 Refiro-me aqui ao caso de uma menina de 10 anos do estado do Espírito Santo que sofreu violência sexual de um familiar, engravidou, e foi impedida de realizar o aborto previsto em lei justamente pela então Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves, pastora conservadora. A ministra chegou a divulgar nome e endereço da vítima menor de idade, e afasta-la da mãe justamente para impedir o procedimento de interrupção da gravidez fruto de violência. O caso ganhou notoriedade nacional, e após várias manifestações de entidades e grupos feministas, a criança finalmente pode realizar o procedimento. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/ministra-damares-alves-agiu-para-impedir-aborto-de-crianca-de-10-anos.shtml>. Acesso em: 22 set. 2020.
- 11 Artista brasileira residente em Brasília (1985). Trabalha com pintura e escultura, criando paródias políticas entre a cultura popular (a qual ela nomeia de Fuleragem) e os cânones da história da arte.
- 12 Artista brasileira residente no Rio de Janeiro (1986). Criou um alter-ego chamado Ex-Miss-FEBEM na plataforma do Instagram, onde passou a jogar com as estéticas periféricas de exposição da intimidade. Mobiliza em sua produção tópicos sobre a experiência biológica da feminilidade, violências obstétricas e feminicidas, e as normatizações patriarcais.
- 13 Artista brasileira residente em São Paulo (1986). Faz uso imagens fotográficas e textos para críticas as violências de gênero do cotidiano da mulher brasileira.
- 14 Artista recifense atualmente residindo em Berlim (1989). Faz uso de performances sonoras e construção de objetos, com foco no corpo feminino CIS, mais especificadamente seus seios, colocado em xeque os padrões tradicionais de funcionalidade dos corpos e as normas conservadoras de feminilidade.
- 15 Artista curitibana residente em São Paulo (1980). Trabalha com editoração, fotografia e livros de artista, em que mescla tanto narrativas de sua história pessoal, quanto os tópicos feministas e suas conexões com vertentes políticas libertárias.
- 16 Pintora brasileira residente em Ipaussu, interior de São Paulo. Com cores vibrantes e alegres, presentes tanto nas pinturas quanto nas cerâmicas e objetos que produz, a artista faz uso de um vocabulário floral e padronal abstrato, discorrendo desde a natureza da pintura até os lugares da feminilidade e as experiências da maternagem, tocando também as diversas violências cotidianas do patriarcado.
- 17 Artista pelotense residente em São Paulo. Performer e multi-artista, Faleiros investiga as interconexões ditas descabidas entre lugar, corpo, desejo e feminilidade, cristalizadas nas convenções da história da arte, mas também na cultura popular, a fim de pensar modos outros de vivência da subjetividade e materialidade corpórea.
- 18 Na cena artística brasileira, além dos *Salões Femininos*, temos exposições em instituições de impacto na cena que executaram recortes específicos sobre a produção de mulheres artistas, mas não ativaram a perspectiva feminista. Para citar algumas, há a *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País* em 1960, e os *Salões Femininos de Belas Artes*, organizados a partir de uma parceria entre instituições diversas como a União Universitária Feminina e a Sociedade Brasileira de Belas Artes,

- ou os *Salões Femininos de Artes Plásticas* organizados pelo Centro Paranense de Cultura, e a versão independente de Brasília por exemplo – todos casos que ainda demandam estudos adequados.
- 19 Curador capixaba, residente no Rio de Janeiro (1949). Responsável pelo estabelecimento de uma “escola” curatorial, marcada pela sobreposição intensa de elementos díspares, a fim de estabelecer conexões narrativas para além das convenções da área das Belas Artes. Foi figura proeminente na divulgação da arte brasileira no exterior e de suas singularidades em relação ao circuito internacional.
- 20 Professora e pesquisadora da área de literatura, natural e residente no Rio de Janeiro (1939). Foi uma das primeiras mulheres do campo da crítica a se posicionar em prol das pautas feministas no meio artístico, e responsável pelo apoio a diversas pesquisas com ênfase feminista na UFRJ.
- 21 Artista carioca, residente no Rio de Janeiro, professora no IA-UERJ (1957). Trabalha predominantemente com esculturas construídas com materiais têxteis ou maleáveis, em que emula uma organicidade humana amorfa, mas partidária do gênero feminino e suas especificidades anatômicas.
- 22 Anequeta apresenta por Heloisa Buarque de Hollanda durante a conferência de abertura da exposição, em 2006 no CCBB de São Paulo.
- 23 No total foram 61 artistas com atuação profissional no Brasil, que participaram da exposição, sendo elas: Adriana Varejão, Amelia Toledo, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ana Vitória Mussi, Anita Malfatti, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Brígida Baltar, Carmela Gross, Clarissa Borges, Claudia Andujar, Cristina Salgado, Eliane Prolik, Elida Tessler, Elisa de Magalhães, Ester Grinspum, Fayga Ostrower, Fernanda Gomes, Iole de Freitas, Jac Leirner, Karin Lambrecht, Karin Schneider, Katie van Scherpenberg, Leda Catunda, Lena Bergstein, Lenora de Barro, Letícia Parente, Lia Menna Barreto, Lise Lobato, Lygia Clark, Lygia Pape, Márcia X, Márcia Xavier, Maria Bonomi, Maria Martins, Marilá Dardot, Mira Schendel, Nailana Thiely, Nazareth Pacheco, Niura Bellavinha, Paula Sampaio, Paula Trope, Regina Silveira, Regina Vater, Renina Katz, Rivane Neuenschwander, Rochelle Costi, Rosana Palazyan, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sonia Andrade, Tarsila do Amaral, Tatiana Grinberg, Thereza Miranda, Tomie Ohtake, Walda Marques, Wanda Pimentel, Zélia Salgado.
- 24 Artista natural e residente de Belém do Pará (1963). Fazendo uso de linguagens diversas, que vão da pintura até projetos instalativos, a artista mescla imagens e objetos de sua vivência pessoal e familiar, juntamente ao vocabulário artístico local de comunidades indígenas, como a cultura Marajoara, a fim de salientar a importância da memória e suas relações com violência e trauma, tendo como enfoque a perspectiva feminina.
- 25 Artista natural e residente em Curitiba (1960). Escultora de vocabulário geométrico, joga sistematicamente com os padrões de repetição e sobreposição das formas constituintes de suas esculturas, emulando referências das tradições concretas e neoconcretas, em que investiga as relações entre espaço negativo e positivo.
- 26 Das 62 artistas participantes, apenas o nome de Letícia Parente (1930) poderia ser vinculado a região nordeste, nascida em Salvador e residente em Fortaleza até seus 40 anos, mas a artista na época de sua produção, residia no Rio de Janeiro, onde inclusive faleceu, em 1991.
- 27 Como sempre em suas mostras, Herkenhoff lança provocações. No CCBB, uma delas é discutir se é possível observar a arte a partir da questão de gênero. "Não é uma exposição feminista, mas um olhar a partir do feminino. Eu a fiz porque Freud disse que a única pergunta que ele não poderia responder é o que deseja uma mulher. Para mim, então, a mostra significa me defrontar com aquilo que não posso saber", afirma o curador (Folha de S. Paulo, 2006).

- 28 A peça jornalística de melhor cotejamento sobre a natureza da mostra, e mais respeitosa na temática feminista que fora possível encontrar é a Maria Hirszman de nome *Superpoderosas*, publicada no Caderno 02 do jornal *O Estado de São Paulo* em 07 de agosto de 2006, onde a autora não medeia o caráter político da mostra e ressalta a larga presença de artistas mulheres no meio artístico brasileiro.
- 29 A reportagem de Paulo Castilho teve 03:58 minutos de duração e foi vinculada no programa *Metrópolis* da TVCultura em 2006. Nela, Castilho entrevistou a curadora da mostra Heloisa Buarque de Hollanda e as artistas Élide Tessler e Anna Maria Maiolino, na ocasião da abertura, ao som do refrão da música *Glory Box*, da banda britânica *Portished*. Disponível em: <https://rss.carros.uol.com.br/videos/index.amp.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicais-0402983262E0A143A6>. Acesso em: 9 dez. 2022.
- 30 A única exceção a isso fora um texto curto de Quirino Campofiorito, o qual aponta o caráter conservador das escolhas na exposição, mas que procura refletir sobre as rejeições à arte dita feminina, a tolícea masculina que cerceou a carreira de várias artistas, finalizando com a assertiva de que as artistas mulheres podem fazer tanto uma arte boa quanto ruim, do mesmo modo que os homens (Campofiorito, 1944).
- 31 Artista norte-americana (1933-2021), conhecida por suas colagens, foto-performances e desenhos em que invoca os signos de deidades diversas, a fim de elaborar uma genealogia da feminilidade na cultura patriarcal.
- 32 Artista norte-americana da performance (1940-1993), seu trabalho questiona os padrões convencionais de beleza e a instrumentalização do corpo da mulher via idealizações.
- 33 Artista húngara residente em Nova York (1931) interessada em aspectos projetuais e processuais que questionam as narrativas racionalizadas e as relações das mulheres com o âmbito espacial (urbano e rural).
- 34 Nascido na Alemanha em 1912, Pfeifer foi um crítico de arte e professor de história da arte que se estabeleceu no Brasil com sua família no pós-guerra. Sua carreira foi marcada por uma miscelânea de cargos de gestão em importantes instituições do país, sendo que sua pesquisa manteve como foco os aspectos arquitetônicos e estilísticos do barroco em suas variantes alemã e brasileira, em uma perspectiva formalista.
- 35 Artista estadunidense (1923-2015), ligada ao vocabulário da arte conceitual e às experimentações tecnológicas.
- 36 Artista alemã-estadunidense e judia (1931), interessada nos jogos de poder e hierarquia social, a partir de uma perspectiva mística da religião judaica.
- 37 Escultora estadunidense, (1930-2020), conhecida pelas alusões às memórias domésticas.
- 38 Não foram encontradas informações sobre a artista.
- 39 Não foram encontradas informações sobre a artista.
- 40 Para aprofundar mais sobre a figura de Mary Dritschel e sua relação com o Brasil, vide Gillian Sneed (2020).
- 41 Curadora e historiadora da arte francesa nascida em Versalhes em 1968. Foi diretora do Centre Pompidou-Mertz de 2014 a 2019, momento em que assume a direção do Palais de Tokyo em Paris. Sua especialidade tangencia as relações entre arte contemporânea e a música experimental e performática.

- 42 Curadora e historiadora da arte francesa nascida em 1966. Especialista em patrimônio, foi curadora chefe da seção de arte moderna Centre Georges Pompidou de 2008 a 2017, período em que foi co-curadora da mostra *Elles*, aqui analisada. Desde 2017 é diretora do Musée de L'Orangerie em Paris.
- 43 “Nesse cenário, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) é o que possui maior presença feminina — no Brasil e em comparação com a pesquisa sobre as instituições americanas —, com 29% de mulheres na coleção” (Redação Vogue, 2019).
- 44 É possível verificar o material online referente às peças jornalísticas do projeto no site do Hammer Museum, em que se constata a presença de pelo menos 72 reportagens positivas. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/research/press> Acesso em: 11 dez. 2022.
- 45 Na lista de artista participantes das itinerâncias estadunidenses, constam os seguintes nomes: Mara alvares, Célia Álvarez Muñoz, Yolanda Andrade, Claudia Andujar, Martha Araújo, Margarida Azurdita, Judith Baca, Alicia Barney, Gracia Barrios, Maria Luisa Bembeg, Delfina Bernal, Olga Blinder, Sybil Brintrup, Roser Bru, Teresa Burga, Feliza Burszty, Marís Bustamente, Victoria Cabezas, Gloria Camiruaga, Delia Cancela, Maria Teresa Cano, Graciela Carnevale, Barbara Carrasco, Josely Carvalho, Isabel Castro, Vera Chaves Barcellos, Maria Eugenia Chellet, Lygia Clark, Analivia Cordeiro, Ximena Cuevas, Alicia D`Amico, Liliane Dardot, Lenora de Barros, Iole de Freitas, Luz Donoso, Diana Dowek, Antonia Etriz, Sandra Eleta, Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Virginia Errázuriz, Sara Facio, Yolnda Freire, Anna Bella Geiger, Gloria Gómez-Sánchez, beatriz Gonzáles, Mercedes Elena González, Lourdes Grobet, Carmela Gross, Silvia Gruner, Sonia Gutiérrez, Graciela Gutiérrez Marx, Nelly Gutmacher, Johanna Hamann, Narcisca Hirsch, Kati Horna, Graciela Iturbide, Ana Victoria Jiménez, Ana Kamien, Karen Lamassonne, Magali Lara, Sandra Llano-Mejia, Yolanda López, Lea Lublin, Clemencia Lucena, Anna Maria Maiolino, Márcia X, Liliana Maresca, Poli Marichal, Marilú Marini, Marisolm Maria Evelia Marmolejo, Maria Martinez-Cañas, Wilma Martins, Mónica Mayer, Frieda Medín, Ana Mendieta, Magali Meneses, Sarah Minter, Marta Minujin, Sara Modiano, Margarida Morselli, Ana Vitória Mussi, Rosa Navarro, Marie Orensanz, Margarida Paksa, Sylvia Palacios-Whitman, Marta Palau, Lygia Pape, Leticia Parente, Catalina Parra, Marta Maria Pérez, Wanda Pimentel, Polvo de Gallina Negra Liliana Porter, Dalila Puzzovio Patricia Restrepo, Carla Rippey, Sophie Rivera Jesusa Rodriguez, Margot Römer, Nelbia Romero, Lotty Rosenfeld, Neide Sá, Sylvia Salazar Simpson, Zilia Sánchez, Victoria Santa Cruz, Marcia Schwartz, Maria do Carmo Secco, regina Silveira, Teresinha Soares, Antonieta Sosa, Tecla Tofano, Amelia Toledo, Janet Toro, Celeida Tostes. Teresa Trujillo Patssi Valdez, Eugenia Vargas Pereira, Regina Vater, Cecilia Vicuña, Anil Villanueva, Pola Weiss, Yeni y Nan, Nirma Zárate.
- 46 A nomenclatura utilizada pelo escopo cultural optou por manter os dois termos para maior acuidade histórica. Latina diz respeito ao aspecto geográfico de nascimento no território latino-americano. Chicano abarca aspectos culturais e hereditários de comunidades oriundas do território mexicano.
- 47 Em específico, foram 500 matérias online, 129 impressas, 21 de televisão e 23 de rádio, recolhidas pelo serviço de clipping da instituição.
- 48 Consta no Termo de Encerramento do Projeto, um balancete sobre os aspectos positivos e negativos da exposição. No que tange a visitação de público, constam ali os seguintes números: Pinacoteca – 149.029, Brooklyn Museum – 75.507, Hammer Museum – 85.000.
- 49 Durante essa investigação, não foram encontrados arquivos estatísticos referentes às exposições cotejadas anteriormente nesse artigo, seja no âmbito das instituições, seja em arquivos privados. Isso se deve talvez à ausência de uma cultura arquivística no âmbito expositivo e curatorial, além de estrutura orçamentária adequada a esses fins, fato esse que muda aparentemente de paradigma apenas em meados de 2010.

- 50 Laura Gruber indica em sua pesquisa as variantes participativas da mostra e suas adaptações locais. Ela aponta que em Los Angeles constaram 120 artistas, em Nova York, 123 e em São Paulo 199. Na versão novaiorquina, foram acrescentadas as artistas Ester Hernández, Sara Gomez e Marta Moreno Vieja (Gruber, 2018: 11). Já na versão paulista saíram as obras das artistas Celia Alvarez Muñoz, Alicia D`amico e Sara Facio, Antonia Eiriz, Johanna Hamann, Marta Palau, Catalina Parra e Zilia Sanchez, e foram acrescentados os trabalhos da mexicana Maria Eugenia Chellet e das artistas brasileiras Maria do Carmo Secco, Nelly Gutmacher, Wilma Martins e Yolanda Freyre, ficando o total de 28 brasileiras na mostra paulista.
- 51 Das 673 matérias vinculadas na mídia, de acordo com o levantamento do Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, destacam-se: Entrevista de Cecilia Fajardo-Hill. “Mundo das artes é sexista, diz curadora de exposição sobre mulheres”. Folha de S. Paulo, edição de 12 de agosto de 2018; Nelson Gobbi. “‘Mulheres radicais’ leva a SP a criação revolucionária de 120 artistas latinas.” Jornal O globo, edição de 18 de agosto de 2018; Camila Bechelany. “Mulheres radicais: a militância artística latino-americana na exposição da Pinacoteca de SP”, na revista ZUM, edição de 13 de novembro de 2018.
- 52 Informação obtida a partir de troca de e-mails com o Centro de Documentação da Pinacoteca e o núcleo curatorial em 18 de outubro de 2022.
- 53 Valeria Piccoli no Termo de Encerramento do Projeto afirma: “Nesta exposição experimentamos uma nova forma de aproximação de apoiadores, convidando algumas mulheres que fizeram doações para um jantar”. Nomeada de “Exhibition Circle. Mulheres Extraordinárias”, tal movimentação foi capaz de arrecadar cerca de 300 mil reais, destinados a produção do catálogo da mostra e constavam na lista de doadoras trinta e dois nomes: Adriana Cisneros, Alessandra D`Alora, Ana Carmen Longobardi, Ana Lucia de Mattos Barreto Villeal, Andreia Pereira, Beatriz Yunes Guarita, Catherine Petitgos, Clarice Oliveira Tavares, Denise Aguiar Alvarez, Estrellita Brodsky, Fernanda Feitosa, Francesca von Habsburg, Karla Osorio, Luisa Strina, Luiza Brunet, Luiza Helena Trajano, Lygia da Veiga Pereira Carramaschi, Maguy Etlin, Marcia Feldon Borges, Mariana TC Clayton, Mariangela Onetto Rolim, Marília Razuk, Marli Parra, Maythe Birman, Nicoletta Fioricci, Renata di Paula, Roberta Zocchio, Sônia Heiss, Suzana Steinbruch, Vera Lafer, Vilma Eid e Yana Peel.
- 54 Em 2022, a então curadora-chefe da instituição, Valérie Piccoli, aceitou um cargo na Terra Foundation for American Art, após ter participado do processo de contratação de dois novos integrantes para o time curatorial: Pollyana Quintella, jovem curadora carioca com passagens pelo MAR-RIO, e Renato Menezes, recém-doutor pela EHESS de Paris com pesquisa sobre renascimento, colonialidade e questões raciais. No lugar de Piccoli, assumiu o cargo Ana Maria Maia, natural de Recife e com pesquisa sobre mídias e comunicação nas artes visuais. Horrana Santoz, curadora vinculada à parceria da Pinacoteca com o grupo KURA de art advisors, e com pesquisa sobre subjetividades racializadas afro, teve seu contrato encerrado em janeiro de 2023.
- 55 Dentre as atividades extras relativas à exposição, foi organizada por Valéria Piccoli, então curadora-chefe que contribuiu com a versão local do projeto de Giunta e Fajardo-Hill, um curso de contextualização sobre os tópicos levantados pela mostra. Dividido em sete encontros, o curso “Artistas Mulheres: uma História da Arte no Brasil”, teve como colaboradoras as pesquisadoras e professoras Ana Paula Cavalcanti Simioni (única figura com trajetória de pesquisa na temática do curso), Paula Braga e Daria Jaremtchuk, as curadoras Regina Teixeira de Barros e Julia Rebouças, juntamente as artistas Carmela Gross e Lenora de Barros, participantes da exposição. O que chama a atenção nessa seletiva é mais uma vez um descompasso entre o escopo curatorial, o discurso público na época e a seleção das palestrantes, pois ainda que as colaboradoras fossem figuras respeitadas em

suas respectivas áreas de atuação, não eram especialistas sobre os tópicos de feminismos e mulheres nas artes – e não é como se não houvesse à época pesquisadoras consolidadas na área, plenamente capazes de navegar sobre os problemas levantados pela mostra, como Luana Tvardovskas, Daniela Kern e Heloisa Buarque de Hollanda, para citar algumas que poderiam ter sido convidadas na ocasião.

- 56 Resultantes diretamente da experiência *Mulheres Radicais*, foi doada à Pinacoteca a obra *Caixa de fazer Amor* de Teresinha Soares; já *Poema* de Lenora de Barros e *A Corda* de Neide Sá, adentraram na coleção via o programa de aquisição dos Patronos.
- 57 Ana Paula Cavalcanti Simioni realizou um levantamento voluntário para fins de pesquisa, sobre a presença de obras de artistas mulheres nos principais museus paulistas em meados de 2018, dados esses que aparecem parcialmente em uma entrevista. “Na Pinacoteca, o museu mais antigo da cidade, fundado em 1905 no Centro da capital paulista, 24% dos artistas do acervo são mulheres: 1.451 homens, 458 mulheres.” (Simioni; Acayaba; Figueiredo, 2022). Ressalto que em 2021, quando ofereci um curso online sobre a presença feminina no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a instituição não havia realizado ainda um levantamento interno de seu contingente representativo via o recorte de gênero.
- 58 Na exposição retrospectiva de Paulino, ocorrida no final de 2018, a temática de um feminismo negro, que abarca a experiência da feminilidade em chave político-crítica a partir da intersecção racial, surge de maneira evidente apenas no ensaio da curadora brasileira, atualmente radicada em Nova York, Fabiana Lopes. No caso do texto de Juliana Bevilacqua, ainda que não haja o uso da palavra feminismo ou feminista, a autora elabora uma trama de indícios que salienta a dimensão da problemática da mulher negra da obra de Paulino. Já nos ensaios de Valéria Piccoli e Pedro Nery, curadores da mostra, há o uso da palavra feminino, ligado ao espectro da mulheridade, mas não do gesto político, o mesmo ocorrendo com o ensaio retrospectivo de Adriana Palma, sendo esse último de caráter escolar e de pouca desenvoltura com a obra da artista.
- 59 A programação pública do MASP tem operado sua extroversão via a organização de Seminários públicos com convidados especializados sobre os temas anuais, além da oferta de cursos teóricos e oficinas à comunidade interessada, e a publicação de coletâneas com traduções de textos ainda inéditas nas respectivas áreas – é possível encontrar esses dados no site do museu. Destacam-se nesse conjunto do ano feminista, os Seminários “Histórias feministas, histórias das mulheres” nos dias 1 e 2 de fevereiro de 2018, tendo nomes como Catherine Morris, Gabriele Schor, Eliane Dias, Margareth Rago e Claire Fontane, a segunda versão do evento, “Histórias feministas, Mulheres radicais”, em parceria com a Pinacoteca de São Paulo por ocasião da exposição *Mulheres Radicais*, em 12 de novembro de 2018, com Andrea Giunta, Maura Reilly, Katy Deepwel, Renata Bittencourt e Judy Chicago como algumas das convidadas, e “Histórias das mulheres, histórias feministas”, em 5 de maio de 2019, com Georgina Gluzman, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Natalie Bell, dentre outras. Dos cursos, foram ofertados entre 2017 e 2021: “Modos Feministas de criar: transgressões das identidades”, entre 8 e 30 de novembro de 2017, por Gabriela de Lauretis; “Resposta de Mulheres”, entre 10 e 31 de agosto de 2017, com Patricia Mourão; “Uma breve História da Arte Moderna: Mulheres Artistas”, entre 29 de janeiro e 1º de fevereiro de 2018, por Felipe Martinez (ofertado também entre 5 e 8 de fevereiro do mesmo ano); “Mulheres fotógrafas e conflitos políticos no século 20” entre 3 e 31 de outubro de 2019, por Erika Zerwes; “Feminismos e Mulheres Artistas no Brasil dos anos 1960 e 70”, entre 23 e 26 de julho de 2019, por Talita Trizoli; “Corpos e Imagens: artistas mulheres na mídia brasileira” entre 04 e 08 de fevereiro de 2019, com Ana Maria Maia, João Simões e Aretha Sadick; “Dançar as Revoluções: modos feministas de criar”, entre 20 de julho e 17 de agosto de 2020, por Gabriela de Lauretis; “Trajetórias

- extraordinárias: Mulheres dos séculos 16 e 17”, entre 17 e 20 de fevereiro, por Juliana Guide (ofertado em dois períodos); “As donas do espaço: arquitetura, design e feminismo”, entre 27 e 21 de janeiro de 2020, com Silvana Rubino; “Métodos de crítica de arte e historiografia feminista”, entre 30 de novembro e 9 de dezembro de 2020, com Talita Trizoli; “A iconografia das mulheres fortes”, entre 2 e 6 de agosto de 2021, por Juliana Guide; “Feminismos em trânsito: narrativas e estéticas na arte latino-americana”, entre 1º e 5 de março de 2021, com Anelise Vals.
- 60 “Já no Masp, na Avenida Paulista, 21,5% das obras expostas foram feitas por mulheres: 391 artistas mulheres, 1.420 artistas homens.” (Simioni; Acayaba; Figueiredo, 2022)
- 61 Curadora paulistana interessada nos tópicos de decolonialidade e problemáticas raciais, mestra em Teoria da Arte pela USP, atualmente doutoranda pela mesma instituição. Foi curadora assistente no MASP entre 2017 e 2019.
- 62 Professora do departamento de História da FFLCH-USP, curadora adjunta do MASP desde 2015, fundadora e proprietária da editora Companhia das Letras junto ao marido, Luiz Schwarcz.
- 63 Curadora estadunidense, Professora na University of California, Berkeley, curadora adjunta do MASP desde 2019.
- 64 Curadora mineira residente em São Paulo, com ênfase nos estudos de fotografia, novas mídias e práticas editoriais em circuito independente. Foi curadora assistente no MASP entre 2016 e 2019, quando é promovida a curadora, cargo que ocupa desde então.
- 65 Constam no catálogo os seguintes nomes: Abigail de Andrade, Sofonisba Anguissola, Marie Constantine Bashkirtseff, Mary Beale, Marie Guillemine Benoist, Anna Bilinska Bohdanowicz, Rosa Bonheur, Olga Boznańska, Louise Breslau, Henriette Browne, Maria Emília de Campos, Mary Cassatt, Iria Candida Corrêa, Amélia da Silva Costa, Victoria Dubourg, Chiquita Ferraz, Celia Castro del Fierro, Clara Filleul, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Paule Gobillard, Eva Gonzalès, Jeanne Gonzalès, Caroline Gower, Maria Graham, Adrienne Grandpierre Deverzy, Catarina van Hemessen, Pilar de la Hidalga, Maria E. Ibarrola, Angelica Kauffmann, Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (Alcipe), Judith Leyster, Gádalupe Carpio de Mayora, Magdalena Mira Mena, Cornelia van der Mij, Berthe Morisot, Emily Osborn, Clara Peeters, Juliana Sanromán, Thérèse Schwartz, Maria Spilsbury, Marianne Stokes, Francisca Manoela Valadão, Maria Verelst, Elisabeth Louise Vigée Le Brun, Elisabeth Geertruida Wassenbergh, Michaelina Wautier, Joanna Mary Wells, Berthe Worms.
- 66 “Como o título indica, não se trata de uma história apenas, mas de histórias polifônicas, representadas por obras produzidas na Europa, nos Estados Unidos, no território da América Latina (antes e depois da colonização), na Índia, no antigo Império Otomano, em dois países da África mediterrânea (Marrocos e Egito) e também da Ásia (Filipinas e atual Uzbequistão)” (Leme, 2019: 18).
- 67 Constam no catálogo os seguintes 30 nomes de artistas e coletivos do núcleo contemporâneo: Mequitta Ahuja, Giulia Andreani, Santarosa Barreto, Yael Bartana, Élle de Bernardini, Ruth Buchanan, Sebastián Calfuqueo, Marcela Cantuária, Carolina Caycedo, Daspu, Clara Ianni, Ellen Lesperance, EvaMarie Lindahl & Ditte Ejlerskov, Rosa Luz, Ana Mazzei & Regina Parra, Virgínia de Medeiros, Aline Motta, Rabbya Naseer & Hurmat Ul Ai, Kaj Osteroth & Lydia Hamann, Lyz Parayzo, Julia Phillips, Mônica Restrepo, Tabita Rezaire, Sallisa Rosa, Imri Sandström, Katia Sepúlveda, Serigrafistas Queer, Tuesday Smillie, Mônica Ventura, Carla Zaccagnini.
- 68 Isso se reflete também no âmbito arquivístico da memória dessas exposições. No acervo documental do MASP, há um volume muito maior de material recolhido em pesquisa pelo núcleo histórico, com seis pastas, em relação ao núcleo contemporâneo, com apenas uma.

- 69 “A ampliação da coleção do MASP foi retomada com força total em 2021 dando ênfase à incorporação de trabalhos produzidos por mulheres, negros e indígenas e que estivessem alinhados à missão e à programação do museu. O museu recebeu a doação de 189 obras, sendo 45 delas produzidas por artistas mulheres, 22, por artistas negros, e 111, por artistas indígenas. Para receber as novas obras, o MASP expandiu em 30% seu espaço de armazenamento” (MASP, 2021:11).
- 70 “Sendo a maioria dos alunos nos cursos de artes visuais, as mulheres são pior representadas em todas as instâncias. Ainda faltam estudos aprofundados, mas algumas informações quantitativas evidenciam as distorções [...] O exame da lista de artistas representados pelas principais galerias do País também mostra um peso muito maior de artistas homens. E uma pesquisa recente, divulgada pela página #arteparaquem, do Instagram, revela que dentre as principais instituições culturais paulistanas, apenas o Videobrasil tem uma maioria de mulheres tomando decisões. Em segundo lugar estaria a Bienal, onde 73% dos postos de decisão são ocupados por homens. Nas outras, o desequilíbrio é ainda maior” (Hirszman, 2018).
- 71 Ressalto aqui que ainda está por se fazer uma pesquisa mais densa, com estatísticas, sobre a porcentagem de mulheres no campo laboral das artes, considerando as variabilidades de cargo, região, raça, formação e salário.
- 72 “[...] o mercado brasileiro de arte, principalmente o paulistano, é dominado por mulheres galeristas, muitas delas figuras fundamentais para o fomento e dinamização do circuito como um todo, tendo um papel no fim das contas tão essencial e forte quanto o das instituições. Essas galeristas participaram ativamente e foram pioneiras na consolidação do mercado, contribuindo para a formação de todo o sistema. Fora da capital paulista, mulheres como Silvia Cintra, Celma Albuquerque, Karla Osório, Anita Schwartz, Lucia Santos (Amparo 60) e Marga Pasquali (Bolsa de Arte) também trabalham para expansão do circuito artístico para além do eixo Rio São Paulo” (Redação SP-ARTE, 2019).
- 73 “Não é nada surpreendente que sejam justamente os trabalhadores da linha de frente, como mediadores e equipes terceirizadas de limpeza e segurança, os mais suscetíveis em meio à crise instaurada pelo novo coronavírus, enquanto posições de maior destaque e salário permanecem resguardadas. Mas é preciso ressaltar que, justamente no momento em que as instituições culturais precisam construir novas formas de se relacionar com seus públicos, elas estão dispensando justamente aqueles que melhor os conhecem” (Schenkel, 2020).

Artigo submetido em novembro de 2022. Aprovado em janeiro de 2023.