



## “A ambas as extremidades da cadeia”. Algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos 70 em Portugal

Giulia Lamoni

### Como citar:

LAMONI, G. “A ambas as extremidades da cadeia”: Algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos setenta em Portugal. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 493-517, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672673. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672673>.

**Imagem** [modificada]: Emilia Nadal, The ideal wife, 1977, Colagens s/ embalagem de cartão reciclada, 43 x 30 cm. Cortesia da artista.

# “A ambas as extremidades da cadeia”\*: Algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos 70 em Portugal

“To both ends of the chain”. Some reflections on the relationship between the visual arts and feminism in Portugal in the 1970s

Giulia Lamoni\*\*

## RESUMO

Através da problematização de uma retórica da separação associada ao termo *feminismo* no discurso de algumas artistas portuguesas, este texto procura pensar as estratégias próprias ensaiadas por mulheres artistas em Portugal nos anos 70 para afirmar a sua agência em âmbito cultural. Estas estratégias, que poderão ser talvez entendidas como *de não separação*, ganham sentido à luz da história política, social e cultural portuguesa desses anos, distinguindo-se nitidamente das estratégias de intervenção, de orientação feminista, desenvolvidas por mulheres artistas nos mesmos anos em outras geografias, e em particular no contexto anglo-saxónico – contexto que, neste campo de estudos, se tem tornado de referência.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte e feminismos. Arte contemporânea em Portugal. Arte e ditadura.

## ABSTRACT

By problematizing the rhetoric of separation associated with the term *feminism* in the discourse of some Portuguese women artists, this text seeks to explore the strategies developed by women artists in Portugal in the 1970s to assert their agency in the cultural sphere. These strategies, which could perhaps be understood as strategies of *non-separation*, should be apprehended in the light of the Portuguese political, social and cultural history of those years, clearly distinguishing themselves from feminist-oriented strategies of intervention developed by women artists in the same period in other geographies, and more particularly in the Anglo-Saxon context – a context that, in this field of studies, has become an important reference.

## KEYWORDS

Art and feminisms. Contemporary art in Portugal. Art and dictatorship.

No dia 30 de abril de 1975, cerca de um ano depois da Revolução dos Cravos que marcou o fim da ditadura em Portugal, o canal de televisão RTP 1 transmitiu uma entrevista com a escritora e filósofa Simone de Beauvoir, nessa altura de visita no país (Beauvoir, 1975a). Na fase final da entrevista, Beauvoir sublinhou a importância, para as mulheres portuguesas, de considerar que

(...) a luta pela igualdade de homens e mulheres, a luta feminista, não deve ser separada da luta pela igualdade de todos os seres humanos, a liberdade de todos os seres humanos, isto é, de uma luta de classes, de uma luta revolucionária. E, conseqüentemente, elas devem ao mesmo tempo que realizam a sua luta feminista, engajar-se na luta revolucionária, sem contudo perder os seus objetivos feministas, pois se os perderem, não serão os homens que os terão no seu lugar. Elas devem, portanto, agarrar-se firmemente a ambas as extremidades da cadeia – luta de classes e luta feminista – sem sacrificar uma à outra. (Beauvoir, 1975a).

É interessante notar que esta incitação a não separar luta feminista e luta revolucionária, vinha na sequência de uma entrevista publicada no jornal francês *Libération* no dia 23 de Abril de 1975, em que de Beauvoir criticava a reticência com que numerosas mulheres em Portugal, mesmo de esquerda, relacionavam-se com a questão feminista. “O grande argumento dado por muitas mulheres que não estão muito longe do comunismo, que não são propriamente feministas,” dizia,

é que devemos fazer a revolução primeiro, é uma prioridade; há tarefas mais urgentes do que lutar pela igualdade entre homens e mulheres. Conhecemos muito bem a música. A questão feminina seria secundária: enquanto as mulheres representam mais da metade da humanidade. Lutaremos mais tarde, quando a revolução terminar, pela igualdade de homens e mulheres. Mas a revolução nunca levou a essa igualdade (...). (Beauvoir, 1975b: 4)<sup>1</sup>.

É perante esta hierarquização das lutas, perspectivadas como fundamentalmente distintas em termos de relevância que de Beauvoir afirmava a necessidade de uma abordagem que privilegiasse, pelo contrário, a interligação e a contigüidade.

As relações complexas entre lutas para a emancipação feminina e participação na luta contra a ditadura e na ação revolucionária, ambas necessárias e indissociáveis na leitura que de Beauvoir faz da situação portuguesa pós-revolução, são certamente um dos fatores significativos a tomar em conta ao explorar o impacto direto e indireto dos feminismos, tanto nacionais como internacionais, na prática artística das mulheres em Portugal nos anos 70. Como é notório, não houve neste período, no país, uma conexão de artistas plásticas a correntes de pensamento e ação feministas comparável ao que aconteceu em países como França, Itália, Reino Unido, ou ainda Estados Unidos – nem é detetável a formação de agrupamentos de artistas que se identificassem com posicionamentos explicitamente feministas, ou que propusessem críticas sistemáticas à marginalização das mulheres pelas instituições artísticas.

Esta situação no âmbito das artes plásticas não é surpreendente, pois emerge num contexto social e político pré e pós-revolucionário em que os movimentos para a emancipação das mulheres não alcançaram a mesma capacidade mobilizadora do que em outros países<sup>2</sup>. Neste sentido, é significativo considerar que, nos anos que seguiram à revolução, como nota a historiadora Manuela Tavares, só os grupos ligados a um “feminismo radical” – em particular o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM) – assumiram-se abertamente como “feministas” (Tavares, 2008: 55). A criação do MLM, em 1974, esteve fortemente relacionada com o famoso processo das Três Marias e com a sua ressonância internacional. Em 1972, foi publicado em Portugal o livro *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – que virão de facto a ser conhecidas como as três Marias. O livro – que fazia referência às *Lettres Portugaises* (1669), cartas de amor de uma freira portuguesa, Soror Mariana Alcoforado, a um oficial francês<sup>3</sup> – foi apreendido, e as três autoras processadas com a acusa de “pornografia e ofensa à moral pública” (Absolvição..., 1974: 17). O caso gerou uma grande vaga de solidariedade

internacional e em 1974, a seguir à da revolução do 25 de Abril, as autoras foram absolvidas.

No que concerne às dificuldades ligadas à mobilização feminista em Portugal nessa altura, Madalena Barbosa, membro do MLM, escreveu num documento de 1978:

Parece-nos que seria importante considerar o facto da maioria dos movimentos de mulheres terem aparecido em países de capitalismo avançado, altamente industrializados. (...) Por outro lado, 48 anos de salazarismo significaram 48 anos de doutrinação das mulheres com o mito da auto-sacrificada maternidade, da esposa dedicada e da virgem incorrupta (homenagem das mães agradecidas a Salazar), enquanto que a censura nos impedia de conhecer toda a realidade das lutas das mulheres em todas as partes do mundo. (...) O feminismo tornou-se, assim um termo de conotações negativas, risível, para as mulheres portuguesas que, na sua maioria, ainda hoje, não conhecem o real significado político das lutas das mulheres. (Barbosa apud Tavares, 2008: 54)<sup>4</sup>.

Com o objetivo de pensar a complexidade das relações entre práticas artísticas e intervenções em favor da emancipação feminina no período pré e pós-revolucionário em Portugal, este texto propõe desenvolver, a partir de uma perspetiva situada, algumas reflexões acerca da participação das mulheres no campo das artes plásticas nos anos 70. O fato de artistas, cuja prática refletia um interesse em explorar, de forma mais ou menos explícita, questões relacionadas com a condição feminina, terem recusado, em Portugal, o rótulo de “feministas” mostra como esta designação pudesse assumir um conjunto de significados variados e por vezes contrastantes, negativos ou pelo menos ambíguos nesta época, em ressonância com a situação cultural e política do país. Lembremos, neste sentido, a primeira frase do texto da artista e crítica Salette Tavares<sup>5</sup> (1922-1994) no catálogo de *Artistas Portuguesas* (1977), a exposição mais significativa, nos anos 70, dedicada exclusivamente ao trabalho artístico de mulheres portuguesas. “A exposição de obras portuguesas que hoje a SNBA propõe ao público”, escreveu Tavares, “não é uma exposição *feminista*. O espírito em que foi

encarada quis libertar-se do complicado enredo da reivindicação, muito justa aliás, e que muito tem conseguido na sua ação” (Tavares, 1977: 5, itálico nosso). Porém, se as reivindicações feministas eram consideradas justas por Tavares, porquê é que a exposição precisava de algum modo de *libertar-se* delas?

Nos últimos anos, um conjunto de trabalhos académicos – entre os quais o livro *Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução* de Márcia Oliveira (2015) – têm analisado e discutido de forma crítica a produção de mulheres artistas em Portugal no século XX, com o objetivo de dar mais visibilidade à sua prática e, ao mesmo tempo, problematizar a forma como o seu trabalho pode mobilizar, às vezes, questões relativas às relações de género e à luta para a emancipação feminina. Ao inscrever-se neste campo de investigação e na prática de uma história da arte de orientação feminista em Portugal – alimentando-se de um conjunto de reflexões anteriores produzidas por outras investigadoras<sup>6</sup> –, este texto propõe explorar uma hipótese específica.

Através da problematização de uma retórica da separação associada ao termo *feminismo* no discurso de algumas artistas portuguesas, procura-se aqui pensar as estratégias próprias ensaiadas por mulheres artistas em Portugal nos anos 70 para afirmar a sua agência em âmbito cultural. Estas estratégias, que poderão ser talvez entendidas como *de não separação*, ganham sentido à luz da história política, social e cultural portuguesa desses anos, distinguindo-se nitidamente das estratégias de intervenção, de orientação feminista, desenvolvidas por mulheres artistas nos mesmos anos em outras geografias, e em particular no contexto anglo-saxónico – contexto que, neste campo de estudos, se tem tornado de referência. Assim, a exploração crítica dos modos de intervenção das mulheres no campo artístico em Portugal pretende contribuir para uma descentralização e pluralização do entendimento das relações entre arte e feminismos nos anos 70 no âmbito de uma história da arte de feição transnacional.

## “Sem ser feminista” (Tavares, 1977:5)

No final dos anos 1940, a seguir ao encerramento, pelo governo, do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas do qual era então a presidente, Maria Lamas<sup>7</sup> (1893-1983), jornalista, escritora e opositora do regime, publicou o livro em fascículos *As Mulheres do meu país* (1948-50). Ao combinar texto e fotografias – em parte tomadas pela própria autora –, *As mulheres do meu país* fazia uma reportagem da vida e do trabalho das mulheres, principalmente de classes populares, em diferentes regiões de Portugal. Este “retrato’ das trabalhadoras portuguesas”, articulava, como escreve Manuel Villaverde Cabral, “um contradiscurso como tal diametralmente oposto à propaganda do regime, segundo a qual a mulher, rica ou pobre, seria a ‘fada do lar’, de acordo com a retórica estado-novista da ‘casa portuguesa’” (Cabral, 2017: 3). É útil acrescentar que o interesse de Lamas na questão do trabalho feminino e na condição das mulheres tinha-se concretizado anteriormente em iniciativas por ela promovidas como a *Exposição da Obra Feminina Antiga e Moderna de Carácter Literário, Artístico e Científico*, em 1930, na sede do jornal *O Século*, e, em 1947, a *Exposição de livros escritos por mulheres*, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, organizada pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas.

Interessa aqui evocar Maria Lamas e o seu trabalho de jornalista focado na condição feminina porque, no texto da artista Salette Tavares acima mencionado – publicado no catalogo da exposição *Artistas Portuguesas* (1977) – Lamas é evocada como uma figura tutelar. Após negar o carácter feminista da exposição, como referido anteriormente, Tavares afirma: “Devo a minha liberdade a uma grande mulher que, *sem ser feminista*, amou as mulheres portuguesas porque quis saber e lutar por elas. Mas não lutou nem luta só por elas, o seu gesto foi sempre mais largo e universal, mais delicado e subtil: Maria Lamas” (Tavares, 1977: 5, itálico nosso). Lamas, que a partir do final dos anos 1940 aproximou-se do Partido Comunista Português, em particular através do movimento da Paz (Neves, 2007-2008: 184), tomando posição

contra o regime e ao mesmo tempo apoiando a causa feminina – “ambas as extremidades da cadeia” para retomar a proposta de Simone de Beauvoir –, torna-se, no discurso de Tavares, o emblema de um posicionamento político – uma forma de feminismo “tácito”<sup>8</sup> – que não dissocia as lutas, não separando as mulheres dos homens. E, pode-se acrescentar, produzindo, em *As Mulheres do meu país*, um discurso que, como observa José Neves, soube articular género, classe e nação de forma inédita<sup>9</sup>.

Ao oposto, no termo *feminismo*, Tavares parece identificar, implicitamente, o risco de posicionamentos que promovem uma separação de género, possivelmente de acordo como uma visão estereotipada dos feminismos como lutas *contra* os homens, ou como posicionamentos que confundem, de forma maniqueísta, o patriarcado com *todos* os homens. “Estruturas ancestrais permitem-nos distinguir o macho do homem.” escreve a artista, “A posição machista escraviza. A mulher tenta libertar-se. Grandes mulheres lutaram pela análise da condição da mulher, defenderam a sua liberdade. Liberdade não contra o homem. Liberdade contra o despotismo do machista, ser incompleto porquê não entende a complementaridade criativa, e escraviza” (Tavares, 1977: 5).

Ao reler estas palavras com atenção, podemos avançar a hipótese de que a intenção de Salette Tavares fosse a de articular, no seu texto, um discurso em favor da emancipação feminina inscrito na continuidade com as lutas pelos direitos das mulheres iniciadas no período da Primeira Republica (1910-1926) e desenvolvidas ainda, no pós-guerra, por figuras de proa como Maria Lamas e, ao mesmo tempo, a de tomar as distâncias de estratégias feministas radicais, como as do Movimento de Libertação das Mulheres<sup>10</sup>, cuja política podia ser considerada como demasiado extrema e fraturante num contexto social pós-ditatorial como o português. “É um facto,” escreve Manuela Tavares, “que os novos feminismos dos anos 60 e 70 entraram em rotura com conceções anteriores e que pela sua radicalidade ousaram trazer para a cena pública, de uma forma criativa, a liberdade do corpo, a decisão sobre a maternidade, o direito ao prazer, a violência de género como

assuntos políticos. Estas questões mexiam com os preconceitos, os hábitos, os conceitos de uma geração que, ‘educada’ na luta antifascista, sentia algum desconforto com estas novas formas de luta pelos direitos das mulheres” (Tavares, 2008: 261).

No ensaio “Portuguese Women Artists at the National Society of Fine Arts. Why Was This not a Feminist Exhibition?” (2018), Márcia Oliveira propõe uma leitura muito perspicaz das particularidades do posicionamento das artistas portuguesas em relação ao feminismo. “Esta perceção negativa do feminismo em Portugal”, observa Oliveira, “estava claramente relacionada com a rejeição do feminismo como uma questão à parte da luta de classes ou dos direitos dos trabalhadores. O fato de o feminismo ser algo que se identifica com a classe média e a burguesia parece relevante aqui, pois a luta contra o regime estava centrada na participação da classe trabalhadora. Mas mesmo dentro das classes mais altas e instruídas, a falta de informação de fora do país ajudou a forjar essa situação. As mulheres artistas, em particular, não queriam ser associadas ao feminismo porque as separava dos homens e, elas sentiam, do *mainstream*” (Oliveira, 2018: 214)<sup>11</sup>.

De facto, tal como no texto de Salette Tavares de 1977, a associação entre feminismo e risco de uma política da separação, emerge igualmente, embora em outros termos, no discurso da artista Ana Hatherly<sup>12</sup> (1929-2015), formulado alguns anos mais tarde, em 1981, na introdução de um número da revista francesa *Plages* dedicada ao trabalho de artistas portuguesas. Aqui, são convocadas, e contestadas, as ideias da norte-americana Kate Millet, autora do famoso livro *Sexual Politics* (1970). Escreve Hatherly: “Estamos aqui num campo onde – ao contrário do que escreveu Kate Millet e apesar das suas circunstâncias sociais – as mulheres não representam, como tal, nenhuma outra cultura, nenhuma cultura *separada*” (Hatherly, 1981: 3)<sup>13</sup>. Neste contexto, como compreender a inquietação que um certo entendimento do feminismo produziu nestas artistas e, neste sentido, a apreensão causada por intervenções e discursos emancipatórios que foram lidos como impulsionadores de alguma forma de *separação*?

Por um lado, o gesto de separar quebrava possivelmente uma certa representação do momento revolucionário como criador de unidade e de uma frente comum que, ao envolver homens e mulheres, se construiu à volta da necessidade e do desejo partilhado de transformar todos os aspetos da sociedade e da vida coletiva a partir de ideologias de esquerda. Escreveu, por exemplo, Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira ministra do país em 1979, no texto “Portugal, Daring to be Different” (1984):

(...) quando estourou o golpe militar de 25 de abril de 1974, o poder popular tornou-se, em grande medida, o poder das mulheres. (...) Por quase dois anos, mulheres e homens estiveram lado a lado na luta em várias frentes para construir uma sociedade mais justa. Podemos dizer que em Portugal a luta das mulheres tem sido parte integrante de todo o processo de mudança. (Pintasilgo, 1984: 573)<sup>14</sup>.

É interessante notar, neste sentido, que a possibilidade da militância feminista veio quebrar simbolicamente esta representação de unidade, ao ensaiar, de algum modo, um desvio burguês e intelectual que se alienava do processo revolucionário e da luta de classe.

No rescaldo do 25 de Abril, em Maio de 1974, Maria Velho da Costa, uma das três autoras do livro *Novas Cartas Portuguesas* (1972) – livro símbolo da libertação das mulheres em Portugal, censurado pelo regime –, afirmou, por exemplo: “Num país como este em que as relações opressor-oprimido se põem em termos económicos e com diferenciações radicais, o que possa existir de relações opressor-oprimido nas relações entre homem e mulher não é, para mim, da ordem do prioritário” (As três autoras..., 1974: 10). Paralelamente, optando por um posicionamento distinto, as outras duas autoras do livro, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta fundaram, em conjunto com outras mulheres, o grupo feminista Movimento de Libertação das Mulheres, como acima mencionado. Nesta conjuntura, Maria Teresa Horta propunha a tese de uma dupla opressão das mulheres em Portugal: “Enquanto pessoas, as mulheres sofriam duas ditaduras, a fascista e a do homem. Foi vencida a fascista, resta-nos vencer a do homem”<sup>15</sup>.

É interessante notar, neste contexto, que em 1975 Simone de Beauvoir assinalava, na já mencionada entrevista no jornal *Libération*: “O conflito está entre as poucas feministas e o resto da população portuguesa. Há até uma repugnância, uma considerável hostilidade por parte dos homens” (Beauvoir, 1975b: 4)<sup>16</sup>. E ainda:

Senti que quando certos nomes eram pronunciados, em particular o de Maria Teresa [Horta], havia um estremecimento hostil na sala. Era uma sala onde havia uma maioria de mulheres. Entre os poucos homens que estavam lá, havia um que sustentava um discurso revolucionário clássico: há o movimento revolucionário, o movimento democrático movimento pequeno-burguês representado por Maria Teresa e, finalmente, há o movimento democrático revolucionário em que mulheres mais ou menos comunistas estão engajadas e que se limita a ter demandas na corrente da condição feminina clássica (mais creches, etc.), mas não na luta pelo aborto, contraceção, etc.<sup>17</sup>.

Embora, na visão de Beauvoir a urgência da luta feminista em Portugal era indubitável, o erro fundamental dos grupos feministas portugueses foi, segundo a filósofa, o de não se ter engajado de forma bastante ativa no processo revolucionário. “Acho, no entanto,” diz de Beauvoir, “que elas fizeram um erro: o de não ter tomado partido para a revolução de maneira suficientemente clara”<sup>18</sup>. No fundo, não conseguiram mobilizar uma interligação fundamental no pensamento da filósofa: “ligar a luta feminista à luta revolucionária”<sup>19</sup>.

## **Estratégias de não separação**

Em âmbito artístico, a inquietação associada à possível ameaça feminista de uma separação entre feminino e masculino assume ulteriores conotações que vale a pena explorar aqui. Por um lado, esta separação podia correr o risco de produzir uma identificação do trabalho das artistas com uma

suposta especificidade feminina suscetível de criar (mais) marginalização e reforçar preconceitos. Por outro lado, algumas artistas afirmaram, em diferentes ocasiões, que não existia discriminação de género no ambiente artístico. Ana Hatherly considerava, por exemplo, no artigo de 1981 acima mencionado: "(...) se, em Portugal – como aliás na maioria dos países europeus – há muito a exigir no campo do trabalho, da família e do direito, nas artes, as mulheres não só nunca foram objeto de desprezo, como sempre foram incentivadas pelo reconhecimento do público e da crítica" (Hatherly, 1981: 3)<sup>20</sup>. O posicionamento da artista Emília Nadal<sup>21</sup> (n. 1938) é semelhante. "Nós nunca sentimos isso [discriminação]," disse numa entrevista com Márcia Oliveira, "e é por isso que estávamos relutantes em dizer que a exposição [Artistas Portuguesas de 1977] era feminista. Havia até várias artistas que se recusaram a participar (...)" (Oliveira, 2018: 215)<sup>22</sup>. Considerando que, a pesar dos avanços que se realizaram a partir dos anos 60, as mulheres representavam quase invariavelmente uma minoria nas exposições de arte, nas coleções dos museus e na história da arte em Portugal<sup>23</sup> – como sublinhava a jornalista Maria Antónia Palla num artigo de 1977 sobre a exposição *Artistas Portuguesas*<sup>24</sup> –, como explicar esta construção discursiva de um excecionalismo do ambiente artístico?

Além do contexto político pós-revolucionário acima discutido, ao qual acresce a votação, em 1976, da nova constituição portuguesa – "Segundo muitos analistas (...) 'uma das ordens jurídicas mais avançadas da Europa'" (Ferreira, 2011: 170)<sup>25</sup> –, o exemplo do sucesso de artistas portuguesas com um percurso fora do país, como Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Lourdes Castro (1930-2022) e Paula Rego (1935-2022), poderá ter funcionado, de um ponto de vista simbólico, como uma representação em *trompe l'œil* da participação das mulheres no campo das artes plásticas em Portugal – em ressonância com o que Isabel Carlos referiu como "o paradoxo do caso português" (Rato, 2005)<sup>26</sup>.

Neste contexto, é relevante constatar que as raras iniciativas artísticas que, nos anos 70, operaram de facto uma separação, ao incluir só mulheres,

instigando assim uma problematização do papel das artistas, estão ligadas a estímulos que tem a sua origem no estrangeiro. A organização de *Artistas Portuguesas* em 1977 foi impulsionada pela passagem, por Portugal, da exposição itinerante *Liberation: 14 American Artists* – uma exposição de obras de mulheres artistas organizada pela Corcoran Gallery of Art, em Washington DC e pelo Aarhus Kunstmuseum, na Dinamarca, em conexão com a U.S. Information Agency e com a rede de Embaixadas dos Estados Unidos<sup>27</sup>. Dois anos mais tarde, em 1979, um grupo de artistas portuguesas – que incluía Helena Almeida, Luísa Correia Pereira, Isabel Magos, Matilde Marçal, Menez, Clara Meneres, Maria Flávia de Monsaraz, Emília Nadal, Paula Rego e Ana Vieira – participou, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, na exposição *Féminie Dialogue* na sede da UNESCO em Paris<sup>28</sup>.

Mesmo nesta ocasião, um texto da artista Ana Hatherly, no catálogo, reiterava com força o seu posicionamento perante as exposições de obras de mulheres artistas. “Dizer que aprovo totalmente [a] ideia de fazer uma exposição de trabalhos exclusivamente femininos,” escreveu Hatherly, “seria mentir, pois vejo neste exclusivismo uma implicação próxima do que poderíamos talvez chamar racismo de géneros – o que seria, pelo menos, extremamente restritivo” (Hatherly, 1979: n.p.). Para além disso, Hatherly considerava que a divisão da produção artística em categorias como “géneros, atividades e nacionalidades” poderia ser prejudicial para a própria “causa feminina”<sup>29</sup>. Apesar destas perplexidades, é certo que a participação das artistas portuguesas nestes eventos, assim como na já mencionada revista *Plages* na França em 1981, contribuíram para o debate sobre a participação feminina nas artes em Portugal, e para afirmar a relevância do trabalho destas artistas no âmbito da arte portuguesa dos anos 70.

É também significativo mencionar que, eventos artísticos realizados no período pós-revolucionário trouxeram para Portugal artistas e obras com uma clara agenda feminista – exemplos incluem atos performativos da artista francesa Orlan e uma exposição do grupo francês Femmes / Art,

no âmbito dos IV Encontros Internacionais de Arte em Caldas da Rainha em 1977<sup>30</sup>, assim como performances de Gina Pane e Ulrike Rosenbach na galeria Quadrum em Lisboa em 1978. Considerando as ações performativas de artistas portuguesas como Gracinda Candeias (n. 1947), Ção Pestana (n. 1953) e Elisabete Mileu (n. 1956), desenvolvidas no final dos anos 70 e início dos anos 80 – em que o corpo feminino ou masculino, parcialmente ou inteiramente nu, torna-se suporte e interface entre o pessoal e o político, o individual e o social –, é difícil imaginar que o trânsito destas artistas estrangeiras em Portugal não tenha tido ressonâncias, direta ou indiretamente<sup>31</sup>.

Se, por um lado, os raros eventos construídos à volta de uma participação exclusivamente feminina resultaram, na maior parte dos casos, de momentos de encontro e diálogo transnacionais, por outro é útil considerar que as artistas portuguesas participaram, embora em claríssima minoria, nos principais projetos coletivos e grupos artísticos do período pós-revolucionário. Por exemplo, na pintura coletiva realizada, por iniciativa do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, no Mercado da Primavera em Belém no dia 10 de Junho de 1974, participaram 48 artistas. Entre eles, as mulheres eram oito – as artistas Alice Jorge, Ana Vieira, Emília Nadal, Fátima Vaz, Helena Almeida, Maria Velez, Menez, Teresa Magalhães e Teresa Dias Coelho. A escultora Clara Menéres apresentou uma peça na galeria, assim como José Aurélio. Clara Menéres<sup>32</sup> (1943-2018) foi também uma dos três artistas envolvidos no Grupo ACRE, com Joaquim Lima Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro. O grupo, ativo entre 1974 e 1977, criou várias obras e ações no espaço público, como a pintura *Círculos* realizada no chão da rua do Carmo, em Lisboa, no dia 1 de Agosto de 1974. Em 1976, é fundado em Lisboa o Grupo 5+1, que contava com Teresa Magalhães<sup>33</sup> (n. 1944), e com João Hogan, Júlio Pereira, Guilherme Parente, Sérgio Pombo e Virgílio Domingues. No mesmo ano, no Porto, Graça Morais<sup>34</sup> (n. 1948) foi uma das fundadoras do Grupo Puzzle, junto com Dário Alves, Armando

Azevedo, Carlos Carreiro, João Dixo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Pedro Rocha e Jaime Silva.

Se estes exemplos são testemunhos de uma dinâmica orientada para o coletivo nos anos após a revolução, em que as artistas tiveram tendência a associarem-se a projetos de grupo que não tinham como base política questões ligadas ao género – como aconteceu com alguma frequência nesses mesmos anos em outras geografias –, mas sim problemáticas mais abrangentes relacionadas com o papel da arte na sociedade pós-revolucionária, é certo que existiram exceções. O campo da nova tapeçaria foi uma delas. O grupo ARA - Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria (1975-77), por exemplo, reunia as artistas Ana Isabel Miranda Rodrigues, Cristina Siopa, Cristina Zuzarte, Gisella Santi, Graça Delgado, Helena Lapas, Maria Flávia de Monsaraz, Maria José Risques Pereira, Mizette Nielsen, Nazaré Ferreira e Teresa Campanha. Como escreveu Ana Gonçalves “A ARA o que trazia de novo era o fato de se constituir numa cooperativa cujos integrantes eram, apenas, mulheres – o associativismo artístico no feminino” (Gonçalves, 2015: 161).

Em 1978, após a dissolução da cooperativa ARA, foi criado o Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, com sede no ateliê da artista italiana Gisella Santi, na Avenida Infante Santo em Lisboa. A exposição de apresentação do grupo, na SBNA em Lisboa em 1978, apresentava o trabalho de nove artistas, todas mulheres. O grupo incluía, entre outras, Gisella Santi, Ana Isabel Miranda Rodrigues, Mizette Nielsen e Maria Delfina Macedo<sup>35</sup>. É relevante notar, contudo, que o colante destes dois grupos – que não reivindicavam nenhum tipo de afiliação feminista – foi antes de tudo uma renovação da prática da tapeçaria contemporânea, e a defesa de uma forma de arte frequentemente considerada menor no contexto português, inclusive pela sua conexão histórica e cultural com as esferas do feminino, do artesanato e do popular.

Outra exceção que é relevante mencionar é a da escultora Clara Menéres, uma das poucas artistas desta geração que se identificaram com

um posicionamento explicitamente feminista. De facto, as suas obras do final da década de 60 e dos anos 70 afirmam, pelas suas ressonâncias eróticas, o direito ao desejo e ao prazer sexual no feminino, em oposição aos valores promovidos pela Igreja Católica e por uma sociedade ainda presa, pelo menos em parte, às ideologias do regime no que concerne o papel social das mulheres. *Relícaro* de 1969, por exemplo, representa, de forma irónica, um sexo masculino num material semitransparente, dentro de uma caixinha de madeira pintada de preto, aberta, como se de um objeto de devoção religiosa se tratasse. De modo semelhante, os bordados da artista, de 1972, inseridos em molduras redondas, utilizam uma técnica tradicionalmente feminina para representar, de acordo com uma estética *pop*, corpos erotizados, tanto de mulheres como de homens.

Interessa notar, contudo, que as obras de Clara Menéres não foram as únicas que mobilizaram questões de género, manifestando a importância, nesses anos, de uma exploração da condição feminina e da luta para a emancipação das mulheres. Os exemplos são numerosos, e referem-se, na maior parte dos casos, a obras de artistas que não se identificaram abertamente como feministas, ou até recusaram este tipo de afiliação. A própria Emília Nadal, já mencionada, numa lata como *A Esposa Ideal* (1977) [Fig. 1], propõe uma crítica bastante direta do papel das mulheres na sociedade capitalista e da idealização do feminino nas imagens mediáticas. As pinturas de grande escala da artista Maria José Aguiar (n. 1948), criadas em meados dos anos 70, como a série *Marcas* (1976), repetem formas fálicas de diferentes cores e tamanhos, como para significar, ironicamente, relações de poder sexualizadas, violentamente vivas, e de cariz patriarcal. No âmbito do encontro entre pintura e atos performativos, a pintora Gracinda Candeias exibiu os seus seios nus através de cortes feitos numa tela anteriormente pintada por ela, na I Bienal da Cerveira, em 1978. Nesta mesma ocasião, um molde do seu peito deu origem a uma escultura em acrílico<sup>36</sup>.



FIG. 1. Emilia Nadal, *The ideal wife*, 1977, colagens s/ embalagem de cartão reciclada, 43 x 30 cm.  
Cortesia da artista.

Em outros casos, talvez mais conhecidos internacionalmente, problemáticas ligadas a papéis de género e à construção cultural do feminino foram abordadas de modo menos direto, mais ambíguo e polissémico. Em particular, as obras de Helena Almeida dos anos 70, que mobilizam o corpo da artista, ao mesmo tempo que constituem uma reflexão inédita acerca da própria representação e dos seus formatos, ensaiam por vezes ações que apontam para processos de libertação e emancipação – emancipação feminina, mas não só. A própria ação de Ana Hatherly, *Rotura*, realizada em

1977 na galeria Quadrum em Lisboa [Fig.2], em que a artista rasgava grandes folhas brancas de papel fixadas verticalmente, evoca a destruição do próprio objeto artístico, e da possibilidade da mercantilização da arte (Oliveira, 2019: 117), e ao mesmo tempo a rutura de todo um sistema cultural e social que a revolução tinha interrompido e tentado transformar. Ao mesmo tempo, ao ver uma mulher como Hatherly rasgando com determinação e violência as folhas de papel, podemos imaginar que o desejo de rutura aí materializado pudesse envolver também os valores patriarcais defendidos pela ditadura, e que a revolução devia de ter derrubado, em conjunto com todo o resto.



FIG. 2. Rotura de Ana Hatherly, 1977. Fotografia de Maria do Carmo Galvão Teles. Cortesia Arquivo Fernando Aguiar.

## **“A ambas as extremidades da cadeia” (Beauvoir, 1975a)<sup>37</sup>**

No imaginário nacional e internacional, o livro *Novas Cartas Portuguesas*, e os obstáculos enfrentados pelas suas três autoras perante o regime, encarnam um emblema da resistência contra os códigos impostos pela ditadura, e da luta para a emancipação feminina e a liberdade de expressão. O fato de que este livro tenha sido escrito por três mulheres reforça ainda a sua carga simbólica, ao mobilizar a colaboração feminina – e o coletivo de mulheres – como um elemento chave no processo de conscientização e de reivindicação feminista no contexto pós-revolucionário. Paradoxalmente, contudo, quando pensamos no campo das artes plásticas, este tipo de ligação entre mulheres – que implica uma separação de género, embora temporária e circunstancial – não constituiu a estratégia privilegiada das artistas plásticas para afirmar a sua agência em âmbito artístico.

Assim, neste texto, exploramos a hipótese de como, pelo contrário, num contexto pós-revolucionário pouco favorável à afirmação de movimentos abertamente feministas, as artistas tenham tentado, de diferentes formas, de “agarrar-se a ambas as extremidades da cadeia”<sup>38</sup>, voltando à expressão de Simone de Beauvoir. Por um lado, ao evitar ou recusar uma estratégia da *separação* – como a constituição de grupos exclusivamente de mulheres artistas –, e ao integrar-se, pelo contrário em coletivos não baseados em reivindicações políticas relacionadas com o género, as artistas participaram plenamente – embora como uma clara minoria – nas correntes de intervenção cultural pós-revolucionária, com todo o seu potencial de transformação. Por outro lado, o trabalho de várias artistas manifestou, mais ou menos subtilmente, um interesse em explorar, de forma crítica, a condição feminina e as relações de poder no contexto de um sistema pré e pós-revolucionário ainda marcado por um funcionamento e uns valores fortemente patriarcais.

Este tipo de posicionamento, aparentemente ambíguo, ganha todo o seu sentido estratégico à luz do contexto político, social e cultural português

dos anos 70. Contudo, é interessante notar que uma certa inquietação relacionada com os feminismos marca, ainda hoje, a escrita da história da arte em Portugal, um campo de produção de conhecimento em que os legados das lutas e do pensamento feministas internacionais têm sido discutidos, e criticamente incorporados, com muitas dificuldades e reticências – e ainda o são.

## Referências

- ABSOLVIÇÃO para as ‘Novas Cartas Portuguesas’. O juiz mandou em paz três Marias de cravo ao peito. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p.17, 8 maio 1974.
- AMARAL, A. L. Breve introdução. In: BARRENO, M. I.; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. da. *Nova Cartas Portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote, 2010, p. XV-XXVI.
- ARTISTAS PORTUGUESAS. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977. Catálogo de exposição.
- AS TRÊS AUTORAS das ‘Novas Cartas’ e o momento político. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 10, 9 maio 1974.
- BEAUVOIR, S. de. *Entrevista*, RTP Arquivos, recurso on-line, 30/04/1975a. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/simone-de-beauvoir/>. Acesso em: 19 set. 2022.
- BEAUVOIR, S. de. Sartre et le Portugal. Les femmes et les étudiants. *Libération*, Paris, p.4-5, 23 abr. 1975b.
- CABRAL, M. V. Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: ‘As mulheres do meu país’ de Maria Lamas. *Comunicação Pública*, Lisboa, v.12, n. 23, p.1-27, 2017. Disponível em: <https://journals.ipl.pt/cpublica/article/view/162>. Acesso em: 3 out. 2022.
- DIALOGUE: Féminie 79. Paris: UNESCO, 1979. Catalogo de exposição.
- DUMONT, F. À l’assaut ! Explosion d’expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe. *Artl@s Bulletin*, v. 8, n. 1, p.255-266, spring 2019. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1184&context=artlas>. Acesso em: 12 set. 2022.
- FERREIRA, V. Engendering Portugal: Social Change, State Politics and Women’s Social Mobilization. In: PINTO, A. C. (Ed.). *Contemporary Portugal: Politics, Society and Culture*. 2nd Editions. Boulder: Social Science Monographs, 2011, p. 153-192.
- GONÇALVES, A. *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002) Antecedentes e Protagonistas do século XX*. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte e do Património)-Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2015.
- HATHERLY, A. Editorial. *Plages*, Paris, p.3, dez. 1981.

- HATHERLY, A. Lisbonne, mai 1979. In: *Dialogue: Féminie 79*. Paris: UNESCO, 1979. Catálogo de exposição.
- LAMONI, G. A Liberating Impulse? The Exhibition Liberation: 14 American Artists in Lisbon in 1977. Comunicação apresentada no colóquio *Hot Art, Cold War: US Art and Portugal, 1945-1990*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 27-28 Abril 2022, não publicado.
- MADEIRA, C. Elisabete Mileu: 'exposição' e performance do corpo nu. *Sinais de Cena II*, Lisboa, n. 4, p. 200-218, 2020a.
- MADEIRA, C. *Arte da Performance 'Made in Portugal': uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa*. Lisboa: ICNova, Universidade Nova de Lisboa, 2020b.
- MONTEIRO, C. M. da S. *Simone de Beauvoir e Portugal*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Franceses)-Universidade de Aveiro, 2004.
- NEVES, J. O País das Mulheres de Maria Lamas. *Nova Síntese*, Coimbra, n.2-3, p. 183-194, 2007-2008.
- OLIVEIRA, L. Performing Revolution: Women's Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974-79). *Portuguese Studies*, v. 38, n. 1, p.62-77, 2022.
- OLIVEIRA, L. *Portuguese Artists in London: Shaping Identities in Post-War Europe*. London: Routledge, 2019.
- OLIVEIRA, M. Portuguese Women Artists at the National Society of Fine Arts. Why Was This not a Feminist Exhibition? In: JAKUBOWSKA, A.; DEEPWELL, K. (Eds.). *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018, p.209-228.
- OLIVEIRA, M. *Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. Vila Nova de Famalicão: Editora Húmus, 2015.
- PINTASILGO, M. de L. Portugal, Daring to be Different. In: MORGAN, R.(Ed.). *Sisterhood is Global: The International Women's Movement Anthology*. New York: The Feminist Press at CUNY, 1984, p. 571- 575.
- RATO, V. O paradoxo português. *Público*, 11 set. 2005. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/09/11/jornal/o-paradoxo-portugues-38224>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- TAVARES, M. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. 2008. Tese (Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres, Especialidade em História das Mulheres e do Género)-Universidade Aberta, Lisboa, 2008. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.
- TAVARES, S. *Artistas Portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977. Catálogo de exposição.
- VICENTE, F. L. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

## Notas

- \* Tradução da autora do texto original: “aux deux bouts de la chaîne” (Beauvoir, 1975).
- \*\* Doutora em Ciências da Arte com especialidade em Estética pela Universidade de Paris I, Pathéon Sorbonne. Curadora independente e investigadora colaboradora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde coordenou o projeto de investigação “Artistas e educação radical na América Latina: 1960-1970” (2018-2021). E-mail: giulialamoni@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8617-0929>.
- 1 Tradução da autora do texto original: “Le grand argument que donnent beaucoup de femmes qui ne sont pas très loin du communisme, qui ne sont pas des féministes proprement dites, c’est qu’il faut faire la révolution d’abord, c’est prioritaire ; il y a des tâches plus urgentes que de lutter pour l’égalité des hommes et des femmes. On connaît trop bien la chanson. La question féminine serait secondaire: alors que les femmes représentent plus de la moitié de l’humanité. On luttera plus tard, une fois la révolution faite pour l’égalité des hommes et des femmes. Or jamais la révolution n’a conduit à cette égalité (...)” (Beauvoir, 1975b : 4). Agradeço o arquivo do jornal *Libération* por ter proporcionado muito gentilmente este artigo. Encontrei a referência deste artigo na dissertação de Cecília Maria da Silva Monteiro (2004), *Simone de Beauvoir e Portugal*.
  - 2 Ver, em particular, a comparação entre os contextos português e espanhol na tese de Manuela Tavares, *Feminismos em Portugal (1947-2007)* (Tavares, 2008: 52-60).
  - 3 Tomando como ponto de partida o livro *Lettres Portugaises*, publicado pela primeira vez em francês em 1669, *Novas Cartas Portuguesas* compõe-se de um conjunto heterogêneo de textos de géneros diferentes, fruto da colaboração entre as autoras. Não é revelado aos leitores o que foi escrito por cada autora, desenhando assim uma autoria coletiva. Como indica Ana Luísa Amaral, a escolha das *Cartas Portuguesas* como “texto matricial” é particularmente significativo porque Soror Mariana Alcoforado, a freira seduzida e abandonada que se assume como autora das cartas é “o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora por aquele (o cavaleiro) que se apaixonara também, mas partira depois, para não mais regressar.” Por articular uma visão crítica da sociedade portuguesa e da condição feminina no contexto da ditadura, entre outros, a primeira edição do livro foi apreendida pela censura. As autoras foram processadas e absolvidas depois da revolução dos cravos.
  - 4 Madalena Barbosa, “Balanço do MLM- linhas gerais para o começo de uma discussão”, 1978. Texto policopiado assinado por Milena (Madalena Barbosa), Ana D’Ory e Isabel Santos e citado por Manuela Tavares (2008).
  - 5 Artista, escritora, ensaísta e crítica de arte, cujo trabalho plástico, ligado, nos anos sessenta, à experiência da poesia experimental portuguesa, têm explorado de múltiplas formas as relações entre poesia, imagem e objeto.
  - 6 Refiro-me, mais especificamente, ao trabalho do grupo de investigação GAPS - Grupo de Investigação em Género, Artes & estudos Pós-coloniais, na Universidade do Minho – em particular, Ana Gabriela Macedo, Márcia Oliveira e Maria Luísa Coelho –, e a Filipa Lowndes Vicente e Leonor Oliveira.
  - 7 Maria Lamas (1893-1983) foi uma jornalista e escritora portuguesa, opositora da ditadura e defensora da emancipação feminina. Foi Diretora da revista *Moda e Bordados* entre 1928 e 1947. Em 1946, tornou-se Presidente da Direção do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas e em 1975 foi uma das fundadoras do Movimento Democrático das Mulheres.

- 8 Emprego aqui uma expressão utilizada por Manuela Tavares em *Feminismos em Portugal (1947-2007)* (Tavares, 2008: 78).
- 9 *Ibidem*, p.184.
- 10 Movimento feminista fundado em 1974 em Lisboa por Maria Teresa Hora, Isabel Barreno e outras mulheres. As atividades do grupo, em parte centradas na luta pela despenalização do aborto, acabaram no final dos anos 70.
- 11 Tradução da autora do texto original: “This negative perception of feminism in Portugal was clearly related to the rejection of feminism as an issue apart from those of class struggle or workers’ rights. The fact that feminism is something that is identified with the middle class and the bourgeoisie seems relevant here, for the struggle against the regime was focused on the participation of the working class. But even within the higher and well-educated classes, the lack of information from outside the country helped forge this situation. Women artists, in particular, did not want to be associated with feminism because it separated them from men and they felt from the mainstream” (Oliveira, 2018: 214, itálico nosso).
- 12 Ana Hatherly foi uma poeta, artista plástica e académica portuguesa. Ativa nos 60 e 70 no movimento da poesia experimental portuguesa, o seu trabalho têm explorado de múltiplas formas as relações entre texto e imagem. As suas obras plásticas integram numerosas coleções públicas e privadas em Portugal, entre as quais a coleção de arte moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- 13 Tradução da autora do texto original: “Nous sommes ici dans un domaine où – contrairement à ce qu’a écrit Kate Millet et malgré leur circonstance sociale – les femmes ne représentent, en tant que telles, aucune autre culture, aucune culture séparée” (Hatherly, 1981: 3, itálico nosso).
- 14 Tradução da autora. “(...) when the military coup of April 25, 1974, burst out, people’s power became, to a large extent, women’s power. (...) For almost two years, women and men were side by side in struggle on many fronts in order to shape a more just society. We can say that in Portugal women’s struggle has been part and parcel of the whole process of change” (Pintasilgo, 1984: 573).
- 15 *Ibidem*.
- 16 Tradução da autora do texto original: “Le conflit réside entre les rares féministes et le reste de la population portugaise. Il y a même une répugnance, une hostilité considérable de la part des hommes” (Beauvoir : 1975b : 4).
- 17 *Ibidem*. Tradução da autora do texto original: “J’ai senti que lorsqu’on prononçait certains noms, en particulier celui de Maria Teresa [Horta], il y avait un frémissement hostile dans la salle. C’était une salle où il y avait une majorité de femmes. Parmi les quelques hommes qui s’y trouvaient, il y en a eu un qui a tenu un discours révolutionnaire classique : il y a le mouvement révolutionnaire, le mouvement démocratique mouvement petit-bourgeois que représente Maria Teresa et enfin, il y a le mouvement démocratique révolutionnaire dans lequel sont engagées les femmes plus ou moins communistes et qui se borne à avoir des revendications dans le courant de la condition féminine classique (plus de crèches, etc.) mais pas du tout dans la lutte pour l’avortement, la contraception, etc”.
- 18 *Ibidem*. Tradução da autora do texto original: “Je pense cependant qu’elles ont eu un tort: celui de ne pas avoir pris parti d’une manière assez nette pour la révolution”.
- 19 *Ibidem*. Tradução da autora do texto original: “Lier la lutte féministe à la lutte révolutionnaire”.
- 20 Tradução da autora do texto original: “si, au Portugal – comme d’ailleurs dans la plupart des pays européens – il y a beaucoup à exiger dans le domaine du travail, de la famille et du droit, dans les arts, les femmes non seulement n’ont jamais été sujet de mépris, mais encore elles ont toujours été

- encouragées par la reconnaissance du public et de la critique” (Hatherly, 1981: 3).
- 21 Artista cuja prática, nos anos 70, utilizava uma linguagem plástica próxima da arte pop para explorar vários aspetos da sociedade portuguesa pós-revolucionária tais como o consumo, o turismo, ou o papel da mulher num contexto ainda marcado por valores patriarcais.
- 22 Tradução da autora do texto original: “We never felt it [discrimination] and that’s why we were reluctant to say that the exhibition was feminist. There were even several artists who refused to participate” (Oliveira, 2018: 215).
- 23 Embora não existam, no meu conhecimento, estudos específicos que quantifiquem, em termos numéricos, a participação das mulheres nas artes plásticas em Portugal até 1977, se olharmos, por exemplo, para a participação das artistas portuguesas na Bienal de São Paulo (artes plásticas) entre 1951 e 1977, elas constituíram uma claríssima minoria. Se considerarmos estas 13 bienais (Portugal não está presente no catálogo da Bienal de 1963), em 5 delas não houve nenhuma participação de mulheres (com uma participação de entre 4 e 9 artistas masculinos), em 6 delas houve a participação de apenas uma mulher (com uma participação de entre 1 e cerca de 20 artistas masculinos). Nas primeiras duas bienais, em 1951 e 1953, participaram respetivamente 5 e 3 mulheres (cerca de 1/6 dos participantes em 1951 e 1/10 em 1953). Estes cálculos, que são aproximativos e servem apenas a argumentação aqui apresentada, baseiam-se nas informações proporcionadas pelos catálogos digitalizados da Bienal de São Paulo. Os campos da gravura e da tapeçaria constituem exceções que mereceriam uma reflexão específica, reflexão que não poderemos desenvolver neste texto.
- 24 Escreve Márcia Oliveira, “When Nadal claims that gender equality is present, regarding both access to the art market and art’s critical reception, Palla interrogates this idea by remarking: ‘in that case, we should wonder why women are still a minority amongst the top-ranked artists ... And why women painters are so rare in Portuguese art history.’ The journalist goes even further by saying that Portuguese women artists mask this problem, reminding her readers that women’s subaltern position in society interferes with their creativity in music and in the arts whereas, in literature, the process is precisely the contrary. Quoting Virginia Woolf and the seminal essay *A Room of One’s Own* (1928), she argues that women have been more and more active and present in society and concludes that there is ‘fear of losing power and privileges, which are considerable assets in times of revolution’” (Oliveira, 2018: 219-220).
- 25 Tradução da autora do texto original: “According to many analysts (...) ‘one of the most advanced juridical orders in Europe’” (Ferreira, 2011: 170).
- 26 Agradeço Márcia Oliveira para esta referência. Ver também: Filipa Lowndes Vicente (2012: 222).
- 27 Ver Giulia Lamoní, “A Liberating Impulse? The Exhibition Liberation: 14 American Artists in Lisbon in 1977,” Comunicação apresentada no colóquio *Hot Art, Cold War: US Art and Portugal, 1945-1990* (Lamoní, 2022).
- 28 Organizadas pelo grupo *Féminie-Dialogue*, fundado por Christiane de Casteras em 1975, as exposições anuais que levam o mesmo nome eram eventos “não politizados” (Dumont, 2019: 259).
- 29 *Ibidem*.
- 30 Ver Leonor Oliveira, “Performing Revolution: Women’s Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974–79)” (Oliveira, 2022).
- 31 A investigação acerca da prática performativa destas artistas é escassa. Assinalamos o artigo de Cláudia Madeira, “Elisabete Mileu: ‘exposição’ e performance do corpo nu” (Madeira, 2020a) e também a publicação *Arte da Performance ‘Made in Portugal’: uma aproximação à(s) história(s) da arte da*

*performance portuguesa* (Madeira, 2020b).

32 Foi uma artista, professora e académica portuguesa. O seu trabalho artístico desenvolveu-se principalmente no âmbito da escultura. Ensinou na Escola de Belas Artes em Lisboa entre 1971 e 1996, e na Universidade de Évora entre 1996 e 2007.

33 Pintora portuguesa que, entre o final dos anos sessenta e o início dos anos 70, criou obras bidimensionais e tridimensionais de feição pop, com um enfoque particular no feminino.

34 Pintora originária de Trás-os-Montes região que representa uma fonte de inspiração relevante no seu trabalho. Entre 1976 e 1979 viveu em Paris graças a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

35 *Ibidem*: 171.

36 Conversa da autora com a artista, Julho de 2022.

37 Tradução da autora do texto original: “aux deux bouts de la chaîne” (Beauvoir, 1975a).

38 *Ibidem*.

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