



COLEÇÃO GÊNERO, MÍDIAS E CONTEMPORANEIDADES

ESTUDOS DE GÊNERO E ESTUDOS DE MÍDIA: (DES)CONSTRUÇÕES CONTEMPORÂNEAS

ELIANE CADONÁ
NÁTHALY ZANONI LUZA
TAINA KURTZ
ORGANIZADORAS



COLEÇÃO MÍDIAS E CONTEMPORANEIDADE

**ESTUDOS DE GÊNERO E ESTUDOS DE MÍDIA:
(DES)CONSTRUÇÕES CONTEMPORÂNEAS**



**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO
URUGUAI E DAS MISSÕES**

REITOR

Arnaldo Nogaro

PRÓ-REITOR DE ENSINO

Edite Maria Sudbrack

**PRÓ-REITOR DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-
GRADUAÇÃO**

Neusa Maria John Scheid

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO

Nestor Henrique de Cesaro

CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN

Diretora Geral

Silvia Regina Canan

Diretora Acadêmica

Elisabete Cerutti

Diretor Administrativo

Ezequiel Plínio Albarello

CÂMPUS DE ERECHIM

Diretor Geral

Paulo José Sponchiado

Diretor Acadêmico

Adilson Luis Stankiewicz

Diretor Administrativo

Paulo José Sponchiado

CÂMPUS DE SANTO ÂNGELO

Diretor Geral

Gilberto Pacheco

Diretor Acadêmico

Marcelo Paulo Stracke

Diretora Administrativa

Berenice Beatriz Rossner Wbatuba

CÂMPUS DE SANTIAGO

Diretor Geral

Michele Noal Beltrão

Diretor Acadêmico

Claiton Ruviano

Diretora Administrativa

Rita de Cássia Finamor Nicola

CÂMPUS DE SÃO LUIZ GONZAGA

Diretora Geral

Dinara Bortoli Tomasi

Diretora Acadêmica

Renata Barth Machado

CÂMPUS DE CERRO LARGO

Diretor Geral

Luiz Valentim Zorzo



CONSELHO EDITORIAL DA URI

PRESIDENTE

Luana Teixeira Porto (URI/FW)

CONSELHO EDITORIAL

Acir Dias da Silva (UNIOESTE)

Adriana Rotoli (URI/FW)

Alessandro Augusto de Azevedo (UFRN)

Alexandre Marino da Costa (UFSC)

Attico Inacio Chassot (Centro Universitário Metodista)

Carmen Lucia Barreto Matzenauer (UCPel)

Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)

Daniel Pulcherio Fensterseifer (URI/FW)

Dieter Rugard Siedenber (UNIJUI)

Edite Maria Sudbrack (URI/FW)

Elisete Tomazetti (UFSM)

Elton Luiz Nardi (UNOESC)

Gelson Pelegri (URI/FW)

João Ricardo Hauck Valle Machado (AGES)

José Alberto Correa (Universidade do Porto, Portugal)

Júlio Cesar Godoy Bertolin (UPF)

Lenir Basso Zanon (UNIJUI)

Leonel Piovezana (Unochapeco)

Leonor Scliar-Cabral (UFSC)

Liliana Locatelli (URI/FW)

Lisiane Ilha Librelotto (UFSC)

Lizandro Carlos Calegari (UFSM)

Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Luis Pedro Hillesheim (URI/FW)

Luiz Fernando Framil Fernandes (FEEVALE)

Maria Simone Vione Schwengber (UNIJUI)

Marilia dos Santos Lima (PUC/RS)

Mauro José Gaglietti (URI/Santo Ângelo)

Miguel Ângelo Silva da Costa (URI/FW)

Noemi Boer (URI/Santo Ângelo)

Patrícia Rodrigues Fortes (CESNORS/FW)

Paulo Vanderlei Vargas Groff (UERGS/FW)

Rosa Maria Locatelli Kalil (UPF)

Rosângela Angelin (URI/Santo Ângelo)

Sibila Luft (URI/Santo Ângelo)

Tania Maria Esperon Porto (UFPEL)

Vicente de Paula Almeida Junior (UFFS)

Walter Frantz (UNIJUI)

Ximena Antonia Diaz Merino (UNIOESTE)

Eliane Cadoná
Náthaly Zanoni Luza
Taina Kurtz

Organizadoras

**ESTUDOS DE GÊNERO E ESTUDOS DE MÍDIA:
(DES)CONSTRUÇÕES CONTEMPORÂNEAS**



Frederico Westphalen
2020



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivados 3.0 Não Adaptada. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Organização: Eliane Cadoná; Náthaly Zanon Luza; Taina Kurtz

Revisão Linguística: Wilson Cadoná; Adriane Ester Hoffmann

Revisão Metodológica: Eliane Cadoná; Náthaly Zanon Luza; Taina Kurtz; Editora URI – Frederico Westph

Capa/Arte: Silvana Kliszcz

Projeto gráfico: Editora URI – Frederico Westph

**O conteúdo dos textos é de responsabilidade exclusiva dos(as) autores(as).
Permitida a reprodução, desde que citada a fonte.**

Catálogo na Fonte elaborada pela
Biblioteca Central URI/FW

L979 Cadoná, Eliane

Estudos de gênero e estudos de mídia: (des) construções contemporâneas / Eliane Cadoná; ...[et al]. il – 1ª ed. – Frederico Westphalen; Editora URI, 2020.
4,53MB; PDF. Online.
292p.

Inclui Bibliografia.
ISBN: 978-65-89066-03-3

1. Estudos de gênero e mídias: o contemporâneo em análise 2. A história e as mulheres: novas encruzilhadas, outros sujeitos
I. Título

CDD: 370
CDU: 37.031

Catálogo na fonte: bibliotecária Andréia Mazzonetto Zanon CRB 10/2626



URI – Universidade Regional Integrada
do Alto Uruguai e das Missões
Prédio 9
CÂMPUS de Frederico Westphalen:
Rua Assis Brasil, 709 – CEP 98400-000
Tel.: 55 3744 9223 – Fax: 55 3744-9265
E-mail: editorauri@yahoo.com.br, editora@uri.edu.br

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

PREFÁCIO _____ **9**

Marlene Neves Strey

INTRODUÇÃO _____ **14**

ESTUDOS DE GÊNERO E MÍDIAS: O CONTEMPORÂNEO EM ANÁLISE

Náthaly Zaroni Luza; Taina Kurtz; Eliane Cadoná

CAPÍTULO I _____ **22**

A HISTÓRIA E AS MULHERES: NOVAS ENCRUZILHADAS, OUTROS SUJEITOS

Ana Maria Colling; Losandro Antonio Tedeschi

CAPÍTULO II _____ **37**

GÊNERO E MEIO RURAL: O 'LUGAR' DA MULHER NOS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO DAS TRABALHADORAS E TRABALHADORES RURAIS (STRs)

Iara Fatima Durante; Leonardo da Silva Martinelli; Marisa do Nascimento Pigatto

CAPÍTULO III _____ **51**

DO PRECONCEITO TRANS AO DISCURSO DE ÓDIO: A EXTERIORIZAÇÃO DE VIÉS CONSERVADOR E DE VIOLÊNCIA EM POSTS DE REDE SOCIAL

Elisângela Bertolotti; Ana Paula Teixeira Porto

CAPÍTULO IV _____ **70**

GÊNERO, SAÚDE E SEXUALIDADE NA ESCOLA: PERSPECTIVAS PARA O ENSINO MÉDIO

Náthaly Zaroni Luza; Estéfani Barbosa de Oliveira Medeiros; Eliane Cadoná

CAPÍTULO V _____ **84**

O CORPO E A MULHER QUE ALI ESTÁ: ENSAIOS VISUAIS DE TRÊS ARTISTAS MULHERES NO BRASIL DE 1968 A 1975

Thainá Maria da Silva; Bianca Knaak

CAPÍTULO VI	98
OS LIVROS INFANTIS SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DO CONSTRUCIONISMO SOCIAL	
<i>Ana Carolina Weselovski da Silva; Eliane Cadoná</i>	
CAPÍTULO VII	115
PROBLEMATIZANDO GÊNERO COM CRIANÇAS: DESCONSTRUÇÕES E TRANSFORMAÇÕES ATRAVÉS DA LITERATURA INFANTIL	
<i>Andressa Botton; Victória Portela Mandarinó Peixoto; Alice Lopes Caldas Fagundes; Marlene Neves Strey</i>	
CAPÍTULO VIII	141
O USO DE APLICATIVOS NAS PRÁTICAS SEXUAIS CONTEMPORÂNEAS: ENCONTROS E DESENCONTROS DE HOMENS QUE FAZEM SEXO COM OUTROS HOMENS	
<i>William Heldt dos Santos; Yáskara Arrial Palma</i>	
CAPÍTULO IX	156
VIOLÊNCIA DE GÊNERO E FEMINICÍDIO NA MÍDIA DIGITAL: UMA ANÁLISE DAS NOTÍCIAS PUBLICADAS NO G1	
<i>Janaína Deponti; Eliane Cadoná</i>	
CAPÍTULO X	176
AS MULHERES (RE)NOMEIAM O MUNDO: OCUPAÇÃO FEMINISTA DAS REDES SOCIAIS NA INTERNET	
<i>Vera Martins</i>	
CAPÍTULO XI	192
O CASULO E A BORBOLETA: O LUGAR DAS PROSTITUTAS NA ATENÇÃO BÁSICA	
<i>Bruna Sorensen; Eliane Cadoná</i>	
CAPÍTULO XII	208
GÊNERO E SEXUALIDADE: O QUE NOS CONTAM DOCENTES DA EDUCAÇÃO BÁSICA?	
<i>Taina Kurtz; Cleidinara Rigodanzo; Eliane Cadoná</i>	

CAPÍTULO XIII	225
AS MASCULINIDADES DOS VINGADORES: DO MEIO MIDIÁTICO AO CONVÍVIO SOCIAL	
<i>Willian Edson Tomasi; Eliane Cadoná</i>	
CAPÍTULO XIV	237
EDUCAÇÃO E GÊNERO PARA ALÉM DO QUE SE VÊ: O QUE HÁ DE CRISTALIZADO NAS PRÁTICAS EM EDUCAÇÃO?	
<i>Heloísa Derkoski Dalla Nora</i>	
CAPÍTULO XV	249
A EDUCAÇÃO DIGITAL E OS DESAFIOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM EM TEMPOS COMPLEXOS	
<i>Ana Patrícia Henzel Richter; Judite Ines Schreiner Gauer; Elisabete Cerutti</i>	
CAPÍTULO VXI	261
GÊNERO E VIOLÊNCIA: NARRATIVAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRAFICAS E A DEFESA DE DIREITOS HUMANOS	
<i>Luana Teixeira Porto</i>	
CAPÍTULO XVII	272
A MULHER NA CONDIÇÃO DE NUTRIZ E O MAIS DO MESMO: REVISITANDO AS CAMPANHAS DA AMAMENTAÇÃO	
<i>Eliane Cadoná; Marlene Neves Strey</i>	
SOBRE OS/AS AUTORES/AS	285

~ CAPÍTULO V ~

O CORPO E A MULHER QUE ALI ESTÁ: ENSAIOS VISUAIS DE TRÊS ARTISTAS MULHERES NO BRASIL DE 1968 A 1975

Thainá Maria da Silva

Bianca Knaak

Para Paul Zumthor, linguista, medievalista e crítico literário, o corpo aparece como a materialização da nossa relação com o mundo. É nele que sentimos e somos, é onde contraímos, reagimos, manipulamos. É no corpo que as pressões do sistema social, jurídico e político se manifestam. (ZUMTHOR, 2018, p. 25). Em arte, a interação do corpo com o meio tecnológico muitas vezes torna seus autores o próprio objeto da obra. Observaremos isso nas obras em vídeo das artistas Letícia Parente (BA, 1930 - RJ, 1991) e Sônia Andrade (RJ, 1935), durante a década de 1970, acompanhando a produção de uma nova linguagem artística no Brasil, a videoarte.

Elas nos permitem priorizar temáticas correntes e especialmente relevantes da arte contemporânea como sujeito e identidade, corporeidade, experimentalismo e comportamento social no âmbito das políticas de gênero em curso, bem como imbricadas subjetivações derivadas dos meios eletrônicos de comunicação massiva. Questões que, de alguma forma, encontraremos também na pintura de Wanda Pimentel (RJ, 1943 - 2019), desse mesmo período. A partir da análise estética e a coleta de dados sobre as obras, este ensaio, portanto, propõe uma reflexão crítica de parte da produção dessas artistas durante o período que vai de 1968 a 1975 e como o corpo (enquanto objeto artístico naquele contexto) manifesta-se nesses trabalhos.

No momento em que essas três artistas trabalharam, cada qual em sua própria poética, ecoavam, no horizonte social, as pautas feministas ainda focadas na emancipação da vida doméstica, na realização profissional da mulher fora do lar e, por conseguinte, sua atuação na esfera pública em defesa de seus direitos civis. Dadas as circunstâncias nacionais, sob a

dureza de uma ditadura civil-militar e suas perseguições amparadas no Ato Institucional nº 5 (AI5), o trabalho de Letícia, Sônia e Wanda representam também um ato de resistência política e afirmação subjetiva.

UM POUCO DE CONTEXTO HISTÓRICO

Especificamente, para adentrarmos o contexto e as ideias gerais da videoarte no Brasil, em sua primeira geração, consideremos que, no Rio de Janeiro e em São Paulo, núcleos de produção de videoarte se organizam a partir da década de 1970. Na primeira metade dessa década, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), sob a direção de Walter Zanini¹, foi um espaço valoroso de eclosão e legitimação da videoarte brasileira. Tal como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) que, em outubro de 1973, realizou a mostra Video Arte Show do brasileiro Carlos Borda, relevante na inauguração dos projetos, envolvendo o vídeo no país. (ALMEIDA, 2018, p. 20).

O acesso a equipamentos que possibilitam a produção de vídeo de forma massificada, como acontecia na televisão, representava um verdadeiro obstáculo para os (as) artistas, apesar do rápido desenvolvimento tecnológico e do lançamento de câmeras portáteis de 16 mm e Super-8. No entanto, já em 1974, multiplicou-se a realização de vídeos sob a liderança da artista Anna Bella Geiger² que, no ano anterior, havia realizado trabalhos com o uso de Super-8 na Expo-Projeção Grife³, juntamente com Ivens Machado⁴, Sônia Andrade e Fernando Cocchiarale⁵. Em seguida, no ano de 1975, juntaram-se ao grupo as artistas Letícia Parente e Miriam Danowski e o artista Paulo Herkenhoff⁶. O grupo organizado por Anna Bella Geiger compartilhava uma única câmera portátil, modelo *Sonic Matic portable videocorder*, que havia sido emprestada pelo cineasta e diplomata brasileiro Jom Tob Azulay (RJ, 1941).

Enquanto isso, na Filadélfia, através do Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, Suzanne Delehanty organizava a mostra *Video Art* (1975) em estreita ligação com os movimentos de contracultura e experimentalismo de novos suportes de expressão. Foi a primeira grande exposição a reunir produções de vídeo realizadas por

¹ Walter Zanini (SP, 1925 - 2013) foi importante professor, historiador, crítico de arte e curador. Entre 1963 e 1978, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

² Anna Bella Geiger (RJ, 1933), atuante artista plástica, escultora, desenhista e artista intermídia.

³ O Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife), fundado em maio de 1972, por Maria Luiza de Alencar, historiadora e publicitária e Abrão Berman, cineasta, constituiu um importante espaço de formação cinematográfica e de difusão de obras em Super-8, nas décadas de 1970 e 1980.

⁴ Ivens Olinto Machado (SC, 1942 - RJ, 2015) foi um escultor e desenhista e também trabalhou com vídeo e performance.

⁵ Fernando Cocchiarale (RJ,1951) atuante crítico de arte, curador e professor de filosofia no Departamento de Filosofia da PUC-RJ, desde 1978.

⁶ Paulo Herkenhoff (RJ,1951) atuante crítico de arte e curador.

diversos artistas, alcançando ampla repercussão no meio artístico internacional. Zanini foi o encarregado de selecionar obras de artistas brasileiros para o evento e indicou trabalhos de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Olinto Machado e Sônia Andrade. Todas as obras apresentadas na *Video Art* haviam sido executadas em 1974 e foram exibidas nesse mesmo ano, na VIII Jovem Arte Contemporânea, coordenada por Zanini no MASP/USP. (ALMEIDA, 2018, p. 24).

Um pouco antes disso, em Salvador, Wanda Pimentel participava, em 1966 e 1968, da I e II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, respectivamente⁷. Mas ,foi em 1968, ao participar do II Salão Esso de Artistas Jovens e do 17º Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que a série **Envolvimentos** (que alcançou desdobramentos até 1984) deu para Wanda a visibilidade de artista mulher. Nessa série. ela pintou, sobretudo em cores primárias, temas femininos e domésticos, incluindo-se na tela como personagem e enigma.

A partir de então, sua trajetória se confirma em inúmeras exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Nesses certames, a artista alcançou menções e prêmios como ocorreu no I Salão de Verão, no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, em janeiro de 1969. Lá, com as três pinturas expostas recebeu o Prêmio Viagem ao Exterior. A Comissão Julgadora do Salão, formada por Walmir Ayala (Jornal do Brasil), Vera Pedrosa (Correio da Manhã), José Roberto Teixeira Leite (O Globo), Carmem Portinho, Diretora da Escola Superior de Desenho Industrial e Edila Mangabeira, do Departamento de Artes do Ibeu (Instituto Brasil – Estados Unidos), foi unânime em sua decisão e não poupou elogios aos trabalhos de Wanda Pimentel. (SIQUEIRA, 2013).

Nota-se que, apesar de atuarem em um circuito de arte bastante efervescente, no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, essas artistas enfrentaram uma conjuntura que gerou graves problemas para a livre circulação das obras. Em razão da ditadura civil-militar imposta ao país (1964-1985) e com o agravamento da censura através da promulgação do AI-5, o controle sobre as práticas artísticas tornou-se cada vez mais forte. A censura fazia parte de um sistema repressivo que tentava garantir uma legitimidade forçada ao Governo, e através de órgãos institucionais, como o Serviço de Censura e Diversões Públicas (DCDP) da Polícia Federal, promoveu uma intensa vigília sob a produção cinematográfica, televisiva, teatral e musical, assim como às artes visuais, ainda que para essa última não houvesse uma orientação específica de análise por parte dos censores. (SCHROEDER, 2019, p. 47).

⁷ De acordo com Vera Siqueira, em 68, o Salão baiano foi fechado pelos militares quando o público, já na abertura do salão, depredou obras, inclusive da própria Wanda Pimentel, que apresentava cinco pinturas. Assustada, ela voltou fugida para o Rio com seu amigo e também artista Antonio Manuel.

Em 1968, o General Presidente Costa e Silva sancionou a Lei nº 5.536, que regulamentou a censura através da classificação da idade às obras teatrais e cinematográficas e que, segundo o artigo terceiro, prevê que as obras não poderiam ser “contrárias à segurança nacional, [...] aos bons costumes” e que não incentivassem a luta de classes e, além disso, também foi criado, a partir dessa disposição, o Conselho Superior de Censura.

Portanto, como forma de transpor os obstáculos políticos (a censura) e materiais (meios), a produção artística da primeira geração de videoartistas foi caracterizada, segundo Arlindo Machado, por obras onde

[...] o mínimo coincidia de ser também o máximo. Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera. Associando-se a isso o fato do país encontrar-se, naquele momento, vivendo a fase mais violenta da ditadura militar, com a sociedade amedrontada ou emudecida e as perspectivas de futuro absolutamente sombrias, essa performance nunca era agradável e edificante, mas tendia resolutamente na direção de uma autoimolação transgressiva [...] (MACHADO, 2007, p. 22).

Nesse cenário de censura, tortura e truculência, a primeira geração de videoartistas tem um trabalho definido, majoritariamente, por projeções acerca das questões sociais, de denúncia e contestação, tanto quanto podemos perceber na pintura e demais linguagens utilizadas por artistas naquela ocasião. A ideia do sujeito fragmentado, que se esfacela em “inúmeros papéis (afetivos, familiares, profissionais, sexuais, políticos, éticos e estéticos, etc.) que podemos nos encaixar” (COCCHIARALE, 2006, p. 64) também será característico da produção desse período.

OS MEIOS E AS IMAGENS

Com o desenvolvimento do vídeo como suporte poético entre artistas, a difusão da videoarte no Brasil não se orienta apenas como possibilidade de registro das *performances* e *happenings*, mas articula-se progressivamente como manifestação de uma nova linguagem híbrida e potente na produção de imagens.

As primeiras produções em vídeo já reagiam à noção passiva usualmente utilizada pelas mídias hegemônicas, como a televisão. Construídas de forma bastante experimental, eram formalmente caracterizadas por planos contínuos e em *close ups*, articulando na tela um amontoado de fragmentos que sugere o todo. (MACHADO, 1993, p. 11). E, naquilo que Ferreira dos Santos caracteriza como o casamento entre o computador e o videogame, a videoarte foiserá marcada pelos conflitos sociais e políticos do sujeito em choque com a conjuntura política repressiva. As poéticas visuais de então, que ressoando o corpo torturado e privado de

liberdade, eram, por vezes, claramente agressivas, incômodas e radicais, mas nem sempre. Afinal, “programando-se um micro, ele preenche a tela com figuras que podem deslocar-se, mudar de forma ou de cor, ficar tridimensionais, em suma, pintar o diabo a quatro em forma de blips”. (SANTOS, 1986, p. 57). Essa suposta leveza narrativa própria da imagem *gameficada*, por assim dizer, foi melhor perceptível na pintura de Wanda Pimentel, onde a referência ao enquadramento narrativo cinematográfico e até mesmo aos quadrinhos de HQs (história em quadrinhos) é muito presente. Objetivamente, foi nos trabalhos de Letícia Parente e Sônia Andrade que o vídeo foi usado não só como meio de registro, mas também como suporte para o ato de criação e resistência frente aos limites do corpo e do poder. Para Ribeiro, o vídeo “radicaliza o olhar pormenorizado, detalhado e fragmentário da fotografia e rompe com a construção clássica de representação do corpo intacto ao empregar com veemência os recursos de enquadramentos, cortes e planos de cenas em *zoom*, como metáforas do corpo”. (RIBEIRO, 2019, p. 3).

As obras **Marca Registrada** (1974-1975), **Preparação I** (1975), **Eu, armário de mim** (1974) e **In** (1975) de Letícia Parente e alguns vídeos da série **Sem Título** (1974-1977) de Sonia Andrade serviram de material de análise para verificarmos a representação dos corpos nessas situações de fragmentação e violência. Gerados em espaços fechados e, ou, fazendo uso de materiais como linhas, agulhas e pregos esses trabalhos nos remetem ao ambiente da casa. Assim como a série **Envolvimentos** (1968 a 1984), de Wanda Pimentel, que apesar de trabalhar com imagens fixas, principalmente pela pintura vinílica sobre tela, indicia sua condição psicossocial repetindo pés e pernas em ambientes domésticos planejados e bem equipados com a tecnologia *pop* do momento.

É importante assinalar que os trabalhos de Letícia Parente, Sônia Andrade e Wanda Pimentel são aqui revistos a partir de uma perspectiva que envolve os estudos de gênero, ainda que essas artistas não tenham articulado programaticamente o seu fazer artístico com teorias feministas. Sônia Andrade, por exemplo, recusa a designação de obra feminista à sua produção (TRIZOLI, 2018, p. 74) característica perceptível a muitos de seus intérpretes. Nesse sentido, para situar a postura da artista e a nossa própria observação, nos auxilia o ponto de vista da historiadora Linda Nochlin⁸, em seu ensaio *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural*, escrito em 1974. Ali, ela atenta para a observação das artistas mulheres enquanto indivíduos inseridos em uma condição macro, indispensável para

⁸ Linda Nochlin (1931 - 2017) foi uma historiadora da arte, nascida em Nova York, Estados Unidos. Trabalhou como professora emérita de arte moderna na New York University e é reconhecida por sua pesquisa em arte e feminismo. Entre suas obras mais conhecidas estão *Women, Art and Power and Other Essays* (1988) e *The Politics of Vision* (1989).

a análise de suas obras, que podem ou não ser feministas, mas que também são vistas por parâmetros de análise crítica propostos pelos estudos feministas, de gênero e de história das mulheres. Nochlin afirma:

Vejo o indivíduo como elemento do grupo social que está encerrado em certos limites de carne e osso, incorporando muitos valores e ideias de sociedade mais ampla. Mesmo os sentimentos que a pessoa pensa serem extremamente pessoais provêm, em última análise, de algum outro lugar. E que outro lugar é esse? Não creio que seja a natureza bruta. São as situações históricas, sociais e culturais específicas em que a pessoa nasceu. E o indivíduo, por sua vez, não raro está atuando, modificando e transformando o grupo social, de forma que o eu na sociedade, ou o indivíduo e a instituição, não são entidades imediatamente opostas, mas, na verdade, constituem uma espécie de processo num estado constante de mediação e transação. (NOCHLIN, 2019, p. 72).

Tratar a produção artística e a produção artística de artistas mulheres sob o viés das discussões de gênero demanda a consciência das relações invisíveis de poder que as perpassam socialmente. Assim, as experimentações de linguagem e seus ecos no campo artístico são também afirmações de subjetividade no espaço simbólico ampliado das relações sociais em permanente negociação.

Sônia Andrade trabalhou como professora de educação primária no Colégio Pueri Domus e, assim como Wanda Pimentel, iniciou sua trajetória como artista através de aulas e cursos propostos por Ivan Serpa⁹ no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM/RJ) e, posteriormente, aproximou-se do grupo liderado por Anna Bella Geiger com o intuito de trabalhar com o vídeo. Ela integra a primeira geração de videoartistas brasileiros.

Além de ser reconhecida pelos seus trabalhos experimentais em vídeo, Sônia Andrade transitou também pelo desenho e na prática de *objet-cherché*¹⁰. Na série de vídeos intitulada **Sem título**, realizados a partir de 1974 e que, segundo Arlindo Machado, “podem ser incluídos entre os mais maduros de sua geração” (MACHADO, 2001, p. 23), a artista debruçou-se sobre questões que tocam o político, principalmente a tortura, a censura e o enclausuramento, em uma tentativa constante de subverter a lógica vigente e possibilitar brechas de questionamento ao que não podia ser dito.

Em uma vídeo *performance* Andrade martela pregos entre os seus dedos da mão direita e, posteriormente, amarra-os com fios de cobre. Usando o corpo como suporte discursivo, a artista alegoricamente faz marcações violentas em torno de seus dedos, restringindo aqui uma parte do corpo substancial ao fazer artístico: a mão. Tecendo uma constante tensão para quem

⁹ Ivan Ferreira Serpa (RJ, 1923-1973) foi pintor, desenhista, gravador e professor.

¹⁰ *Objet-cherché* que na tradução direta do francês para o português corresponde a objeto-procurado é utilizado por Talita Trizoli (2018) para identificar o método utilizado por Sônia Andrade na elaboração da sua série “Hydragrammas” de 1978/1993, um conjunto com aproximadamente cem objetos e que constitui uma espécie de arqueologia ou cartografia do fazer artístico da artista.

vê, a obra satiriza a espetacularização e banalização da violência.

Ainda, em um dos seus **Sem título**, a artista enrola sobre o seu rosto um fio de *nylon* preto repetidas vezes, deformando a sua fisionomia, impedindo a fala e suprimindo suas feições. A alteração provocada pelo fio preto e grosso é reveladora em mais de um sentido. Como possibilidade de negar certos padrões de beleza socialmente validados ou mesmo no sentido de obliterar a sua identidade enquanto mulher. Sônia amarra, pressiona, desfigura. Os seus traços de individualidade tornam-se irreconhecíveis abaixo do emaranhado de fios. Para Trizoli, a “autora salienta as relações de interferência, acomodação e sofrimento a que os sujeitos se submetem a fim de adentrar ao ideal imagético de beleza e conformidade social”. (TRIZOLI, 2018, p. 74-75). Para Arlindo Machado, sua obra também reflete uma “autoviolência latente, meio real e meio fictícia” em que a artista “discorre sobre os tênues limites entre lucidez e loucura que caracterizam o ato criador”. (MACHADO, 2001, p. 23).

Há também dois outros vídeos de curta duração que compõem a sequência dessa obra e que receberam os codinomes de **Corte** e **Higiene**. No primeiro, Andrade usa uma pequena tesoura para violentamente retirar parte dos pelos das suas sobrancelhas e cílios, bem como dos seus cabelos. No segundo, a artista castiga a si mesma em um ato corriqueiro de escovar os dentes. Acompanhamos a sua ação obstinada em passar o fio dental e em esfregar a escova com força contra os dentes. Nessas ações, Sônia reproduz em si uma violência que, no âmbito público, ocorre sistematicamente através do terrorismo de Estado, em que a tortura dos porões da ditadura, a perseguição, o controle e o assassinato, brutalmente restringem a possibilidade de ser, mitigam identidades e deslegitimam a capacidade criadora.

CORPOREIDADES

Juntamente com Sônia Andrade, a artista baiana Letícia Parente, que inicialmente trabalhou como professora de Química, na Universidade Federal do Ceará e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, é considerada pioneira da videoarte brasileira e responsável por trabalhos em vídeo emblemáticos, como é o caso da obra **Marca Registrada** (1974-1975). Nesse vídeo *performance*, a câmera acompanha os passos de Letícia no chão de madeira até uma cadeira onde ela se senta e inicia, com o close agora em suas mãos, a preparação da linha na agulha. Em um ato contínuo, que dura aproximadamente dez minutos, acompanhamos as mãos de Parente bordando, com linha e agulha, em seu próprio pé a frase *made in Brazil*.

Utilizando seu pé, performando em si mesma um ato de afirmação, lamento e denúncia,

as imagens lentas causam desconforto e confrontam diretamente o espectador em sua atitude *voyeur*. Podemos conjecturar que em **Marca Registrada**, Letícia Parente é movida por uma vontade de demonstrar as contradições entre o sujeito e o sistema político vigente. A perfuração da sola dos pés é autoagressão feita com agulha e linha, aparatos banais, usualmente utilizados por mulheres em afazeres domésticos e manuais. Enquanto borda, lentamente, a frase *made in Brazil*, a artista invoca e provoca a ideia de lugar que esse corpo ocupa na sociedade, pondo em questão esse pertencimento longamente naturalizado.

A frase *Made in Brasil*, na planta do pé de Letícia, pode também ser interpretada como um trocadilho com o slogan *Brasil, ame-o ou deixe-o*, utilizado pelo Governo ditatorial de Emílio Garrastazu Médici¹¹, a partir de 1969. A escrita em pele e sangue de *Made in Brasil*, que acompanhamos surgir pouco a pouco no plano sequencial, é também uma forma de localizar geograficamente esse sujeito preso pelos pés ao seu país de origem, em um momento em que permanecer no Brasil significava estar em risco permanente de violação e abandoná-lo era entregar-se ao exílio identitário, social, cultural e geográfico.

Wanda Pimentel, em sua pintura enquadrada, de figuração planificada e cores serigráficas, usa muito o pé, as pernas ou apenas os dedos do pé, como indício da presença da mulher em casa. Em espaços domésticos burgueses, altamente equipados com as novidades tecnológicas que fizeram das rotinas do lar um ambiente mais ágil e moderno, supostamente devolvendo momentos de contemplação e tempo livre às mulheres reclusas em seus lares. Os seus pés, as suas pernas, os dedos dos seus pés são, por metonímia, o corpo e a presença dela e de todas as mulheres que se reconhecem na cena. Uma cena *made in Brazil*.

Na série **Envolvimentos**, de Wanda Pimentel, não há rosto, não há mãos, embora os objetos ali figurados, como um ferro de passar roupas elétrico ou mesmo uma máquina de costura, explicitem a ação, o fazer, o trabalho facilitado pela tecnologia como lugar de existir dessa mulher. Mas, se esse fragmento do corpo feminino indicia a condição da mulher do lar na sociedade brasileira, na virada dos anos 1960/1970, ao mesmo tempo personaliza as inquietações da própria artista ao constatar seu entorno rodeado por objetos de consumo e distinção social, submetendo a experiência subjetiva no lar à aceleração da subjetivação pelo consumo. E é nesse mote imagético, quadro a quadro, cinematográfico, que repousa a força política e poética da artista. Há nessa série de pinturas planas, sem marcas de pincel e sem meios tons, uma narração que conduz absoluta e descritivamente a condição feminina posta

¹¹ Emílio Garrastazu Médici, o terceiro Presidente a governar durante o período da Ditadura civil-militar no Brasil, de 1969 a 1974, período conhecido como anos de chumbo, marcados pelo uso sistemático da tortura e do assassinato contra opositores do Regime.

em questão a partir de dentro. Da casa para a vida lá fora, vislumbrada por frestas e telas de TV, tensionando um real fenomenológico em ebulição para essa mulher que ali está.

Se por um lado o ambiente doméstico configura o local de realização das obras dessas três artistas mulheres como localização de sua posição social, por outro, Christine Mello, em “Extremidades do Vídeo” ressalta que, ao contrário de

[...] outros países que produzem nos anos 1970 performances e body art (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público e documentados pela câmera de vídeo. (MELLO, 2008, p. 144).

Nesse contexto, é importante destacar que, à época, Wanda Pimentel mantinha seu atelier no quarto de dormir, onde, segundo a artista, suas pinturas eram realizadas sobre a própria cama.

Em **Preparação I**, de 1975, Parente grava seu rosto refletido em um espelho em plano médio e, posteriormente, fechado. A ação consiste na artista colocando uma fita adesiva sobre sua boca e seus olhos para em seguida aplicar maquiagem por cima. A obra funciona como uma metáfora não apenas da alienação imposta pela censura moralizante da época – a mulher direita deve seguir uma vida sublimada na boa aparência, sem nada questionar e nada ver – mas, também, remete à imagem da mulher submissa às atividades de manutenção e construção daquilo que é definido como o padrão de beleza feminino, como em um ritual de feminilidade cotidiano.

O vídeo, com duração de pouco mais de três minutos, se passa em um cômodo que se parece com um banheiro. Não há som no ambiente interno onde Letícia performa, mas sim uma construção do silêncio como imposição da verdade, produto de um sistema que veda e abafa o exercício da liberdade de expressão. Contudo, sons de carros e sirenes, vindos de fora, compõem diegeticamente a ação, remetendo a condição caótica da sociedade de consumo. Letícia conclui o vídeo, penteando os cabelos de maneira quase automática e o desfecho se dá com a artista deixando o ambiente por uma porta, retirando seu corpo até o ponto em que só vemos uma mão deslizando para o lado de fora da porta.

É importante perceber que a crítica sistêmica desenvolvida por Parente, em ambos os vídeos, nunca é descolada da situação do sujeito mulher, esse corpo volitivo duplamente silenciado e apagado pela sociedade patriarcal e autoritarista.

Wanda Pimentel também percorre os cômodos da casa com suas cenas. Nelas, além de eletrodomésticos, xícaras e cigarros fumegantes, leiteiras e chaleiras transbordadas, roupas e sapatos, há uma profusão de gavetas e janelas. Gavetas fechadas, gavetas abertas, gavetas

reviradas. Janelas fechadas ou semicerradas por cortinas, às vezes esvoaçantes, por onde corre a brisa e se pode espiar, ou intuir, o mundo lá fora. Há também janelas que abrem para dentro do próprio quadro, reiterando a perspectiva e o ponto de vista, como telas de televisão dentro de si mesmas. A arquitetura é também fragmentada e simbólica na construção reconfigurada desses interiores. Assim, vigas, escadas, planos e portas de vistas furtivas estruturam a composição de forma rígida e confusa (pela desproporcionalidade dos planos e objetos entre si) e, ao mesmo tempo, amparam a mulher que está ali, tão envolvida quanto reflexiva.

Em **Eu, armário de mim** (1975) e **In** (1975), Letícia também vai explorar, sobretudo, a interação do corpo com a espacialidade doméstica no âmbito privado da casa, espaços onde a feminilidade é vivenciada enquanto prática social compulsória. Parente revisita criticamente essas zonas onde a intimidade e a subjetividade da mulher podem ser mais, ou menos, experienciadas: a sala de estar, o quarto, o banheiro.

Em **In** (1975), gravado com o auxílio de Jom Azulay, Letícia é capturada entrando em um ambiente que parece um quarto e, na ação aparentemente banal de pendurar e organizar roupas em um armário, a artista se autopendura em um cabide e guarda a si própria dentro de um armário branco embutido na parede, que ocupa todo o enquadramento da câmera. Silvia Federici¹², em *O ponto zero da revolução*, traz uma reflexão que vai ao encontro da visão crítica das artistas que, naquele momento, estão questionando o âmbito doméstico. Ela afirma que o trabalho doméstico “[...] não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina.” (FEDERICI, 2019, p. 42).

A organização da casa, a limpeza, os cuidados com os filhos e toda a gama de afazeres domésticos que engendram o trabalho reprodutivo - invisível e não remunerado -, feito cotidianamente pelas mulheres, é fator indispensável na manutenção da lógica capitalista. Podemos encarar a ação de encerrar-se dentro de um armário como uma crítica ao trabalho repetitivo e mal pago que acaba anulando a mulher, transformando-a em um mero objeto multifuncional intrínseco à manutenção da casa?

Em 1969, a artista estadunidense Mierle Laderman Ukeles¹³ escreve o *Manifesto pela Arte da Manutenção, 1969!*, em que descreve o trabalho doméstico como sistema de manutenção e afirma “a manutenção é um saco; leva tempo pra cacete. (lit.) A mente pasma e

¹² Silvia Federici (1942), intelectual e militante feminista marxista italiana, foi cofundadora do *International Feminist Collective*, participou ativamente do *International Wages of Housework Campaign* e atualmente é professora emérita da Universidade de Hofstra, em Nova York.

¹³ Mierle Laderman Ukeles (1939), artista, desde 1977 trabalha como Presidente no *New York City Department of Sanitation*.

se desgasta no tédio”. (UKELES, 2019:43).

Em **Eu, armário de mim** (1975), feito a partir de uma série de fotografias em preto e branco rearranjadas em formato de vídeo, a artista coloca em perspectiva uma série de utensílios e objetos organizados dentro de um armário. O trabalho¹⁴ inicia com uma tela em branco e uma voz que afirma categoricamente “eu, armário de mim. eu, armário de mim. eu, armário de mim.”. Na sucessão de fotografias, acompanhamos a sensação claustrofóbica e sufocante de um armário que suporta calçados, roupas pretas e brancas, cadeiras e bancos amontoados, frutos, legumes e carnes, fragmentos de imagens em raios-X, jornais amassados, objetos de culto e pessoas. Vez ou outra, a tela em branco, imagens pouco nítidas e a voz seguem com seu poema-denúncia, durante três minutos e meio de vídeo. Cada parte vai amarrando-se com as fotografias em tela. Em uma catalogação do espaço doméstico, dos afazeres, das listas intermináveis daquilo que se é obrigada a manter, reunir, organizar, arrumar e limpar. Em um dos trechos do poema, Letícia declara:

[...]

Mal travestido em doença. Registro de lutas na carne
A condição de ser é fardo às vezes
nas costas a humanidade. Tão leve e tão pesada.
Cura-me a própria dor da dor. Cura-me a dor da dor.
Eu armário de mim. Eu armário de mim.
Mãos registrando a vida em mim. Mãos narrando a vida no tempo.
Eu armário de mim.
Ferramentas de construir cada dia. [...]

O discurso e a ação entrelaçam desejos e aflições da artista, o arrebatamento visível nas obras de Letícia de uma liberdade que é diariamente negada às mulheres. Fica clara, em suas obras, a noção de casa como prisão, como sufocamento de si e de sua própria subjetividade que permanecem enquadradas em armários, salas, quartos e banheiros, naquilo que Letícia afirmava ser uma arqueologia do tempo presente. André Parente atenta que, nas obras de Letícia, “a casa é mais do que um território ou um espaço neutro; ela é também confluência de signos e de redes que nos compõem, nos produzem”. (PARENTE, 2014:7).

ABRINDO O DIÁLOGO, BREVES CONSIDERAÇÕES

Sônia Andrade, Letícia Parente e Wanda Pimentel foram criadoras de importantes trabalhos que inauguram uma tradição alçada na crítica social a partir da videoarte. Seja pelo

¹⁴ Reeditado por André Parente (1957), artista visual, cineasta e filho de Letícia Parente.

uso explícito do vídeo como meio, suporte e espaço performativo como vimos em Parente e Andrade; seja através da percepção espacial transmutada, atravessada pela linguagem midiática que vem marcar a vida cotidiana das sociedades estruturadas pelo consumo conspícuo, atuando na subjetividade e nas múltiplas formas de subjetivação do indivíduo sob a experiência/experimentação do mundo através dos meios eletrônicos de comunicação.

Em Pimentel, Andrade e Parente, os trabalhos, no geral, exibem também um Brasil que foi marcado pela tortura, pela violação, pelo silenciamento e, aqui, principalmente, também pelo feminismo de artistas mulheres e outros ativismos políticos e poéticos. As práticas artísticas, sempre transversais às práticas sociais e políticas, fazem da arte um espaço polissêmico de conexões simbólicas.

Wanda Pimentel faleceu em dezembro de 2019, sem conseguir realizar um vídeo, o primeiro vídeo idealizado por ela. Queria filmar seus passos em uma esteira rolante. À vista, apenas seus pés, um passo atrás do outro, obstinada e lentamente. Só o caminhar, a ação incessante como ato de existência, presença e vida diária. Tudo passa, nos diz o tempo. Mas, e a história?

Se construir representações artísticas através de novos suportes é uma das características da arte contemporânea, no Brasil dos anos 60/70 o vídeo, desde as emissoras de TV, passou a configurar uma ferramenta que possibilitou aos artistas uma linguagem renovada e resiliente. Os meios de comunicação de massa, cultural, política e subjetivamente influenciaram e seguem influenciando nossa forma de ver e representar o mundo, em todos os suportes, de forma incontornável.

As representações artísticas realizadas por essas três mulheres, como acabamos de ver, estão intimamente relacionadas com questões do âmbito público e político, no contexto dos anos 60/70, no Brasil. Por um lado, de forma orgânica, elas refletem pautas de um ainda incipiente movimento de mulheres, influenciado pelo feminismo estadunidense e europeu, ao questionarem, a partir de suas realidades de classe, o lugar da mulher na sociedade, o papel da mulher na configuração familiar.

O lugar social da mulher nos trabalhos de Letícia, de Wanda e de Sônia, está situado no âmbito doméstico das camadas médias e altas da sociedade, onde também se perpetram práticas opressoras tais como, por vezes, revelam os corpos feridos e torturados ou sem rosto, ou fragmentados de suas imagens, sinalizando também violências específicas a que as mulheres estão submetidas. É importante reforçar que ainda que essas produções sejam, ou não, caracterizadas como feministas, a estrutura teórica que utilizamos para analisá-las procura dar conta das particularidades desses trabalhos, tomando das obras as informações

que são possíveis de ensaiar objetiva e subjetivamente, tendo em vista o contexto e as estruturas sociais que permeiam essas artistas mulheres. Para Griselda Pollock, não devemos

[...] aderir ao estereótipo feminino, que homogeneiza o trabalho das mulheres como algo determinado pelo gênero biológico [...] ainda assim, precisamos reconhecer aquilo que as mulheres compartilham - como resultado de sua criação, e não da natureza, ou seja, os sistemas sociais historicamente variáveis que produzem a diferença sexual. (POLLOCK, 2019, p. 124).

Desse modo, o corpo e a mulher frente à câmera ou à tela dessas três artistas, os tantos fragmentos que são produtos e, ao mesmo tempo, intervenções em uma dada realidade, correspondem a uma das múltiplas possibilidades de leitura do real. Não pretendem ser porta vozes ou mesmo discursos subjetivos homogeneizantes, mas abrem frestas para abordar e olhar os corpos que ali estão. Em nosso país, naquele momento político antidemocrático e inquisidor, tanto quanto o movimento de mulheres brasileiro, suas poéticas artísticas, esteve permeado pelo sentimento de urgente resistência ao autoritarismo e à repressão patriarcal. Mesmo que individualmente e, com maior ou menos engajamento, suas produções visuais ajudaram a promover subjetividades emancipadoras com repercussões no campo artístico e social que a história pode sempre reencontrar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Thamara Venâncio de. **A videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica.** Is Working Paper do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, v. 67, p. 1-49, 2018.

BRASIL. Lei nº 5536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. **Diário Oficial da União:** seção 1, Brasília, DF, p. 10177, 21 nov. 1968.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Editora Massangana: Recife, 2006.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Editora Elefante: São Paulo, 2019.

MACHADO, Arlindo. **As três gerações do vídeo brasileiro.** Sinopse, n. 7, ano III, ago. 2001, p. 22-33.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil:** três décadas do video brasileiro. Editora Iluminuras: São Paulo, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O vídeo e a sua linguagem.** Dossiê Palavra/Imagem – Revista USP, n. 16,

p. 6-17, dez. 1992 – fev. 1993.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. Senac: São Paulo, 2008.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Wanda Pimentel: Envolvimentos**. Curadoria, Adriano Pedrosa, Camila Bechelany...[et al.]. Catálogo da exposição. São Paulo, MASP, 2017. 144 p., il. color. p.b.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. **In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia/organização Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita - São Paulo: MASP, 2019. 528 p. il.**

PARENTE, André. **Alô, é a Letícia?** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. **In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia/organização Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita - São Paulo: MASP, 2019. 528 p. il.**

RIBEIRO, Regilene Sarzi. **O corpo em primeiro plano** – uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente. Revista Nexi, São Paulo, n. 5, p. 1-14, 2019.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1986.

SCHROEDER, C. S. **As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura**. MODOS, Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p. 45-59, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4300>

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Wanda Pimentel e o circuito expositivo brasileiro (1960-1970). **In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - A arte e suas instituições**. Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2013, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, CBHA e UFRJ, 2013. p. 235 -254.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60-70; orientação Celso Fernando Favaretto**. São Paulo: s.n., 2018. 434 p. ils. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de concentração: Filosofia e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

UKELES, Mierle Laderman. Manifesto pela arte da manutenção, 1969! **In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia/organização Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita - São Paulo: MASP, 2019. 528 p. il.**

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.