

DA GALERIA À RUA, MULHERES ARTISTAS NA MOSTRA OBJETO E PARTICIPAÇÃO, E NA MANIFESTAÇÃO DO CORPO À TERRA

Rita Lages Rodrigues

*O ponto fez-se linha, plano, chegou a espaço.
E desfez-se no tempo. (MORAIS, 1970)*

Quais artistas mulheres¹ atuaram nos eventos *Objeto e Participação* e *Manifestação Do Corpo à Terra*? A partir desta questão e do entrecruzamento de uma história das mulheres artistas, de uma crítica feminista de arte, das propostas das artistas e da desmaterialização e transformação nas artes pelas novas propostas nos anos 1960 e 1970, enfocarei brevemente em meu texto a participação de mulheres nos dois eventos, analisando suas obras a partir de reflexões sobre a relação espaço-tempo e a arte, a presença feminina, o espaço da cidade, a galeria e a rua.

1. Assim como Andrea Giunta, na linha de Judith Butler e outras teóricas do gênero e do feminismo, não atribuo um caráter essencialista ao termo mulher: “Minha intenção é tornar visível o fato de que a sociedade emprega a classificação biológica para diferenciar mulheres e homens, não levando em conta suas escolhas sexuais. O sistema da arte vem discriminando as artistas que são classificadas como mulheres, fazendo com que se tornem invisíveis.” (GIUNTA, 2018, p. 29-30)

Objeto e Participação e Do corpo à Terra no tempo e no espaço

Até que se transforme em uma nova geografia e uma nova história. Roteiro do novo homem - simples, bem espontâneo, despojado e criador. O homem pacífico. Livre. A arte é mais que um símbolo hermético da Liberdade. A arte é a própria experiência da Liberdade. Mantê-la e ampliá-la é tarefa de todos, é tarefa do governo. (MORAIS, 1970, s/p)

O ano era 1970. Em um mês de abril, a cidade palco era Belo Horizonte. Em plena ditadura civil-militar, após o *Ato Institucional Número 5*, promulgado no crepúsculo do ano de 1968, o ano que não terminou e que havia fechado ainda mais o regime estabelecido por meio de um golpe em 1964, como foi possível realizar eventos tão transgressores, críticos e vivos como a mostra *Objeto e Participação* e a manifestação *Do Corpo à Terra*, organizadas e concebidas pelo crítico, curador e pensador Frederico de Moraes, um evento que colocava como um dos seus princípios a liberdade e que recebeu o financiamento e o apoio do Governo de Minas Gerais?

Mari'Stella Tristão teve um papel crucial para a efetivação do evento. É dela o primeiro nome a ser citado por Frederico Moraes no texto da exposição *Do Corpo à Terra*, Um Marco Radical na Arte Brasileira, ocorrida no extinto Itaú Cultural de Belo Horizonte de 25 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Artista, crítica de arte, curadora que, hoje, nomeia uma sala no Palácio das Artes, Mari'Stella Tristão é lembrada pelo crítico:

A iniciativa foi de Mari'Stella Tristão, diretora do setor de exposições do recém criado Palácio das Artes e idealizadora, também, do Salão de Ouro Preto, que a cada ano se ocupava de uma categoria estética. Pelo sistema de rodízio, em 1970, seria a vez da escultura. Convidado por Mari'Stella a fazer a curadoria do Salão daquele ano, que seria realizado excepcionalmente no Palácio das Artes, substituí a escultura pelo Objeto, ao mesmo tempo que incluí como área de atuação dos artistas o Parque Municipal. (MORAIS, 2001, s/p)

A própria crítica, em depoimento dado a Marília Andrés Ribeiro, relembra sua atuação: “Inauguraram primeiro o artesanato com a D. Coracy², e depois uma exposição organizada por mim: *O Processo Evolutivo da Arte em Minas*, que mostrava o primeiro quadro de Belo Horizonte, pintado por Émile Rouède, passando por Guignard até a vanguarda, de 1900 a 1970.” (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 148) Tristão era responsável pela direção da Grande Galeria do Palácio das Artes no governo de Israel Pinheiro, governador do estado que resolvera inaugurar o Palácio das Artes em 1970. Clóvis Salgado, vice-governador, teria sido o articulador para a mudança da obra do Palácio da Prefeitura para o Estado.

2. Coracy Pinheiro, primeira dama do Estado de Minas Gerais no período, esposa do governador Israel Pinheiro.

Após citar artistas vanguardistas que teriam participado da exposição organizada por ela, Tristão fala sobre o convite feito a Frederico Morais:

Fui a primeira diretora da Grande Galeria e convidei o Frederico Morais, que estava introsado com os vanguardistas no Rio, para organizar um evento de vanguarda. Ele já tinha me apresentado a proposta para uma Semana Nacional de Vanguarda. Eu sugeri ao Peret um evento diferente, realmente de vanguarda, para não predominar o acadêmico. Aí o Frederico trouxe a vanguarda do Rio e de São Paulo. (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 148)

Tristão finaliza o seu depoimento falando sobre a repercussão da Semana dos eventos no Parque e no Palácio das Artes: “A repercussão da *Semana de Vanguarda* foi ótima. O governador entendeu que era uma coisa de época e que ele tinha de entrar no contexto, nos chamou de malucos mas entendeu.” (TRISTÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 149) A chancela do Estado, financiador e incentivador do evento, foi fundamental para que ações artísticas de vanguarda, de cunho político e social, com críticas ao regime, pudessem ser efetivadas e não fossem alvo de perseguição e retaliação por parte dos agentes da ditadura.

Mari’Stella Tristão foi um personagem importante na história das artes de Belo Horizonte, de Minas e do Brasil nas décadas de 1960 a 1970. Recordo-me de seus textos nos jornais quando, bolsista do projeto *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* nos anos 1990, passei horas e horas no arquivo do *Jornal Estado de Minas* em Belo Horizonte. Assim como ela, a Política Cultural do Governo de Israel Pinheiro merece, também, um estudo mais aprofundado. Orlando Castaño, artista participante da mostra *Objeto e Participação*, relembra a importância dela no cenário das artes da capital mineira:

... foi uma pessoa maravilhosa para esta cidade, ela era muito dinâmica e muito aberta, organizava movimentos de arte. Ela, Celma Alvim e Morgan da Motta eram pessoas muito dinâmicas e nós tínhamos os salões da Prefeitura, que eram concorridíssimos, pessoas do Brasil inteiro vinham dele participar.” (CASTAÑO, 2000, p. 14)

A proposta de ocupar o espaço do Parque Municipal com ações, expandindo o espaço da Galeria do Palácio das Artes é apontada por Frederico Morais em seu texto-manifesto:

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de Arte) mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte é uma ação criadora – um propositor de criações artísticas que se multiplicam pelo espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o Museu leva à rua suas atividades museológicas, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão ou será apenas um trambolho. (MORAIS, 1970, s/p)

O Museu é uma ação criadora que deve se derramar, se espalhar, tornar-se um corpo com a cidade. Este mesmo espaço do Parque era ocupado, desde os anos 1940, por uma escola de arte, a Escola Guignard. Vários participantes da mostra em foco eram professores da Escola ou haviam ali estudado. A arte já ocupava este espaço como local de ensino-aprendizagem há algumas décadas. Pode-se relacionar o posicionamento de Frederico Morais à ideia de direito à cidade de Henri Lefebvre, o direito à cidade é o direito à liberdade, mas, também, o “direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade)” (LEFEBVRE, 2001, p. 134).

Participaram da *Mostra Objeto e Participação* e na *Manifestação Do Corpo à Terra*, segundo o cartaz, com destaque em negrito para as mulheres artistas³: Alfredo José Fontes; Artur Barrio; Carlos Vergara; Cildo Meireles; Cláudio Paiva; Décio Noviello; Dileny Campos; Dilton Araújo; Eduardo Ângelo; Franz Weissman; Frederico Morais; Guilherme Vaz, George Helt; Hélio Oiticica e Lee Jaffe; **Ione Saldanha**; José Ronaldo Lima; **Lotus Lobo**; Luciano Gusmão; Luiz Alberto Pellegrino; Luiz Alphonsus Guimarães; Manoel Augusto Serpa, Manfredo de Souza Netto; Marcelo Nitsche, Nelson Leirner; Orlando Castaño e **Yvone Etrusco**; **Teresinha Soares**; **Thereza Simões**; Umberto Costa Barros. (RIBEIRO, 1997, p. 147)

A proposta de Morais é a de que a obra seja construída na ação, na interação entre os agentes, artistas, crítico, cidade, museu, a obra não é apresentada a priori. Ao enumerar os pontos inovadores da proposta o primeiro apontado pelo crítico em 2001 é o fato de que “pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo.” (MORAIS, 2001, s/p) Hoje, na cidade de Belo Horizonte, acontece há mais de vinte anos, o programa de residência mais longo do Brasil, o Bolsa Pampulha, na mesma cidade onde há 50 anos Frederico Morais inaugurava uma nova forma de se produzir arte coletivamente.

3. Odila Ferraz é citada por Morais em depoimento à Marília Andrés Ribeiro em 1991 (RIBEIRO, 1997, p. 147), mas seu nome não aparece no cartaz do evento, conforme citado pela pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, e tampouco nos demais documentos e textos consultados para a escrita deste texto. Companheira de Luiz Alphonsus no momento de realização dos eventos, deve ter participado, mas não encontrei informações específicas sobre sua participação, além de informações esparsas, conforme referido por Talita “Nas ações de vanguarda articuladas e engendradas pelo crítico Frederico Morais, inclusive o principal crítico da época a discorrer sobre feminismo na arte brasileira, Odila Ferraz não ocupa a mesma condição de importância que seu parceiro na época, o artista Luiz Alphonsus – seria ela menos propositora e provocadora que seu namorado?” (TRIZOLI, 2018, p. 29) É importante dizer que a participação ou não da artista merece um estudo mais aprofundado.

O espaço do parque, da rua, do rio, a cidade e seu espaço público foi outro personagem. Com foco na participação de mulheres, é maior a presença feminina no evento na Galeria. Recordemos que desde a Idade Moderna e em especial no século XIX, houve uma tentativa de conformar o espaço do privado como o espaço do feminino, o espaço das mulheres, cabendo ao homem o espaço público, da política e das ruas (PERROT, 2015). O corpo feminino foi controlado nas práticas referentes ao parto, nos saberes associados às ervas e aos medicamentos naturais, retirando das mulheres parteiras no ocidente o poder e o conhecimento sobre o corpo. O saber médico, masculino, tomou conta do corpo feminino, em busca da domesticação das mulheres. (FEDERICI, 2017) Este saber e este controle devem ser lidos a partir de uma perspectiva interseccional, em que classe, raça, etnia, cultura tem que ser considerados. As ausências e controles não são exercidos do mesmo modo em todos os corpos. A ausência quase absoluta de artistas mulheres e corpos femininos do evento mais celebrado, a *Manifestação do Corpo à Terra*, pode ser, em parte, compreendida a partir desta perspectiva histórica. No entanto, é necessário pontuar as questões específicas do espaço-tempo Brasil – Minas Gerais – Belo Horizonte, anos 1970. No Brasil, passando por uma ditadura civil-militar, as questões do feminismo não estavam presentes como em outras realidades, em outros países. Andrea Giunta analisa, junto a outros pesquisadores, a participação de mulheres nas artes latino-americanas de 1960 a 1984: “Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo.” (GIUNTA, 2018, p. 29)

A relação do movimento feminista dos anos 1960 com as artes e também com a pesquisa histórica e a construção narrativa da História da Arte nos anos 1970, com a introdução de cadeiras sobre História das Mulheres em geral e com pesquisas realizadas sobre a participação de mulheres artistas na produção ao longo da história, é explicitada pela larga e pujante produção na academia estadunidense do período. No entanto, do lado de baixo do Equador, a história era outra: “Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras na região.” (GIUNTA, 2018, p. 29). Recordando, como aponta Maria Angelica Melendi, que, no Brasil, como mulheres, “estas artistas eram duplamente oprimidas pela sociedade patriarcal e pelo poder militar.” (MELENDI, 2018, p. 229)

No caso específico da participação feminina nos dois eventos, a obra de Thereza Simões, analisada mais à frente neste texto, possuía um engajamento político claro, no âmbito da arte conceitual. A obra de Teresinha Soares, a ser abordada na próxima sessão, apesar de a artista não se nomear feminista, explorava

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

Este texto que apresento pode ser compreendido a partir da ideia de uma crítica feminista de arte, marcada pelo presente que demanda um posicionamento crítico sobre a presença de mulheres artistas nas artes, mas a partir de uma compreensão da crítica como um convite ao diálogo entre o espectador e a obra, entre o leitor e o texto e, principalmente, que considere “a abordagem de questões relativas ao modo como os temas e ideias sociais/políticas são tratadas através das obras de arte concretas, acontecimentos e a posição ou representação das mulheres apresentadas.” (DEEPWEEL, 1998, p. 33)

Lotus, Thereza, Ione, Yvone e Teresinha

Das artistas mulheres participantes, Lotus Lobo participou unicamente da ação *Do Corpo à Terra* realizada fora dos muros da Galeria do Palácio das Artes. Com relação à sua participação, executando uma ação em que buscava plantar um milharal, Frederico Morais fala da ação não germinada: “Lotus Lobo precisou interromper sua plantação de milho, pressionada por policiais de uma rádio patrulha. As sementes não germinaram.” (MORAIS, 2001, s/p) A obra de Lobo é analisada por Morais, 30 anos depois da ação, no conjunto das obras-manifestações, junto com a queima das galinhas vivas por Meireles, o cerco com cordonetes feito por Luciano Gusmão e Dilton Araújo, desfeito simultaneamente pelos funcionários, a destruição pelo trator de uma mineradora da trilha de açúcar aberta por Lee Jaffe na Serra do Curral a partir da ideia de Oiticica, as trouxas ensanguentadas de Barrio. A ação é rememorada pela própria artista:

(...) minha proposta foi plantar milho no Parque, ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado, ver alguma planta nascendo e crescendo nesse lugar. A proposta não deu certo, porque eu não tinha conhecimento de agricultura. Fiz uma foto da instalação da semente, mas não fiz outras porque houve uma ruptura no meu trabalho. Gostei de participar do evento, mas deu polícia direto no Parque. (LOBO, apud RIBEIRO, 1997, p. 230)

Lotus Lobo, em outro depoimento, dado a Janaína Melo em 2001, é cuidadosa ao falar de sua participação:

Em *Do Corpo à Terra* minha participação foi modesta. Nesse evento os artistas participantes trouxeram para a cidade manifestações artísticas de vanguarda. Eu queria mais assistir as intervenções que realizar os trabalhos. Tive dificuldades em concretizar meu trabalho, o qual envolvia o crescimento de uma planta.

Fui movida pela efervescência dos movimentos enquanto outros participantes tinham propostas mais adequadas. Nas ações em grupo existem os criadores, os quais direcionam o trabalho, e existem aqueles que tentam acompanhar. Eu os acompanhava. (LOBO, 2001, p. 20)

Apesar da modéstia da artista, interessa-me pensar a perspectiva de espaço-tempo transformadora em sua proposta. O tempo de cultivo é um tempo que desaparece no espaço urbano, a artista não efetiva sua obra também porque o seu tempo era outro. O tempo da observação, ou do acompanhamento do processo de germinação, seria o tempo da proposta da artista. De acordo com Frederico Morais, “Luiz Alphonsus disse que seu objetivo ao incendiar uma faixa de plástico de 15 metros estendida sobre a grama era marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta”. Lotus, mais modesta, queria apenas “ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado.” (MORAIS, 2001, s/p) Lotus desejava mudar a paisagem, interromper o cotidiano repetitivo dos transeuntes da cidade, modificar o espaço, tensionar o espaço-tempo.

Na mesma cidade, mas em outro tempo-espaço, Sallisa Rosa, artista indígena contemporânea, ao longo da sua participação na VII Bolsa Pampulha, em 2019, vai também fazer uma plantação, mas agora de mandioca, afirmando “a mandioca como um caminho artístico ancestral.” Se Lotus havia escolhido o milho, Sallisa traz a mandioca, dando “início a um processo que remete à divisão geopolítica originária do território americano: Povos da Mandioca, no Brasil; Povos da Batata, nos Andes; e Povos do Milho, parte do que chamamos América Latina.” Em um outro contexto, em um outro tempo, em um espaço que também é Belo Horizonte, o Museu de Arte da Pampulha e seu entorno, é possível estabelecer um diálogo da proposta da artista indígena com a proposta de quase 50 anos antes, do crítico e curador Frederico Morais e Lotus Lobo. A proposta de Sallisa Rosa de transformar o terreno baldio em frente ao Museu em “lugar de descanso”, *Umarama*, propõe novos usos do território urbano. Sallisa é mais radical, como indígena, propõe a apropriação do espaço urbano pelos povos indígenas, “lembrando que não são os indígenas que estão nas cidades, mas as cidades que se situam em territórios indígenas.”(ROSA, 2019)

Afinal, a quem pertence o território? Na ação na inauguração da exposição do Bolsa Pampulha, as pessoas presentes foram convidadas a fazer a comida base da alimentação dos “dos povos originários de *Abya yala* (nome indígena para América): mandioca, milho, batata, peixe, pajuaru” e uma fogueira foi construída para uma conversa e uma vivência com cantos e histórias. São outros corpos e povos que agora demandam o território da cidade, no mesmo espaço onde, em 1969, Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo apresentaram seus *Territórios-apropriações ambientais*, no *I Salão de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte*.

A obra-ação de Thereza Simões, carimbos com inscrições como Dirty (Sujo), Verbotten (Proibido), Fragile (Frágil), Espaço Reservado às Futuras Gerações, Silent Way (modo silencioso) e Act silently (Aja silenciosamente - uma afirmação de Malcolm X) compuseram as paredes, painéis e vidraças do Palácio das Artes,

obras quase invisíveis, mas na verdade onipresentes, de Thereza Simões, surpreendendo os visitantes ao veicular, carimbando, palavras emblemáticas, tais como *Dirty*, *Verboten*, *Fragile*, em lugares imprevistos do Palácio das Artes. Aliás, uma afirmação de Malcolm X, o ativista negro dos Estados Unidos, contida em um dos seus carimbos, *Act Silently*, era uma definição prévia do modo de agir da artista. (MORAIS, 2013, p. 348)

Em conversa com George Helt em 31 de março de 2021, o artista rememorou com grande destaque a participação de Thereza Simões na Mostra. Acrescentou um dado que não consta nos trabalhos consultados sobre a mostra e a manifestação: a artista carioca carimbou a área externa do Parque Municipal, trabalhando em conjunto com os demais artistas oriundos do Rio de Janeiro, Luiz Alphonsus, Cildo Meirelles, Arthur Barrio. Ou seja, sua participação se deu no espaço interno da Galeria e também na área externa. Esta nova informação mostra que a obra de Simões derrama-se sobre a galeria e sobre a cidade, em relação com a proposta de Moraes “o Museu de Arte é uma ação criadora – um propositor de criações artísticas que se multiplicam pelo espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele”. (MORAIS, 1970, s/p) O Museu também pode ser uma extensão natural da cidade, arte e vida se misturam. O trabalho de Thereza Simões indica que as fronteiras entre a *Mostra Objeto e Participação* e o evento *Do Corpo à terra* não são rígidas, são eventos que se mesclam, algo apontado também pelas obras de George Helt que ocupam o espaço interno da Galeria e o caminho de entrada para o novo Palácio.

Pouco antes da mostra, em 1969, a artista iniciara seus trabalhos com carimbos, fundamentais para a compreensão da arte conceitual e postal brasileira, “um trabalho da artista para o filme *Matou a Família e foi ao cinema*, de 1969, do cineasta marginal Júlio Bressane. Segundo Thereza (2015), interessavam-na a velocidade para comunicar uma dada informação e a versatilidade proporcionadas pelo uso do carimbo.” (CHAGAS, 2018, p. 20)

A proposta de Thereza, assim como as de José Alphonso, Arthur Barrio e Cildo Meirelles, insere-se no conjunto de obras e ações nomeadas por Frederico Moraes de contra-arte e arte de Guerrilha:

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros, com rapidez e sendo de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. (MORAIS, 1970 apud FREITAS, 2013, p. 30)

Ione Saldanha vai expor seus *Bambus* - objetos, em diálogo com a proposta de Frederico Moraes “O objeto encontrado. O objeto lúdico, peça de um brinquedo, ritual ou jogo. Seria possível acompanhar a vida de um objeto? - até a morte e a destruição final?” (MORAIS, 1970, s/p) A proposta da artista, assim como a de Weissmann, ia na direção do construtivo, mas era um objeto construído a partir de outra relação com a matéria, objeto “modificado, seriado, transformado, acumulado, preparado, acrescentado, aterrorizado, mumificado, destruído, comprimido, reaproveitado, somado, dividido, multiplicado. Objeto enigmático, a entranha e o sangue do objeto – abjeto, objectum, objectar, contestar, contrariar.” (MORAIS, 1970, s/p)

Luiz Camilo Osório aponta os sentidos dos bambus de Ione, inserindo-os na produção da artista:

Ao longo dos anos 60, sua pintura foi se deslocando da tela, saindo da superfície para o espaço real dos objetos e aí ativando nossa atenção para um estar junto das coisas. Suas fachadas foram se desintegrando e se desestruturando, como se fossem cidades ou paisagens derretendo-se. Depois se transformaram em formas abstratas mais orgânicas e verticais que logo se desdobrariam em *ripas*, que podem ficar tanto encostadas na parede como soltas e penduradas no espaço. Os *bambus* e as *bobinas* acrescentam mais um movimento no desprendimento das cores que agora se integram, como já afirmei, às coisas cotidianas, à paisagem recorrente de nosso dia a dia. (OSÓRIO, 2012, p. 16)

Das sobras, pode vir a arte construtiva, o bambu, elemento desvalorizado como matéria, serve à proposta construtiva, geométrica e sensível da arte de Ione Saldanha. A obra da artista também está em diálogo direto com a proposta de Moraes em seu Manifesto:

o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo. A arte perdeu a aura mítica e aristocrática e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o desenvolvimento, desabrochar ou crescimento, depende da escolha do espectador. O objeto que hoje defino como contra-arte, é dinâmico, aberto, orgânico. (MORAIS, 1970, s/p)

Yvone Etrusco que aparece junto com Orlando Castaño não é artista conhecida como as demais. Sobre a obra apresentada, nos conta Castaño:

Na época da inauguração do Palácio das Artes, todos os artistas fizeram trabalhos de arte. E lembro que fiz um trabalho para a exposição Objeto e Participação que era uma coisa lúdica. Fiz um carrossel imenso, com madeira e alumínio. Se fosse hoje, eu diria que era uma instalação, mas naquela época a gente não usava este termo, não tinha nome. O que era? Era uma coisa de madeira, alta, com uma porção de figuras de alumínio penduradas em volta e no meio, uma bola com setas, que era um ponto de referência para as pessoas. (CASTAÑO, 2000, p. 14)

Em conversa com o artista George Helt em 31 de março de 2021, por telefone, ele forneceu algumas informações sobre as obras da artista, pintora e professora de pintura da Escola Guignard no momento da mostra. Segundo Helt, as obras apresentadas por Yvone Etrusco eram placas de alumínio pintadas com pistola de jato de tinta. Orlando Castaño ao lembrar a sua participação em conversa em 01 de abril de 2021, informou que ele a chamou para atuar junto com ele na produção da instalação.

Teresinha Soares apresenta na galeria *Camas (Ela me deu a bola)* – obra hoje destruída. Mostra que, mesmo na galeria do palácio, havia espaço para a efemeridade, tanto da ação dos participantes, impossível de ser repetida, quanto na não duração da obra. Não só as obras fora da galeria foram efêmeras - as trouxas, os gases, os cheiros, as cores - várias de dentro não tiveram destino diferente, intencional, como no caso da obra de Thereza Simões, ou não, como na obra de Teresinha Soares. O futebol, a paixão nacional, entra como um dos temas da cama, mas o encontro amoroso só pode acontecer se a dona da bola está disposta, afinal, é ela que dá a bola, a mulher é a protagonista. Mesmo sem se denominar feminista, Teresinha Soares subverte a ordem dos desejos, o corpo do espectador ocupa o espaço de outras formas, na cama, um objeto visto por ela como central na existência humana.

Ao falar sobre os objetos em sua produção, Teresinha Soares diz que o caminho para a produção de objetos foi natural:

Já na mostra do concurso Box-form na Petite Galerie (Rio de Janeiro) apresentei minha *Caixa de fazer amor*. Walmir Ayala fez referência a ela em crítica sobre o salão de abril de 1967. E na primeira individual, na Galeria Guignard, também em 1967, apresentei trabalhos em recorte sobre madeira: *Ele tocou as cordas do meu coração*, *Triângulo Amoroso na paisagem do Cotidiano* e outros que seguem na mesma direção. (SOARES, 2011, p. 10)

A novidade apresentada é que o objeto é levado para o chão, é a própria artista quem nos relata isso “Depois levei os objetos para o chão. No evento *Do Corpo à Terra*, de 1970, realizado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, apresentei a obra *Camas (Ela me deu a bola)*.” (SOARES, 2011, p. 12) Em entrevista a Rodrigo Moura e Camila Bechelany em 21/12/2016, revela o caráter inovador de colocar a obra no chão: “nunca tinha visto trabalho no chão. Em todos os museus onde fui nunca vi nada assim. Então, nesse trabalho, que são camas, ora, o lugar da cama é no chão mesmo! Você não coloca a cama em cima de nada.” (SOARES, 2017, p. 102) E o que é a cama? “A cama é onde você nasce, morre, faz filhos, faz amor, descansa e sonha. Ela é muito importante na nossa vida! E eu sempre usei coisas do dia a dia, a mesa, a comida, a cama.” (SOARES, 2017, p. 102)

Neste trecho de entrevista a Marília Andrés Ribeiro em 2012 pode-se, a partir da fala da artista, imaginar como era a obra:

Nesse evento apresentei *Camas*. Eu não focava, nos meus trabalhos, apenas sexo, mas usando três camas como meio de expressão para contar a história do nosso futebol, naturalmente, ele aí se fez também presente no título: “Ela me deu a bola”. Cada cama tinha o corpo de uma mulher recortada em madeira, sobre colchões com listras coloridas nas cores dos três times escolhidos. Quando as tampas se abriam, apareciam os colchões e, no avesso das tampas, rostos de jogadores, técnico e frases escritas. A primeira cama apresentava a nossa seleção canarinho, verde, amarelo e azul. Rostos de Pelé, Tostão, e ainda cinco estrelas no azul. A segunda mostrava o Flamengo representado por Yustrich, como se fosse o próprio diabo, enorme, em vermelho e preto, e a frase: “Yustrich, meu bem”. A terceira cama representava o Atlético, preto e branco, e a frase: “Ela me deu a bola”. (SOARES apud RIBEIRO, 2012, p. 137)

A ironia presente no título e na obra dialogava com a Pop Art e a ultrapassava a partir da participação proposta no título da exposição. Uma mulher protagonista na cama e em seus desejos. Teresinha Soares brincava com as palavras, com as imagens, fazendo o jogo lúdico em que se situa o Museu apontado por Frederico Moraes em seu texto-manifesto: “Plano-piloto da futura cidade lúdica, o museu deve ser cada vez mais um laboratório de experiência, campo de provas visando a ampliação da capacidade perceptiva do homem,

exercício continuado de seu instinto lúdico.” (MORAIS, 1970, s/p) A obra convida o público a realizar seu jogo lúdico, pois o “público era convidado a deitar-se nas camas e participar do jogo. Recordo-me do casal Dileny Campos e Maria do Carmo Secco participando do jogo, os dois felizes da vida.” (MORAIS, 2017, p. 58). Este jogo lúdico pode ser a brincadeira com o jogo da sedução, performar a sedução na cama exposta no Museu: “o espectador podia movimentar as camas, abrir essas partes de cima que tinham forma de corpos de mulher com curvas. Você podia abrir, separar, deitar, fazer brincadeiras, dar uma namoradinha... Tinha gente brincando, fingindo que estava fazendo amor...”. (SOARES, 2017, p. 102)

Sofia Gotti (2017), aponta pistas interessantes a partir da própria fala de Teresinha Soares “Tem gente que põe gente na cama. Eu ponho as camas na arte”, em reportagem do Globo de 1971. Questões relacionadas à feminilidade e masculinidade estão presentes na forma e na participação possível do público ao se encontrar nas camas que “serviam de lugar para encontros: literalmente, já que os visitantes podiam se encontrar ali; simbolicamente, nas representações de masculinidade e feminilidade” (GOTTI, 2017, p. 90) O âmbito político e doméstico é também apresentado, o primeiro “através da junção de identidade nacional [com times e jogadores de futebol] e o âmbito doméstico e íntimo transmitido pelas camas.” (GOTTI, 2017, p. 90)

Por que houve grandes mulheres artistas, em pequeno número, na Mostra Objeto e Participação e na Manifestação Do Corpo à Terra?

Se considerarmos em termos quantitativos, o número de mulheres participantes nos eventos foi pequeno, de 30 artistas cujos nomes constavam no cartaz de divulgação, apenas 5 mulheres, ou seja, menos de 20% do total. Um retrato da participação feminina no país que, hoje, exalta Anita, Tarsila, Lygia. Lotus, Thereza, Teresinha, Ione e Yvonne, mesmo que em pequeno número, não se fizeram pequenas. Marcaram presença e dialogaram com questões contemporâneas da arte de então, apresentando propostas que interagem com o crítico-artista Frederico Moraes e com os artistas homens. Lotus apresentou uma proposta das mais vanguardistas, ainda que não tenha se efetivado, sua plantação de milho inexistente povoa a imaginação. Thereza, com suas palavras carimbadas nas paredes, vidros, parque, praticou uma arte de guerrilha quase invisível,

ocupando todo o espaço a partir de uma contra-arte como na proposta do crítico. Teresinha transgrediu ao convidar o público a participar da obra a partir de uma convocação feminina para partilha da cama, em um jogo lúdico em que a mulher é a protagonista. Ione, com seus bambus, dialoga com a tradição construtiva, mas a reinventa a partir de novos usos de materiais e formas. Yvonne usa de materiais industriais, afastados de um fazer visto como feminino, ao construir sua obra em conjunto com Orlando Castaño. Em uma Belo Horizonte dos anos 1970, as mulheres apresentaram novas propostas artísticas, agindo pela forma, pelo verbo, pela ação. É crucial retomarmos a História da Arte a partir do trabalho de mulheres artistas para que a liberdade, perseguida por Moraes e pelos artistas de então, deixe de ser somente uma promessa e transborde atingindo a todos em um mundo ainda patriarcal e autoritário. Que mulheres como artistas, narradas pela história, possam objectar, contestar, contrariar, transformar e exercer o instinto lúdico.

Referências

- CASTAÑO, Orlando. *Orlando Castaño: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.
- CHAGAS, Tamara Silva. *Thereza Simões. Uma precursora da arte conceitual no Brasil*. *Art & Sensorium Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*. Curitiba, v.5, n.2, p. 014 – 026 Jul.-Dez. 2018.
- DEEPWELL, Katy. La critica feminista de arte em um nuevo contexto. In: DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de arte*. Estrategias críticas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. (primeira edição em inglês de 1995). p. 19-39.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpos e a acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha. Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanos. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.
- GOTTI, Sofia. Um pop pantagruélico: a arte erótica de contestação de Teresinha Soares. In: SOARES, Teresinha. *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017. 272 p. Exposição realizada no período de 27 abr. a 06 jul. 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LOBO, Lotus. *Lotus Lobo: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.
- MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.

MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra – Um Marco Radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itaúcultural, 2001.

MORAIS, Frederico. *Manifesto do Corpo à Terra. Mimeografado, 1970*. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110794#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> Acesso em 28 de março de 2021.

OSÓRIO, Luis Camilo. *Ione Saldanha, o tempo e a cor*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. 2a ed. São Paulo: Contexto, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés, Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em <https://www.ufmg.br/revistaufmg/volumes/20.1> Acesso em: 15 março 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés, Entrevista com Teresinha Soares. Fiz do meu corpo a própria arte. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n.1 e 2, p.130-139, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_130-139.pdf. Acesso em: 15 março 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

SOARES, Teresinha. *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017. 272 p. Exposição realizada no período de 27 abr. a 06 jul. 2017.

SOARES, Teresinha. *Teresinha Soares: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

REIS, P. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ROSA, Sallisa. *Sallisa Rosa* (BR). Disponível em <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/> Acesso em 29 de março de 2021.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas, um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2018