

*Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila
Puzzovio: a representação da figura feminina em obras
associadas à arte pop (1960)*

CAROLINA VIEIRA FILIPPINI CURI¹

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: As obras de artistas sul-americanas associadas a arte pop nos anos 1960 foram recentemente exibidas em exposições da chamada pop global. A retomada desses trabalhos revelou a marginalização sofrida por essas artistas e a necessidade da realização de estudos comparativos e mais aprofundados de suas obras. O artigo analisa, portanto, três artistas sul-americanas que foram associadas à arte pop e produziram obras consideradas profeministas: Cybèle Varela (Brasil), Gloria Gómez-Sánchez (Peru) e Dalila Puzzovio (Argentina). Essas artistas representaram de maneira recorrente a figura feminina, discutindo as noções aceitas de feminilidade, a objetificação feminina pela mídia de massa e os lugares ocupados pelas mulheres na sociedade da época.

Palavras chave: arte pop, mulheres artistas, representações do feminino.

Abstract: The works of South-American artists associated with pop art in the 1960s were recently displayed in exhibitions of the so-called pop global. The retake of these works revealed the marginalization suffered by these artists and the necessity of comparative and more in-depth studies of their works. The article analyses, therefore, three South-American artists who were associated with pop art and produced works considered to be profeminists: Cybèle Varela (Brasil), Gloria Gómez-Sánchez (Peru) e Dalila Puzzovio (Argentina). These artists recurrently represented the female figure, discussing accepted notions of femininity, female objectification by the mass media and the places occupied by women in society at the time

Keywords: Pop Art, women artists, representations of the feminine.

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP),

Introdução

A produção artística realizada por mulheres sofreu, por muito tempo, um processo de constante apagamento. A desigualdade de gênero na inscrição de artistas na história da arte, e a falta de valorização e atenção por parte da crítica e das instituições para com essas produções, consideradas muitas vezes como um subgrupo, se deu de forma constante nas carreiras das artistas. Elas vivenciaram, ao longo da história, um processo de dupla marginalização: a exclusão sociocultural sofrida na época em que viveram, e a exclusão posterior da história construída. Diversas artistas passaram por esse processo gradual de apagamento que se deu não devido às características de suas obras, ou ao fato de não se encaixarem na produção da época, mas à desigualdade de gênero que dificultava sua circulação no circuito artístico e sua inclusão nas pesquisas de história da arte.

A partir de meados da década de 1970, mulheres artistas e suas obras tornaram-se, novamente e aos poucos, objetos de interesse acadêmico sob uma perspectiva transdisciplinar. Se já no “século XIX foram escritos livros sobre mulheres artistas, só na década de 70 é que as diferentes disciplinas do saber incorporaram a perspectiva feminista que lhes permitiu ‘descobrir’ novos objetos de estudo que até então tinham permanecido invisíveis” (VICENTE, 2012, p. 20). Essa retomada veio na esteira de um movimento de volta ao passado e de alargamento dos discursos sobre a memória que surgiu em meados da década de 1960 no rastro da descolonização e dos “novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). Campos da historiografia contemporânea, como a História das Mulheres e a História Oral, por exemplo, passaram a compartilhar uma mesma preocupação em resgatar narrativas suprimidas, vozes do passado que foram subalternizadas, para restituir-lhes o seu lugar na história.

É também a partir dos anos 1970 que autores de narrativas latino-americanas travaram uma luta para inseri-las no cânone como histórias da arte autônomas e não-derivativas. Diversos teóricos, críticos e curadores passaram a se dedicar à pesquisa e exposição de produções da América Latina, em uma tentativa de construir o que seria uma história da arte latino-americana.² Porém, as artistas mulheres não apareceram como protagonistas dessas novas narrativas contadas em publicações e exposições.³ É somente a partir do final dos anos 1990 que a produção de mulheres artistas da América Latina passa a ser estudada mais a fundo, surgindo um maior número de publicações e exposições sobre o tema.⁴ Porém, apesar do crescimento, nas últimas décadas, das discussões a respeito de políticas de gênero, e de pesquisas voltadas para as produções do chamado sul global - que modificaram, em partes, a forma como a história da arte é entendida e estudada - diversas lacunas ainda precisam ser preenchidas. Dentre elas, destaca-se a escassez de pesquisas focadas na produção dos anos 1960 de mulheres artistas sul-americanas que foram associadas à arte pop.

2 Como Marta Traba e Damian Bayón, com importantes publicações como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973) e *Aventura Plástica de Hispanoamérica* (1974). Algumas exposições internacionais também trataram do tema, como *Art in Latin America: The modern Era, 1820-1980*, curadoria de Dawn Ades, na Hayward Gallery, Londres, em 1989, e *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curadoria de Waldo Rasmussen, no MOMA NY, em 1993.

3 A mostra *Art in Latin America expôs* o trabalho de apenas 12 artistas mulheres dentre os 155 artistas participantes, e a *Latin American Artists of the Twentieth Century*, 14 mulheres dentre 95 artistas.

4 Como a mostra *Latin American Women Artists, 1915-1995*, com curadoria de Geraldine P. Biller, no Museu de Arte Milwaukee, em 1995, a exposição *Manobras Radicais*, com curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2006, o ensaio *Gênero y Feminismos: Perspectivas desde América Latina*, de Andrea Giunta, de 2008, o Programa *Mujeres Artistas* do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, em 2016, e a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018.

A *Pop Art* pode ser considerada um importante episódio da história da arte da segunda metade do século XX, largamente estudado e teorizado, com ressonâncias até os dias de hoje. Porém, a narrativa afirmativa escrita nas últimas décadas a respeito do sucesso do movimento foi construída em torno de seus representantes homens mais conhecidos, negligenciando, em grande parte, as produções de artistas mulheres, principalmente daquelas que viviam fora dos Estados Unidos e da Europa ocidental. Como ressalta Sue Tate (2010), a história da interação entre a cultura popular e a arte moderna, e a própria *Pop Art*, são aspectos importantes de nossa época. Vista a essa luz, o abandono da arena a “uma visão monocular, masculina, e a oclusão da experiência afetiva das mulheres na cultura de massa é sintomático de um profundo e prejudicial desequilíbrio de gênero em nossa cultura que precisa ser abordado” (TATE, 2010, p. 200). O debate a respeito da *Pop Art* foi recentemente reaberto por meio de exposições e publicações que discutiam a marginalização de artistas mulheres na história do movimento - como *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* e *Power Up – Female Pop Art*⁵ - e também por mostras que buscavam apresentar a pop como um fenômeno não exclusivamente Anglo-americano, mas como uma categoria global - como *The EY Exhibition: The World Goes Pop* e *International Pop*.⁶ Nesse contexto, as obras de certas artistas da América do Sul que foram associadas à arte pop - seja por uma incorporação do termo pelas próprias artistas, seja por

5 A exposição *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, com curadoria de Sid Sachs, foi realizada na University of the Arts, Philadelphia, em 2010, e a mostra *Power Up – Female Pop Art*, com curadoria de Angela Stief, realizada no museu Kunsthalle Wien, em Viana, em 2010. As exposições não contaram com obras de artistas sul-americanas.

6 A exposição *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, com curadoria de Jessica Morgan e Flavia Frigeri, realizada na Tate Modern, Londres, em 2015, expos obras das argentinas Marta Minujín, Delia Cancela e Dalila Puzovio e das brasileiras Anna Maria Maiolino e Wanda Pimentel, e a exposição *International Pop*, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, realizada no Philadelphia Museum of Art, em 2016, expos obras das argentinas Marta Minujín e Delia Cancela, das brasileiras Anna Maria Maiolino, Teresinha Soares e Romanita Disconzi, da peruana Teresa Burga e da colombiana Beatriz González

críticos e curadores da época - voltaram a receber atenção. Apesar disso, ainda são escassos os ensaios dedicados a analisar muitas dessas artistas, e boa parte dessa produção permanece desconhecida para o grande público, e até mesmo para especialistas da área. A retomada dessas produções reforça, assim, a necessidade da realização de um estudo comparativo e mais aprofundado das obras e das trajetórias dessas artistas e, além disso, de investigar outras artistas associadas à pop que não foram contempladas por essas exposições.

O presente trabalho discutirá a produção de três artistas sul-americanas que produziram ativamente nos anos 1960 e 1970, e que foram, de alguma maneira, associadas à arte pop: a brasileira Cybèle Varela, a peruana Gloria Gómez-Sánchez e a argentina Dalila Puzzovio. Puzzovio teve obras incluídas na exposição *International Pop*, já citada, mas Gómez-Sánchez e Varela, embora tenham se considerado parte do movimento pop, não foram apresentadas nas mostras recentes da chamada pop global, revelando o grande número de artistas e produções que ainda permanecem de fora dessa retomada.

As três artistas, que se identificaram com o rótulo pop, tiveram em comum, ainda, a recorrente representação da figura feminina em obras que expressaram a subjetividade feminina de maneiras consideradas, por muitos autores, como protofeministas. É importante destacar, porém, que a associação dessas produções à arte pop foi alvo de disputas nos países da América do Sul, e que a relação com o movimento foi construída de maneira diferente em cada país. Se na Argentina e no Peru a associação de obras e artistas com a arte pop foi mais recorrente, com muitos artistas se identificando com o rótulo pop e muitos críticos, tanto na época quanto posteriormente, utilizando os termos “pop argentino” e “pop peruano”, no Brasil, críticos e artistas evitaram, no geral, traçar

uma relação com o movimento, defendendo que as produções do período fossem conceituadas como uma “nova figuração brasileira” e não como uma “pop brasileira”, evitando assim o uso do termo estrangeiro. É importante ressaltar que, como discute Rodrigo Alonso, as produções de extração Pop de países sul-americanos – que lidavam com a censura de governos militares ditatoriais, com altas taxas de analfabetismo, com uma recente expansão da televisão, entre outros – possuíram características particulares, e que a disseminação dessa produção nesse espaço cria situações contraditórias e tensões. Para ele, o “popular” implicado na abreviação “pop” repercute de forma diversa nos países do norte e do sul.⁷ As três artistas que serão trabalhadas no presente artigo realizaram, assim, produções que se diferem da conhecida pop norte-americana, podendo ser trabalhadas em uma chave de aproximações e distanciamentos dessa pop canônica. Suas produções do período foram bastante heterogêneas, usando estratégias e referências da *Pop Art*, da arte conceitual, da *Op Art*, do tropicalismo, entre outros e, portanto, uma leitura realizada somente a partir da chave da *Pop Art* não daria conta de pensar suas produções de maneira satisfatória.

Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzzovio, jovens e em início de carreira nos anos 1960, foram vistas pelos críticos e pela mídia do período como parte de uma geração descompromissada com os padrões acadêmicos e com as tradições, com interesse por representar o meio urbano, os temas populares, os temas ligados à iconografia da cultura de massa, e os efeitos da sociedade moderna de consumo e dos meios de

⁷ C.f. ALONSO, Rodrigo. Un arte de contradicciones. In: ALONSO, Rodrigo & HERKENHOFF, Paulo. Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Buenos Aires: PROA, 2012.

comunicação de massa nos modos de vida. Elas produziram, assim, uma arte vitalista, “que turva os perfis dos gêneros e das disciplinas, critica o bom gosto e se vale de repertórios não artísticos como a mídia ou a moda” (HERRERA, 2010, p. 5). Essas artistas romperam com os limites virtuais da tela e produziram obras que estimulavam a participação do público e que borraram a fronteira entre alta e baixa cultura, elevando os assuntos do cotidiano urbano ao status de grandes temas. Elas tiveram em comum, além do mais, o interesse em representar a figura feminina e em discutir e subverter os papéis de gênero. Suas obras discutiam as noções aceitas de feminilidade, a objetificação feminina pela mídia de massa e os lugares ocupados pelas mulheres na sociedade da época. Em um contexto conservador e repressor como o argentino, brasileiro e peruano da década de 1960 – que viveram ditaduras militares autoritárias e repressivas – essas obras tiveram uma grande potência transgressora e contestadora.

A artista Cybèle Varela, nascida em Petrópolis, em 1943, explorou a estética pop nas décadas de 1960 e 1970 para produção de suas pinturas e objetos. Suas obras tiveram muita repercussão no final dos anos 1960 e início dos 1970, no Brasil e no exterior, participando de grandes exposições e recebendo prêmios.⁸ As obras produzidas por Varela, na época, abordavam temas urbanos, o impacto da mídia de massa na sociedade, a ditadura, e representavam com frequência figuras femininas. São marcantes na produção de Varela, como ressalta Luiz Guilherme

8 Cybèle Varela participou da 9ª e da 10ª Bienal de São Paulo, do Salão de Arte Moderna de São Paulo, de 1969, recebendo a medalha de prata, do Salão de Belo Horizonte, de 1970, um prêmio de aquisição, entre diversas outras mostras. As produções da artista ganharam repercussão também em Paris, para onde se mudou em 1971, participando, por exemplo, do salão *Grands et Jeunes d'aujourd' hui* (1975), e da exposição itinerante *30 Créateurs – Selection 75* (1975), sendo a única mulher convidada para participar entre trinta artistas.

Vergara, “o uso forte das cores primárias e a elaboração cuidadosa de narrativas e cenas como histórias em quadrinhos, pelas referências também à *Pop Art*” (VERGARA, 2013, p. 9). Ao contrário da maior parte das artistas brasileira do período, Varela se considerava parte do movimento pop:

[...] participei ativamente de um movimento que estava em moda na época, a *Pop Art* americana. Nós aqui fazíamos isso, contudo, voltávamos para o lado tropicalista, com um enfoque especial às cores. Temos um exemplo desse período no quadro *Miss Brasil e o cisne* (VARELA, 2013, p. 1).

A artista mesclava a estética e preocupações da *Pop Art* com outros interesses e estratégias, buscando retratar o cotidiano urbano brasileiro. A obra citada por Varela como exemplo de uma relação com a pop, intitulada *Miss Brasil e o Cisne* (figura 1), de 1968, é uma das produções da época que tem como referência o universo das revistas populares e concursos de misses, e discutia os papéis de gênero e a representação da figura feminina na cultura de massa. A pintura sobre placa de Eucatex possui cores fortes e chapadas, com destaque para o verde, amarelo e azul, cores da bandeira brasileira, sem pinceladas aparentes. A obra mostra uma figura feminina que aparece de maneira repetida - seis mulheres, lado a lado, representadas em um só bloco. A mulher, sorrindo, está em traje de banho, com uma coroa, um cetro e uma faixa com os dizeres “Miss Brasil”. Vemos, ainda, um cisne negro que se enrosca nas pernas da mulher, e que aparece também no canto esquerdo do quadro, em um lago.

Figura 1 – Cybèle Varela, *Miss Brasil e o cisne*, 1968. Esmalte sintético sobre Eucatex.



Os concursos de misses, tema abordado por Varela, tiveram grande destaque nos anos 1960. O Miss Brasil, em seu formato anual, teve início em 1954, e ganhou grande repercussão na década de 1960. O concurso era promovido pelos *Diários e Emissoras Associados*, de Assis Chateaubriand, e possuía transmissão e cobertura da imprensa nacional, tornando-se um dos eventos mais populares do país. As candidatas a miss apareciam nas revistas e jornais e as vencedoras do concurso eram retratadas nas capas de revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*, tornando-se celebridades. Ao representar uma miss, Varela trazia as referências das revistas populares, dos programas de TV, e do universo das celebridades, aliada aos interesses da época na representação da iconografia da cultura de massa, do cotidiano contemporâneo, e dos temas ligados à vida urbana. Porém, podemos pensar que o tema aparece na obra de maneira crítica, buscando propor uma reflexão a respeito da condição e do lugar das mulheres na

sociedade daquele tempo. Um concurso de miss é um evento no qual as mulheres desfilam frente a um júri e são avaliadas, julgadas e classificadas a partir de suas características físicas. Elas são, dessa maneira, reduzidas à sua aparência física, aprisionadas a um ideal de beleza. Esses eventos, em boa medida, ajudam a construir um imaginário que relaciona o feminino à beleza, conseqüentemente deixando o campo do intelecto, da força, e de outras habilidades para exploração dos homens. As propagandas que circulavam, algumas delas protagonizadas pelas próprias misses, vendiam esses ideais de beleza e retratavam as mulheres de maneira objetificada: ora representadas de maneira sensual, como objeto de desejo e fetiche, ora como parte do ambiente doméstico, ao lado de utensílios para o lar e produtos de limpeza.

A própria repetição da figura feminina na obra, que remete à mecanização do processo de produção de bens de consumo industrializados, poderia ser lida na chave da objetificação e do aprisionamento dos ideais de beleza. As misses, que buscam encaixar-se nos padrões estabelecidos e exigidos pela sociedade, acabam por ter a mesma aparência, como se fossem a mesma mulher. Poderia remeter ainda à maneira como as candidatas eram representadas nas revistas e jornais, nos quais apareciam em série, uma ao lado da outra, com uma pequena ficha que evidenciava seus atributos físicos, todas em traje de banho. Essas fotos seriam, no ano seguinte, substituídas pelas fotos das novas candidatas. A mulher apareceria, dessa forma, ela própria como um objeto de consumo, padronizado, repetido e também descartável, de fácil substituição.

A obra pode ser pensada, ainda, de acordo com Guilherme Bueno, como “uma inevitável e irônica evocação ao conto de fadas” (BUENO, 2013, p. 19). A representação do cisne, além de simbolizar a ideia de pureza e de uma rara beleza, poderia remeter a uma fábula, provavelmente ao

balé *O Lago dos Cisnes*, de Piotr Ilitch Tchaikovsky, um dos balés mais conhecidos do mundo. *O Lago dos Cisnes* conta a história da princesa Odette, que é transformada em cisne pelo feitiço de um mago e só pode voltar definitivamente à sua forma natural ao encontrar um príncipe que lhe jure amor. Além de trazer a referência dos contos nos quais a mulher depende de uma figura masculina que a resgate, a maldição que acomete Odette e que a desumaniza, ao transformá-la em um cisne, poderia se relacionar com a “maldição” e o aprisionamento vivenciados pelas misses, e pelas mulheres em geral, em uma sociedade que objetifica as mulheres e as avalia e valoriza apenas por seus aspectos físicos. Além disso, o cisne, na cultura grega, simboliza o masculino. Representar a ave enroscada nas pernas da mulher poderia estar relacionado à ideia de desejo, dominação e aprisionamento das mulheres por parte dos homens, em uma sociedade onde o masculino é considerado o universal. As obras de Varela discutiam, dessa forma, a construção e a manutenção dos ideais de beleza, assim como a fetichização e desumanização das mulheres na mídia e na sociedade brasileira. Apesar da repercussão que suas obras tiveram nos anos 1960 e 1970, sua produção não é hoje muito conhecida no país, e praticamente não se encontram análises e pesquisas a respeito da maior parte de suas produções realizadas nos anos 1960.

As questões da representação da mulher na mídia e das noções aceitas de feminilidade também foram trabalhadas pela peruana Gloria Gómez-Sánchez.⁹ Nascida em 1921, em Lima, Gómez-Sánchez, considerada uma das mais inovadoras e subversivas artistas peruanas de sua geração,

⁹ Gloria Gómez-Sánchez participou de importantes exposições como a intitulada *Arte Nuevo*, no Museo de Arte de Lima, em 1966, da exposição de mesmo nome realizada na Galeria Lirio, em Buenos Aires, e 1967, e em salões como o 2º Salón de la Fundación para las Artes, realizado em Lima, em 1967, no qual é a ganhadora do Primeiro Prêmio.

produziu diversas obras de estética *Pop* e *Op* no final da década de 1960, como parte do Grupo *Arte Nuevo*.¹⁰ Seus trabalhos, em sua maioria centrados na representação da figura feminina, utilizaram uma “linguagem que assimilou rapidamente procedimentos da *Pop Art*, da *Op Art* e superfícies planas de cores intensas” (TARAZONA, 2015, p. 45), tematizando a hiperproliferação de imagens, a crescente onipresença da televisão e a objetificação da mulher. Gómez-Sánchez mesclou estratégias da *Pop Art* e da *Op Art*, produzindo obras que ultrapassavam os limites da tela. A artista foi pioneira na discussão de gênero na cena artística do país e suas obras inauguraram uma perspectiva bastante inédita até aquele momento na cena peruana.

Tanto a exploração das estéticas *Pop* e *Op*, quanto a preocupação com a discussão a respeito do preconceito de gênero e da sexualidade feminina, podem ser vistos na obra intitulada *Corbata*, de 1968 (figura 2). Construída em um grande painel de madeira pintado com cores primárias, que se assemelha a um livro pop-up aberto, a obra representa uma figura feminina de pernas abertas, sentada em uma espécie de cadeira ou trono, usando uma gravata. A mulher aparece em uma composição distorcida, com as partes do corpo apresentadas de maneira desproporcional, e em uma postura sexualmente provocativa. O rosto da mulher, nessa e em diversas outras obras, é representado com fotos de modelos recortadas de revistas dos anos 1950 e 1960, nas quais os papéis de gênero permaneciam fortemente acentuados. Gómez-Sánchez usou, em suas obras, imagens de modelos célebres da época, como Twiggy e Mary Quant, e de

10 O grupo de vanguarda peruano intitulado *Arte Nuevo*, formado pelos artistas Luis Arias Vera, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela e Luis Zevallos Hetzel, explorou tendências como a *Pop Art*, a *Op Art* e o *happening*.

modelos menos conhecidas. Em *Corbata*, o recorte do rosto da modelo, que funciona como o rosto da mulher representada, aparece ornamentado com flores ao redor da face, e frutas na cabeça, em uma representação que se assemelha à Carmen Miranda, ícone das décadas de 1930, 1940 e 1950, que se tornou *símbolo da mulher latino-americana*, em boa medida relacionada com a ideia de sensualidade e exotismo. A pose na qual o rosto aparece, com a cabeça inclinada, e o olhar voltado para o espectador, parece convidativo e sedutor. Além disso, a postura que a mulher assume, sentada, de pernas abertas, e a vagina que se revela no meio de suas pernas, dão o tom erótico da obra. As mãos entrelaçadas entre as pernas, também recortadas de uma revista, remetem à chamada vagina dentada, a lenda da vagina castradora que revelava o pavor dos homens frente ao que buscavam reprimir, jogando com mitos relacionados à feminilidade, ao mesmo tempo que discutia como a postura da mulher moderna era vista por muitos como uma ameaça. Com as unhas longas e polidas, a vagina parecia ainda mais afiada e ameaçadora.

Figura 2 - Gloria Gómez-Sánchez, *Corbata*, 1968 (reconstruída em 2007-2014), pintura e colagem sobre madeira, 210 x 250 x 50 cm.



Fonte: Archivo GGS, “Diapositiva y fotografía de Corbata” (ca. 1968).
TARAZONA, Emilio. *Gloria Gómez-Sánchez: una década de mutaciones (1960, 1970)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

A estampa e o design da roupa da mulher remetem ao traje do arlequim, personagem da *Commedia dell'Arte* que era servil, porém astuto. Na obra, a mulher fantasiada de arlequim ocupa o trono destinado ao rei, ou ao

homem, afirmando-se como igual, desafiando posições previamente estabelecidas. A gravata, o elemento de maior destaque da obra, sai do painel para o espaço. Um símbolo normalmente atribuído à masculinidade, aparece aqui como parte do traje feminino. A incorporação desse elemento poderia sugerir a modificação da posição feminina em um país conservador e católico como o Peru, onde o lugar das mulheres era amplamente limitado ao domínio doméstico. A gravata, por sua vez, remete a um elemento fálico, que sai do meio das pernas da mulher e se agiganta. Essa tensão entre o órgão sexual feminino e masculino insinuados na obra aborda as disputas de espaço e poder entre os gêneros, fazendo referência ainda à construção social da feminilidade e da masculinidade.

Desse modo, a artista incorpora diversas referências e simbologias na representação da figura feminina (o rosto da modelo recortado de uma revista, a roupa que a figura está vestindo, a vagina que se revela junto a um elemento fálico, a postura da mulher ao se sentar no trono) que poderiam ser lidas em diferentes chaves. A sexualidade apresentada de maneira explícita, o posicionamento da figura em um trono, e as referências ao universo masculino inseridos na obra podem ser pensados como elementos empoderadores, que constroem uma representação da mulher como um indivíduo que possui o controle de seus desejos, seu corpo e sua sexualidade. Porém, a inclusão do recorte com o rosto de uma modelo e de uma postura sensual e sexual poderia também ser pensada como uma crítica em relação à maneira como as mulheres eram representadas nos meios de comunicação de massa. Além disso, a fragmentação e abstração exploradas na representação desse corpo são elementos que foram utilizados por diferentes artistas da época como uma forma de discutir a desumanização do corpo feminino na mídia e na sociedade. Assim, como ressalta Sofia Gotti, “*Corbata*, de Gómez, satura o corpo feminino com símbolos e referências ao ponto em que ele se transforma em uma paródia crítica de si

mesmo” (GOTTI, 2016, p. 277). As obras de Gómez-Sánchez evidenciavam a tensão entre o efeito alienador da cultura de consumo e o papel atribuído às mulheres dentro da sociedade peruana, tipicamente católica. Elas representavam corpos femininos contorcidos, um tanto desconstruídos e fragmentados, forçados a serem visualmente atraentes através de sua escravização pela mídia. Em 1975, Gómez-Sánchez abandonou sua carreira nas artes visuais, e a maior parte de seus trabalhos foram destruídos.¹¹ As produções da artista ficaram fora do circuito de arte por quase quarenta anos, até sua recente retomada. Apesar de um aumento do interesse, nos últimos anos, por suas produções, a artista continua sendo pouco conhecida, mesmo no Peru, e boa parte dos especialistas da área permanecem alheios aos seus trabalhos.

Os problemas relacionados à representação da mulher pelos meios de comunicação e o aprisionamento dos padrões de beleza também podem ser pensados a partir das obras realizadas nos anos 1960 pela argentina Dalila Puzzovio. Nascida em Buenos Aires, em 1943, a artista fez parte do grupo de argentinos que se identificaram com o rótulo pop, ficando conhecidos pelo público e pela mídia como os representantes da “pop arte argentina”.¹² Puzzovio atuou também como designer de moda, produzindo figurinos para filmes e peças de teatro e roupas para a indústria da moda. Suas obras da época discutem os códigos e ferramentas dos meios de comunicação de massa, o impacto da publicidade e da indústria de consumo na sociedade da época, fundindo, muitas vezes, arte e moda. Embora a artista tenha se identificado com o rótulo pop e incorporado

11 Uma parte dos trabalhos de Gómez-Sánchez foi reconstruída para participar de exposições recentes.

12 Puzzovio participou de algumas das mais importantes exposições de Buenos Aires da época, como as mostras do Prêmio Nacional Di Tella, no qual ganha o prêmio principal em 1966 e menção especial em 1967, além de mostras no exterior, como a intitulada Buenos Aires 64, realizada em Nova Iorque em 1964.

o que foi entendido, nos anos 1960, como uma atitude pop, suas obras possuíram um caráter multidisciplinar e mesclaram referências da moda, da *Pop Art* e da arte conceitual, sendo associadas ainda ao movimento argentino *Arte de los medios*.¹³ Uma de suas obras que revela essa mistura de estratégias é a intitulada *Autorretrato*.

Realizada em 1966 (e reconstruída em 1997), *Autorretrato* (figura 4) é uma produção em grande formato (223 x 365,5 x 100 cm), que remete à escala dos outdoors. Pintado por artesãos especializados em pintura de pôsteres de cinema, o painel mostra uma figura feminina deitada de lado, em uma praia, vestindo um biquíni. O rosto da mulher representada é o de Puzosio, porém, o corpo inserido em seu autorretrato é o da modelo alemã Veruschka von Lehndorff, uma das supermodelos mais conhecidas dos anos 1960. A artista usou, provavelmente, como referência para a construção desse corpo uma foto de von Lehndorff feita pelo fotógrafo Franco Rubartelli em 1966 (mesmo ano de produção da obra) para um ensaio da revista *Vogue* (figura 5) – a posição do corpo, o modelo do biquíni e das sandálias rasteiras gladiadoras e o cenário são muitíssimo semelhantes aos da obra. Como uma referência aos espelhos dos camarins das modelos e estrelas de cinema da época, a moldura do painel possui pequenas lâmpadas fixadas e, na frente dele, estão posicionadas algumas almofadas infláveis de plástico, uma evolução tecnológica que pretendia, de acordo com Maria José Herrera, evocar o moderno e o luxuoso. Ao realizar a obra em um formato e escala que remete ao dos outdoors de publicidade, e ao contratar pintores de pôsteres de cinema, que tem como finalidade anunciar os filmes, a artista estava interessada em incorporar e evidenciar os formatos e as ferramentas utilizadas pela

13 A *Arte de los medios* foi um conjunto de experiências realizadas por artistas argentinos nos anos 1960 que, a partir de diferentes aproximações se propõe a abordar e discutir as regras, suportes e efeitos dos meios de comunicação. C.f. HERRERA, 2020.

publicidade. Interessava a Puzzovio, ainda, pensar as estratégias utilizadas pelas propagandas, e pelos meios de comunicação em geral, e discutir o poder que os mesmos possuíam na formação da opinião, das noções de gosto e das hierarquias estéticas e de criar realidades. Ao se retratar em grande formato, como em um outdoor, Puzzovio joga com as ideias de anunciar e de vender sua própria imagem como artista, e também como mulher, colocando-se na posição de elemento publicizado e de produto. Ao substituir seu corpo pelo de uma modelo, em seu autorretrato, ela joga também com a possibilidade da publicidade e dos meios de massa de criarem narrativas e “realidades”.

Figura 3 – Dalila Puzzovio, *Autorretrato*, 1966-1997 (uma nova versão da obra foi construída em 1997), técnica mista, objetos e luz, 223 x 365,5 x 100 cm. Coleção da artista.



Fonte: HERRERA, Maria José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.

Figura 4 - Veruschka von Lehndorff fotografada por Franco Rubartelli para ensaio da Revista Vogue, 1966



Fonte: Franco Rubartelli, 1966. Disponível em: <https://condenastore.com/featured/veruschka-wearing-a-leopard-print-swimsuit-franco-rubartelli.html>

A abordagem do universo das modelos e da moda está conectada com a própria relação da artista com esse mundo, em sua atuação como design

de moda, e com sua “convicção de que arte e moda tinham destinos semelhantes: o estético” (HERRERA, 2010, p. 14). Além disso, Puzzovio acreditava que a moda tinha a potência de gerar um empoderamento feminino. Para ela, as roupas, os acessórios, o salto alto, adicionavam uma espécie de vibração de poder na figura da mulher. Assim, ao se representar com o corpo de uma modelo, vestindo um biquíni ricamente adornado com pedras, um grande anel, longos brincos e uma sandália modelo gladiadora, ela estaria adicionando elementos de empoderamento ao seu autorretrato - escolhas essas que são muito relevantes. Afinal, a realização de um autorretrato implica em uma definição, por parte do artista, de sua autoimagem. A esse respeito, Maria José Herrera destaca que, “ao contrário dos autorretratos realistas, este é ideal, pois a artista interpreta uma personagem com a qual se identifica: a de um corpo dócil à disciplina da moda.” (HERRERA, 2010, p. 26).

Em sua análise, Herrera se utiliza de conceitos oriundos da teoria do poder, desenvolvida por Foucault,¹⁴ que discute a produção de corporeidades específicas e regimes de subjetivação a partir da relação com disciplinas específicas que organizam os estratos sociais e as formas de conhecimento. Nesse sentido, a moda como uma dinâmica de saber/poder produziria uma ideia específica de feminino que se manifesta enquanto regime de pensamento ou modo de subjetivação, e também enquanto corporeidade. A disciplina da moda, pensada a partir dessa noção, moldaria, assim, tanto a corporeidade quanto os regimes de pensamento e de subjetivação dos indivíduos submetidos a essa disciplina, impactando desde a maneira

14 Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

como os padrões de beleza são estabelecidos até as poses e posturas desses corpos, produzindo noções específicas de feminilidade que impactarão na formação das subjetividades femininas.

Nesse sentido, a obra poderia ser pensada enquanto construção de uma figura feminina empoderada por seus trajes e suas poses, mas também enquanto crítica da sexualização, banalização e objetificação do corpo feminino pela indústria da moda e pelos meios de comunicação da época. O corpo representado não em uma postura natural, mas posando de maneira sensual, com uma perna flexionada e um braço que se volta para traz da cabeça levemente inclinada, a pele bronzeada quase da cor da areia ao fundo, o biquíni adornado e os longos cabelos, nos faz refletir sobre a maneira como as mulheres eram representadas nas revistas, no cinema e nos grandes outdoors, que vendiam determinados ideais de beleza e apresentavam os corpos femininos como objetos de desejo. Tal como as misses, representadas por Cybèle Varela, as modelos eram valorizadas e remuneradas, principalmente, pelos seus atributos físicos, e a maneira como eram escolhidas e retratadas eram reflexo de uma sociedade que aprisionava as mulheres em ideais de beleza determinados e em noções pré-concebidas de feminilidade. A publicidade e os meios de comunicação, além de refletirem essas noções e ideais, contribuíam para a permanência dos mesmos. Dessa forma, *Autorretrato* nos faz refletir a respeito da própria questão da formação da identidade feminina, forjada em um embate entre a maneira como a mulher enxerga a si mesma e as imagens de mulheres difundidas pela indústria da moda e pelos meios de comunicação. Embora as obras de Puzzovio tenham tido grande repercussão na época, e ela tenha sido uma das mais importantes artistas argentinas do período, suas produções foram pouco exibidas entre as décadas de 1970 e 1990, voltando a parti-

cipar de mostras a partir dos anos 2000.

As três artistas buscaram denunciar os estereótipos de gênero e subverter as noções aceitas de feminilidade, em obras que representaram o corpo feminino com o objetivo de levar sexualidade e a subjetividade feminina para fora do espaço privado, além de denunciar a objetificação desse corpo pela mídia. Essa atitude afirmativa possuiu uma potência transgressora em uma sociedade que entendia o masculino como o universal, e em um contexto político repressor e conservador como o argentino, o brasileiro e o peruano das décadas de 1960 e 1970. As artistas começaram a entender a própria representação de seus corpos e suas subjetividades como um ato político, trabalhando o corpo feminino carregado de simbologias e também os objetos e imagens de consumo massivo como um território de experimentação e subversão artística. Elas passaram a questionar a maneira como a imagem da mulher é construída e o impacto dessa construção na formação das identidades femininas. Embora as artistas evitem uma conexão direta com os feminismos, suas obras produzidas nos anos 1960 abordaram muitas das pautas que serão centrais no movimento feminista que ganhará força a partir dos anos 1970.

A trajetória dessas artistas e suas obras refutam ainda a ideia de que a figura feminina na narrativa das produções de estratégia pop teria ocupado o lugar apenas de objeto passivo. Enquanto o cânone pop foi construído em torno de artistas homens cuja iconografia muitas vezes objetificou as mulheres, essas produções associadas à pop produzidas por mulheres na América do Sul – muitas delas posteriormente negligenciadas – utilizaram essa estética para criticar a fetichização do corpo feminino, reivindicando o fim do preconceito de gênero e da opressão sexual.

Embora tenham tido grande repercussão nos anos 1960, essas artistas tiveram suas produções marginalizadas nas décadas seguintes e, apesar da recente da de parte dessa produção, muitas de suas obras permanecem pouco conhecidas e estudadas. Além disso, via de regra, essas artistas são abordadas sob a perspectiva de suas trajetórias individuais, não existindo muitos estudos que tratem de suas obras em comparação, e de suas identidades de grupo.

Embora as novas pesquisas e exposições da pop global, assim como publicações e mostras centradas em artistas latino-americanas,¹⁵ tenham recuperado muitas produções de mulheres do período, diversas lacunas permanecem em aberto. Ao propor uma investigação das produções de artistas sul-americanas associadas à pop, que foram apenas parcialmente reconhecidas até o momento, o trabalho leva em consideração a necessidade constante de se expandir o cânone histórico da arte e de se colocar em cheque os mecanismos que fizeram com que essas produções fossem marginalizadas, expondo a seletividade e o preconceito de gênero presentes na formação do cânone artístico. O artigo constitui, portanto, um esforço no sentido de repensar as análises excludentes da arte pop e da arte sul-americana do período que marginalizaram diversas mulheres artistas, funcionando como um ruído na leitura canônica da produção do período, buscando não apenas recuperar obras e hermenêuticas de artistas negligenciadas, mas propor novas possibilidades de leitura para essas produções. As obras de Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzzovio foram muito importantes no contexto das vanguardas da

15 Como a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018.

época, embaçando as fronteiras entre a alta e a baixa cultura e discutindo o impacto dos meios de comunicação na vida dos indivíduos, principalmente das mulheres. Extremamente transgressoras e atuais, as artes que produziram podem ser retomadas para pensar a condição das mulheres na sociedade de hoje, o que as torna ainda mais potentes.

Referências:

ALONSO, Rodrigo. *Un arte de contradicciones*. In: ALONSO, Rodrigo. HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones*. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Buenos Aires: PROA, 2012.

BUENO, Guilherme. *Cybèle Varela: Das tomadas urbanas às cenas interiores*. In: BUENO, Guilherme & VARELA, CYBÈLE (org). *Cybèle Varela: Espaços Simultâneos: pinturas, fotos e vídeos 2009-2013*. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GOTTI, Sofia. *Expanded Pop: Politics, Popular Culture and Art in Argentina, Brazil and Peru, 1960s*. Londres: Chelsea College of arts and Design, 2016.

HERRERA, Maria José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.

HERRERA, Maria José. *La experimentación con los medios masivos de Comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el “happening para un jabali difunto”*. In: <http://www.caia.org.ar/docs/Herrera>.

pdf. Acessado em: 15 de novembro de 2020.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VARELA, Cybele. *O maravilhoso e fantástico universo de Cybèle Varela*. [2013]. Niterói: Jornal O Fluminense. Disponível em: <http://sou-maisniteroi.com.br/noticias/o-maravilhoso-e-fantastico-universo-de-cybele-varela>. Acessado em: 25 de fevereiro de 2019.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

TARAZONA, Emilio. *Gloria Gómez-Sánchez: una década de mutaciones (1960, 1970)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015.

TATE, Sue. *A transgression too far: women artists and the British Pop Art movement*. In: SACHS, Sid & MINIOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958-1968*. Nova Iorque: Abbeville Press, 2010.