

Erótica Feminina anos 60/70: visões feministas sobre Priolli, Pasqualini e Magliani

Talita Trizoli, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
Bolsista FAPESP

A fim de contrariar as prerrogativas de que não houve arte brasileira de cunho erótico nos anos 60 e 70 produzida por artistas mulheres, discute-se aqui a produção de Priolli, Pasqualini e Magliani, e o contexto de formação da sexualidade feminina no Brasil da ditadura militar, para salientar as negociações e assertivas dessas agentes em relação as manifestações do desejo.

Palavras-chave: Erótica. Feminismo. Brasil 60/70

*

In order to counteract the prerogatives that there was no erotic Brazilian art in the 60s and 70s produced by female artists, we discuss here the production of Priolli, Pasqualini and Magliani, and the context of the formation of female sexuality in Brazil's dictatorship military, to emphasize the negotiations and assertions of these agents in relation to the manifestations of desire.

Key-Words: Erotic. Feminism. Brazil 60/70

Tornou-se consenso no meio historiográfico brasileiro a assertiva de que a produção de obras com conteúdo erótico de autoria feminina é objeto escasso, quase que inexistente, pelo menos até meados da década de 1980.

Parte da justificativa para tal situação seriam então os regimes de controle, produção e interdição do desejo feminino, designando aos agentes masculinos a capacidade de confabular e elucubrar o erótico e suas várias manifestações. Contrariando tal prerrogativa, e tendo como aparato a perspectiva feminista de crítica da cultura, o presente artigo propõe apresentar um recorte específico da produção de três artistas mulheres atuantes nas décadas de 60/70, com obras envoltas pelos atravessamentos do erótico, em uma perspectiva feminina de negociação do desejo e suas representações: Jeannette Priolli, Vilma Pasqualini e Maria Lidia Magliani.

É possível verificar na produção dessas artistas um exercício de erotização imagética do mundo a partir de um “olhar feminino”, o que implica um processo de subjetivação pelo desejo. Tais produções ainda indiciam as pautas feministas de seu tempo, com os inevitáveis paradoxos, pois se são evidentes os atravessamentos dos conflitos da subjetivação feminina, tais aspectos manifestam-se por vias indiretas ou inconscientes, circundadas por discursos conservadores e misóginos por parte da crítica.

Nas perspectivas feministas, o termo erótico é ambivalente pois refere-se à um embate histórico no coração do movimento, de cisão de pautas no período indicado como segunda onda, pois mobiliza posturas conceituais e políticas, taxadas ou de moralistas ou de liberais na delimitação das diferenças entre o erótico e o pornográfico. Julie Lavigne sintetiza as duas polaridades de abordagem feminista quanto à questão da seguinte maneira:

Para começar a reflexão, deve-se lembrar que a relação das mulheres com a pornografia tem causado muita tinta desde a sua comercialização em forma cinematográfica no início da década de 1970. Na década de 1980, uma forma de consenso estabeleceu-se no seio dos diferentes movimentos feministas, particularmente nos Estados Unidos... Algumas feministas radicais, incluindo Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin, chegarão a dizer que a pornografia literalmente mata as mulheres... Desde o início da década de 1980, um feminismo libertário, sexo radical ou pró-sex... argumentarão contra a censura da pornografia. Essas feministas fornecem terreno fértil para o surgimento da teoria queer. A busca de uma liberdade de expressão para uma sexualidade mais marginal e uma concepção radicalmente construtivista da sexualidade, entre as bases da teoria *queer*, cumprem os objetivos de reivindicar uma liberdade de expressão pornográfica.¹

¹ LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014, p. 16-17.

Por erótico, aplica-se aqui o potencial sentido de “veladura”, “dissimulação” ou mesmo “espraiamento” dos processos de circulação e depósito de desejo sobre objetos passíveis da condição libidinoso, sendo o pornográfico a prática desprovida de tais ornamentações e pivotagens, portanto representação direta e “crua”, muitas vezes explícita – no entanto, vale notar que a linha divisória de tais categorias é tênue e movente, pois implica percepções culturais e subjetivas da manifestação do desejo e seu lugar social, assim como as relações de poder depositadas sobre os corpos e seus usos. Tal compreensão se alinha com a concepção de Michela Marzano:

Onde o erotismo é uma narrativa - uma imagem ou uma palavra - de um desejo de conhecer um ao outro, a pornografia, como veremos, nunca pretende contar uma história e representa indivíduos que não se reconhecem como sujeitos de seus desejos. Onde o erotismo nos diz sobre corpos que procuram e repelem uns aos outros de acordo com os movimentos internos da paixão, a pornografia apresenta o simples espetáculo de “pedaços de carne” que são trocados e acasalados de acordo com as regras que visam para representar o “prazer perfeito”²

Considerações conceituais a parte, interessa nessa discussão o erótico como conceito agregador das produções artísticas aqui elencadas, justamente por seu caráter de aderência e negociação dos modos de externalização do desejo feminino na contingência do período da ditadura militar – o pornográfico possui um caráter mais pulsante de resistência, confronto e subversão pela lógica do choque, táticas essas não utilizadas pela produção aqui estudada.

A erotização, na condição de evocação do gesto de busca pelo gozo, é entendida aqui como uma externalização do movimento de procura pela satisfação depositada sobre objetos, pessoas e fenômenos, variáveis de acordo com os contextos, e que integra o rol de práticas de produção de verdades sexuais, como já bem apontara Foucault nos dois primeiros volumes da História da Sexualidade, e que inaugura uma reflexão sobre uma economia erótica, ou seja, quais práticas sexuais são permitidas e saudáveis e quais sujeitos estão autorizados a praticá-las.

Nessa estrutura de validação e interdição, a perspectiva feminista chama a atenção para a condição de coadjuvante e de submissão do feminino nesse regime, onde mesmo as elaborações críticas de reconfiguração dos desejos, via as estruturas psicanalíticas, ainda baseiam seus confrontos e desvios da norma sobre uma perspectiva masculina de gozo, desejo, eroticidade e ruptura.

As empreitadas de investigação do desejo feminino, seja no campo da filosofia, sexologia, sociologia ou psiquiatria, tem gerado concepções ou ainda atreladas à perspectiva masculina dominante, ou suposições sobre processos de cunho patriarcal com teor essencialista. Entre a impossibilidade de “recuperar” um

² MARZANO, Michela. *La pornographie ou l'Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003, p. 27-28.

gozo ancestral de cunho matriarcal, no qual se corre o risco de recair em especulações utópicas, e a construção de uma libido calcada pela subjugação ao desejo dito masculino, o “caminho do meio” encontrado por pesquisadoras feministas é a rearticulação dos vocabulários e estruturas de atravessamento do desejo, a fim de que a especificidade do feminino, com suas dualidades e contradições, possa vir a ser uma potência de subjetivação aquém das ditas capturas do desejo.

O cerne do questionamento que paira sobre essas investigações e críticas não é necessariamente sobre a possibilidade de o desejo ser ou não uma força de desvio das normalizações, mas sim QUAL TIPO de desejo, sobre qual articulação e vocabulário o desejo se elabora e manifesta, e principalmente no caso do feminino, COMO o desejo pode ser uma ruptura dos padrões de subjetivação que reforçam uma condição misógina e patriarcal.

Ao considerarmos a contingência brasileira dos anos 60 e 70, a larga presença da dualidade “libertação versus repressão sexual” evidencia o entranhamento da chamada dupla-moral na lógica da estrutura social, mesmo em um momento de rupturas de padrões, comportamentos libertários e tumulto político-social. Já nos anos 60, o trânsito de valores gerou icônicos atritos, muito devido às normatizações conservadoras da década anterior: virgindade, contenção sexual, restrições de acesso e circulação social e submissão legal e moral são apenas algumas das características delimitadoras da subjetividade feminina dentro do espectro da sexualidade, que foram pouco a pouco postos em xeque – ou refroçados. Carmen da Silva anuncia tais reviravoltas, com enfoque nas mudanças de comportamento e abordagem quanto à sexualidade:

Como consequência das modificações econômicas e sociais, das conquistas científicas e técnicas dos últimos tempos, foi posto em foco algo que até então estivera relegado ao fôro íntimo de cada um, à discreta meia-luz da alcova, ao austero sigilo do confessionário e do consultório médico. O pêndulo da questão sexual deslocou-se violentamente: do constrangido ocultamento de antes, o sexo tornou-se hoje em dia assunto público, debatido, alardeado, quase tema obrigatório de reunião que se preze, de conversa que se pretenda arejada, de obra de arte com aspirações a moderna.³

A oscilação desse pêndulo, no entanto, não fora da mesma envergadura do arco americano. Os ranços de conservadorismo e a égide de uma cultura católica de culpa e controle dos corpos e desejos reteve tal movimento tanto no espraiamento de experiências quanto na absorção de tais temas pelo capital – e para tal afirmação, utiliza-se aqui como índice tanto os apontamentos de acanhamento feminino quanto ao sexo, quanto o controle de circulação de

³ SILVA, Carmen. “Inflação do sexo. Revista Claudia”. São Paulo: Editora Abril, março, 1968. In: SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 49.

material dito pornográfico nas casas editoriais. A combinação de tais elementos é potencializada também pelo teor moralista e de controle da ditadura civil-militar, a qual concentrava sua vigília com afinco na produção de material com ‘afronta’ aos bons-costumes, em relação às publicações subversivas de esquerda.

Mesmo tomando como referência ilustrativa desses questionamentos e angústias da ordem do desejo da época, os levantamentos estatísticos do psicanalista José Angelo Gaiarsa, juntamente ao documentário de Helena Solberg “A Entrevista”⁴, e as abordagens de Rose Marie Muraro em seus escritos de militância, devido ao caráter de brevidade desse artigo é válido ressaltar apenas os investimentos estratégicos de Carmen da Silva com suas peças jornalísticas e crônicas do cotidiano na coluna “A Arte de Ser Mulher” na “Revista Claudia”.

É partindo então desse contexto de contradições e tentativas de modificações das normas de regulamentação das subjetividades e dos desejos que a produção das três artistas aqui citadas tomam corpo.

Em Jeannette Priolli (*1948), jovem pintora de origem paulista mas radicada no Rio de Janeiro, com pontuais mostras principalmente na década de 70, é possível atestar justamente essa dissonância discursiva sobre o corpo feminino e seus aparatos identitários de desejo, que agora, ao invés de se revelarem como espaço de deleite do olhar masculino, mais um objeto submisso, manifesta-se como assertiva do desejo feminino.

Priolli iniciou sua formação artística com Colette Pujol, seguindo após isso para o curso livre de Nelson Nóbrega na recém-criada FAAP. Priolli também teve presença constante no ateliê de Aldo Bonadei localizado na Rua Augusta a partir do ano de 1963 ao longo de três anos.

Em 1969 a artista se muda para o Rio de Janeiro a procura de territórios distantes após um divórcio conturbado e violento. As experiências de caráter hippie das praias cariocas e mesmo ocasionalmente o uso do LSD em concomitância às trocas psicanalíticas em grupo no meio carioca, permitiram uma ampliação narrativa em sua obra, adquirindo assim atributos entre a auto narrativa e a constituição de mitologias de influência medieval e vocabulário surrealista e fantástico. No ano de 1972, a artista obtém uma bolsa de estudos do governo francês para estudar gravura na École de Beaux-Arts, onde permanece até 1974.

No ano seguinte, de volta ao Brasil, Priolli realiza uma exposição individual do MASP onde apresenta a série intitulada “Fantasia”, também exibida em uma individual francesa, e a qual obteve boa recepção crítica e mercadológica, o mesmo feito não ocorrendo na mostra brasileira, tendo inclusive recebido críticas negativas e paternalista por parte da mídia, mescladas com as já clássicas misoginias que acompanham as “preocupações” formalistas e institucionais. Em

⁴ SOLBERG, Helena. *A entrevista* P&B. 16mm. 20 min. 1966.

curta nota, Klintowitz questiona a razão do Museu de Arte de São Paulo expor os trabalhos da artista:

Jennette Priolli é mais uma jovem que pinta seus devaneios e os apresenta publicamente. Desta vez, no MASP... Poderíamos talvez até imagina-la: lânguida, estirada na velha “Voltaire” de marroquin escuro, lendo seu romance do Clube do Livro, com a cabecinha perdida em suspiros e sobressaltos. Mas cruel é a época. Pela sua exposição, é mais fácil imaginá-la num ambiente moderninho, muito acrílico, metal e almofadas, lendo “Medo de Voar”. Contudo, entre tantas imaginações, não consigo pensar numa boa razão para que essa moça exponha suas pinturas.⁵

A crítica de Klintowitz evidencia o tipo de argumentação emitida para a desqualificação da produção de artistas mulheres. Ataca-se o sujeito, criando-se hipóteses de sua contingência mais próximas às fantasias eróticas do que ao cotidiano laboral de ateliê, ou mesmo colocando em xeque a seriedade das agentes criadoras via estereótipos femininos recorrentes no imaginário coletivo.

Vale notar aqui também que a construção visceral dos corpos e tipos femininos elaborados por Priolli, difere fortemente do tipo de produção engendrada por artistas mulheres daquela época, o que reforça a surpresa e rechaço do meio na época, já que, apesar das latentes reviravoltas da estrutura social em vigor nas décadas de 60 e 70 no que tange os comportamentos sexuais e papéis sociais, o conservadorismo ainda permanecia sedimentado no imaginário coletivo e nas dinâmicas afetivas. Desse modo, não surpreende que a produção artística de cunho dito erótico em território nacional tenha sido realizada com maior intensidade de investigação por artistas homens, como Wesley Duke Lee, Claudio Tozzi, Antônio Dias, Hudinilson Jr. e previamente Ismael Nery e Di Cavalcanti no período moderno, já que o processo de educação sexual para os sujeitos do sexo masculino é concentrado em uma vivência de externalização e experimentação, enquanto que a feminina opera na chave da contenção e vergonha.

A série “Fantasia” em particular, chama a atenção pela ferocidade presente nas imagens que segue do uso das cores selecionadas na palheta, até os fundos de botânica ornamentativa e selvagem, mas principalmente nos tipos feminino ali representados. Tendo como base a estrutura corporal da própria artista (movimento esse comum se considerarmos certa dificuldade de acesso a modelos vivos por questões ou de ordem moral ou de ordem econômica, mas que também potencializa a relação de auto representação nessas obras), vê-se ali um corpo feminino de pele alva (na maior parte das vezes), esguio e com mãos e pés longilíneos, cabeleira farta e olhar penetrante, que se contorce sobre o próprio eixo como uma Maja espanhola ou mesmo uma Vênus renascentista – ou quando

⁵ KLINTOWITZ, Jacob. “Crítica”. In: *O Estado de São Paulo*. 03 de setembro de 1975.

não em torção, se expande para o espectador em uma apoteose de arrebatamento.

É vale notar principalmente nessa série uma condição de afronta presente nas imagens. As mulheres ali representadas não se escondem pudicamente, mas encaram o público com olhos de possíveis animais devoradores, ou emanações de desejo pulsante que encontra seu ápice no eclodir de um corpo em potência de gozo.

A presença alegórica de animais nos cenários fantásticos retoma a tradição iconográfica de criação de metáforas via a articulação de símbolos, em condição de aportes morais e sociais. Dos índices de amor venéreo como o gato e os pássaros, passando pelas cobras e serpentes, e na vegetação exótica como equivalentes de órgãos sexuais e convites lascivos, as imagens de Priolli nesse período causam um misto de desconforto com fascínio, em sua capacidade de captura do olhar e de ativação de desejos reprimidos.

Nesses desenhos e pinturas, existe uma mescla formal do grotesco barroco encontrado nos *rocailles*, com um surrealismo tardio embebido pelas investidas da contracultura, e seja na representação dos corpos femininos e demais entidades místicas, seja nos ambientes de fundo onírico. As angulações dos membros corpóreos e sua gestualidade, em simultâneo atraem eroticamente o observador, mas também o repele por sua aura fantástica. São seres híbridos entre mulher e um fantástico demoníaco, e onde o corpo feminino, próximo às iconografias medievais fantásticas de Bosch, opera como ícone de enaltecimento do desejo e do gozo.

Em Priolli, as mulheres não são Vênus receptivas, virgens dóceis ou mesmo madonas submissas, como comumente são representadas na iconografia ocidental cristã – uma reverberação de seus papéis sociais no patriarcado. O feminino aqui se manifesta pelo conjuramento de figuras arquetípicas ligadas à fúria, à ameaça, ao mistério e horror da mulher livre, ou seja, aquilo que desestabiliza e apavora o patriarcal, o misógino, e que afirma sua individualidade.

Se os corpos de *femme-fatales* de Priolli formulam uma eroticidade feminina da assertividade, do agenciamento via uma conjuração de vocabulários ditos selvagens e vorazes, existe certa materialidade sedimentada nessas carnes que se sobrepuja às elucubrações epistemológicas, que demanda um assentamento de vivências, e que limita as negociações de trânsito social – tal condição adquire uma intensificação e inevitável evidência quando tais corpos são designados “étnicos”, “raciais”, ou seja, corpos de sujeitos negros, indígenas e asiáticos, que ocupam um espaço de significância social restrito e limitadores de possíveis desvios de normalização.

As pinturas de Maria Lídia Magliani (*1946 +2012) são então exemplares dessa condição de limitação da existência, nas quais é preciso considerar a especificidade de sua cor.

Natural de Pelotas - RS, e falecida na cidade do Rio de Janeiro, Magliani detêm o posto de primeira mulher negra graduada em Artes Plásticas pelo IA-UFRGS, no ano de 1967. Tal fator adquire importância na trajetória da artista, oriunda de uma família predominantemente negra e de classe social economicamente dita baixa, por se tratar de um local de vivência e formação profissional conhecido pela predominância e enaltecimento das imigrações de origem europeia como mitos fundadores da cultura do estado.

É vital levar em consideração essa contingência racial da artista como aspecto de intenso atravessamento e interferência em sua trajetória profissional – trata-se de condições indiciadoras dos acessos, restrições e mesmo escolhas formais que são preponderantes nos processos de subjetivação, e que conseqüentemente são condicionais às manifestações poéticas e plásticas. Sueli Carneiro discorre:

Da perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a “instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos.” (Foucault, 1988, p. 93).⁶

Voltando à trajetória de Magliani, existem peculiaridades em seu percurso profissional e mesmo pessoal que intensificaram a efetiva solidificação de sua carreira em um contexto áspero para a profissionalização artística. Sua entrada no curso de artes plásticas é resultado de um interesse precoce pelas questões poéticas e literárias, alimentadas por uma prática voraz de leitura familiar e de interesse inventivo, juntamente à um anseio de experimentar uma vida além dos padrões tradicionais de feminilidade. Ávida leitora e consumidora de imagens, sua inserção no circuito árido de artes do Rio Grande do Sul se dá por apoio e incentivo dos professores de ateliê da universidade, em especial Ado Malagoli, e uma decorrente participação em mostras estudantis (Salão de alunos do IA-UFRGS em 1965), seguida por uma exposição individual antes mesmo de sua graduação em uma galeria local de Porto Alegre no ano de 1966.

Ao longo das décadas de 60 e 70, Magliani teve ampla atuação como artista e agente cultural no cenário porto-alegrense. Sua produção de juventude, em larga medida no campo pictórico apresenta uma concentração nos estudos formais dos corpos, em especial os femininos com aspectos grotesco, carnal, vulgar, e que

⁶ CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005, p. 34

vez ou outra apresenta elementos identificatórios raciais (e isso muito devido ao desejo de Magliani em identificar-se primeiro como artista em detrimento de seus atributos de gênero de raça).

O grotesco aparece então como uma estratégica estética e discursiva, portanto política, de dobrar os processos de subjetivação via o abjeto, o escárnio e a paródia, a fim de sublevar, deslocar e desviar as sedimentações dos processos de subjetivação, pois “a categoria do grotesco feminino é crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção.”⁷

Influenciada pela imagética do cinema de Fellini com suas mulheres matriarcais obesas, mas não por isso menos pulsantes, juntamente a certa grotesquidade medieval, ocorre nesse período de produção de telas soturnas e iluminação barroca, onde massas amorfas de troncos femininos, que ora ali estão como fragmentos de corpos, ora como simulacros suspensos por estruturas metálicas de manequins, com seios deformados, ventres inchados e vulvas obscenamente salientes, são submetidos à um desmebramento e empalamento com um “armamento” contemporâneo – ao invés de lanças, espadas e estacas, são garfos, facas de mesa, cordas com nós e mesmo pregos que atingem as carnes, os seios, o ventre e as interioridades femininas, atravessando não apenas a maciez dessas superfícies, mas a lingerie ornamentativa e sedutora em potencial.

Se por um lado, há uma articulação de clichês sobre o imaginário erótico do corpo feminino nessas imagens, Magliani articula as formas, objetos e utensílios de tal maneira que o espectador é posto sobre a incômoda condição de um convite sexual onde a subjugação feminina é uma dúvida, pois nessa solicitação simbólica de coito, não se põe a claro quem é o submisso e quem é o autoritário.

Os corpos se mostram aí em posturas de instigação das forças de Desejo, não apenas pela conjunção de elementos eróticos articulados cenograficamente por Magliani, mas também pela textura da pele (negra?) que enaltece uma volumetria de excitação do corpo feminino, uma bombear de volúpia dentro das carnes, e onde o fundo escuro e sombrio com aguadas “sujas” por excesso de pigmento preto (recurso largamente utilizado pela artista para intensificar certa dramaticidade em suas imagens), com a ausência de demais sinais de subjetividade que poderiam indicar o efetivo estado de espírito desse corpo feminino gigante em suas vontades, deixam em estado de dúvida a condição (maso)sadomasoquista desses corpos, de gozo via pressão, captura e interdição.

Já em Vilma Pasqualini (*1930 +2012), percebemos jogos de dissimulação do gozo, de mascarada do Desejo, em imagens que se mostram como índice da figura da mulher como um pastiche da feminilidade.

⁷ RUSSO, MARY. *O grotesco feminino. Risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 25

Natural do Rio de Janeiro e com formação pela ENBA em 1949, além de cursos de gravura pelo MAM-RJ e de crítica de arte pelo MNBA, Pasqualini atuou como pintora com boa receptividade pelo mercado⁸, mas sua principal forma de renda fora a ilustração para revistas populares e de obras literárias pelas editoras Expressão e Cultura e Nova Fronteira, além do Jornal do Brasil e a Revista Esso, já que sua formação incluía os estudos de artes gráficas e propaganda, respectivamente pelo SENAI e ABP, e posteriormente gravura pelo Pratt Graphics Center em Nova York – vale notar também sua atuação estratégica como professora universitária pela UFJF entre 1971 e 1978 na criação do curso de Desenho e Plástica da instituição.

O casamento curto realizado no ano de 1950 (durou um mês) gerou uma filha, Maria Vilma Pasqualini, e a percepção de que seu Desejo de autonomia não perpassaria os afetos aos moldes tradicionais da época. Em dois trechos de entrevista concedida ao crítico e jornalista Olívio Tavares de Araújo, Pasqualini assevera:

“Nunca amei ninguém, acho. Ninguém jamais me despertou uma paixão”...

“Casei porque era o normal para uma moça da minha idade. Foi um tempo de festa, de colorido – não cheguei nem a pensar”. Em 1957, em sua terceira explosão de liberdade (a segunda foi o desquite), viajou para Nova York: “Não fui para pintar, mas sim para viver”.⁹

Nesses dois fragmentos pincelados pelo jornalista, vê-se o destaque para uma subjetividade imperativa quanto aos seus anseios e vontades (sujeito desejante) – característica essa tradicionalmente não fomentada pelo maquinário de subjetivação feminina em voga, e que encontrou a possibilidade de manifestação na vivência de Pasqualini.

O pastiche do desejo feminino nas obras de Pasqualini é coberto por açúcar! Tal assertiva, se num primeiro momento pode soar desqualificatória, principalmente em relação às artistas já aqui comentadas nessa tese, indica na verdade uma relação formal específica no processo de captação e representação do desejo. A lascívia soturna, visceral, andrógina e venérea que de um modo ou outro está presente em Priolli, adquire em Pasqualini ares de docilidade – mas dissimulada. Tal concepção interpretativa já fora pontuada na reportagem de Araújo, produzida devido ao destaque da artista na obtenção de um prêmio de viagem ao estrangeiro em 1976 no Salão de Arte Moderna. O jornalista afirma que “*as resenhas publicadas pela imprensa chamavam a atenção para suas intrigantes mulheres, provocantes, falsamente adocicadas, segurando no colo ambíguos animaizinhos de estimação*”¹⁰.

Mesmo nas correlações formais dos corpos femininos da artista com a produção local mostrarem-se mais pontuais, ou mesmo mais “discretos” em sua exibição

⁸ Conversa com Maria Vilma Pasqualini, filha da artista, em 02 de abril de 2016.

⁹ ARAÚJO, Olívio Tavares. “O filão erótico”. In: *Revista Veja*. 16 de junho de 1976, p. 108.

¹⁰ Idem.

lasciva do que as mulheres de Ismael Nery, Dalí e Vicente do Rego Monteiro, referencias evidentes nas telas de Pasqualini, a parresía pictórica de representação de um corpo erótico de autoria feminina suplanta a larga presença de tais imagens advindas do agenciamento masculino.

O ponto de arqueamento da produção de Pasqualini ocorre em meados de 1966, quando ainda concentrada nos estudos do corpo feminino, elabora um vocabulário formal entre o kitsch e pop que desloca os julgamentos de gosto, principalmente com a introdução de figuras de animais como índices de afeto e desejo.

Mulheres de peles brancas que ocupam quase que toda a tela diluem-se entre tecidos, almofadas e seus animais de companhia, ou exibem-se truncadas em meio a jogos formais de composição, onde coxas e ancas estão ali descobertas, mescladas ao colorido do panejamento das roupas e poltronas, *recamiers* e travesseiros – e, no entanto, essas figuras mostram-se ali em certa plenitude física nessa exibição privada, integradas ao espaço pictórico e com sugestionalidades de autossatisfação erótica.

Mas as telas de Pasqualini adquirem uma veladura erótica particular e intrigante, mais pela presença de pequenas bestas ornamentativas, do que pelas carnes femininas aquosamente diluídas com o entorno dos cenários. Esses pequenos animais, em sua maioria cães, e ocasionalmente felinos, são ali atributos de afeto meticulosamente dispostos no corpo das mulheres, pois ou estão sobre os ombros das fêmeas em condição de repouso voyeurístico ou sobre o colo feminino onde são um bloqueio visual do ventre e vulvas – de um modo ou de outro, são criaturas guardiãs de algo privado, interdito aos olhos do espectador.

Polêmicas bestiais a parte, a parcela do erótico é o grande trunfo da produção de Pasqualini, única artista mulher a participar da icônica exposição Opinião 65, e demais coletivas altamente significativas, como a I Bienal da Bahia, Salão da Bússola, e outras importantes mostras, apesar da artista ter sido uma figura altamente reclusa no circuito. Para ela, os corpos são superfícies de atravessamento dos desejos que denunciam as ambivalências dos sujeitos. Em fragmento de anotações no arquivo pessoal da artista, vê-se ensaiado:

...me atrai o comportamento humano. É fascinante como transparecem na carne, na pele os sentimentos de maneira imprevista, incontrollável... É curioso ver a força de existir suas mutações musculares; o corpo é **(ilegível)** concessão, lateja desejo ou formidável violenta-se em ódio.

Às vezes pode-se contrariar fisiologicamente um sentimento mas o **corpo** ele sempre grita realidade.

Todo meu trabalho é corpo não matéria, mas expressão e vida. Faço mulher não a mulher do homem, mas o corpo exigente ou dádiva, universal.

Há sexo, mas não dividido. No caso, homem-mulher se fundem num só direito vida.¹¹

E Frederico Moraes ainda comenta sobre Pasqualini:

Porque Vilma Pasqualini foi uma das primeiras pintoras brasileiras a assumir corajosamente a problemática da mulher, em nome próprio, e não no de movimentos feministas. Porque sua pintura é, no melhor sentido, feminina. Vilma assumiu a problemática da mulher antes de Maria do Carmo Secco, antes de Regina Vater, antes de Pietrina Checcacci ou Emi Mori.¹²

É surpreendente a presença, mesmo que insinuada, desse tipo de temática no trabalho de uma mulher nas décadas de 60 e 70, considerando principalmente o ambiente ainda conservador e o monitoramento moral dos censores militares – novamente é preciso ser atento às possibilidades de agenciamento do discurso, pois os meandros dos processos de subjetivação direcionam as manifestações de desejo via o lócus social dos sujeitos, o que torna-se evidente na diferença de ‘conforto’ vocabular se tomarmos aqui como comparativo a produção de Pasqualini e a fase erótica de Milton da Costa por exemplo – ou mais adiante, a de Teresinha Soares. Ainda em tempos correntes, a autossatisfação feminina e o orgasmo solitário são considerados tabus, justamente por sua possibilidade excludente do masculino naquilo que o patriarcado considera seu território de dominação por excelência: o controle dos corpos e do desejo feminino.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Olívio Tavares. “O filão erótico”. In: *Revista Veja*. 16 de junho de 1976
- CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005
- KLINTOWITZ, Jacob. “Crítica”. In: *O Estado de São Paulo*. 03 de setembro de 1975
- LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l’art féministe*. Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2014.
- MARZANO, Michela. *La pornographie ou l’Épuisement du désir*. Paris: Hachette, 2003
- MORAIS, Frederico. “A ‘erotização’ em Vilma Pasqualini”. *O globo* 30 de novembro de 1976
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino. Risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- SILVA, Carmen. *O homem e a mulher no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970
- SOLBERG, Helena. *A entrevista P&B*. 16mm. 20 min. 1966

¹¹ Notas pessoais da artista Vilma Pasqualini pertencentes ao acervo pessoal da família.

¹² MORAIS, Frederico. “A ‘erotização’ em Vilma Pasqualini”. *O globo* 30 de novembro de 1976