

**ROSAMARIA GONÇALVES DE MELLO**

**Em busca de reconhecimento: mulheres artistas, representação feminina  
e os desafios de entrar para a história**

**BRASÍLIA, 2018**

**ROSAMARIA GONÇALVES DE MELLO**

**Em busca de reconhecimento: mulheres artistas, representação feminina  
e os desafios de entrar para a história**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
Licenciatura em Artes Visuais do Instituto  
de Artes da Universidade de Brasília

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Luisa Günther Rosa

**BRASÍLIA, 2018**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Rosamaria Gonçalves de Mello

Em busca de reconhecimento: mulheres artistas, representação feminina e os desafios de entrar para a história

Banca Examinadora:

---

Orientadora: Profª Drª. Luisa Günther Rosa

---

Professora Drª. Cristina Antonioevna Dunaeva

---

Professora Drª. Adriana Mattos Clen Macedo

Dedico este trabalho à memória de todas as mulheres que lutaram por um mundo mais igualitário e para aquelas que ainda vão descobrir este caminho.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha irmã Ana Cláudia, pelo companheirismo, cafés compartilhados e infinitas discussões sem as quais esse trabalho não seria possível. E também um singelo agradecimento à minha família e especialmente, ao meu companheiro Emmanuel, pela compreensão e apoio mesmo nos tempos mais fatigantes e sombrios.

“Re-visão - o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de ler um antigo texto com uma nova direção crítica - é para a mulher mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que entendamos as premissas em que nós estamos mergulhadas, não podemos nos conhecer. E esta estrada para o autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca por identidade: é parte de nossa recusa à autodestruição da sociedade dominada pela masculinidade.”

Adrienne Rich  
(On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978)

“In almost every professional field, in business and in the arts and sciences, women are still treated as second-class citizens. It would be a great service to tell girls who plan to work in society to expect this subtle, uncomfortable discrimination--tell them not to be quiet, and hope it will go away, but fight it. A girl should not expect special privileges because of her sex, but neither should she "adjust" to prejudice and discrimination”

Betty Friedan  
(The Feminine Mystique)

## RESUMO

MELLO, Rosamaria Gonçalves de. **Em busca de reconhecimento**: mulheres artistas, representação feminina e os desafios de entrar para a história. 2018. 52 páginas, Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Este trabalho busca expor as limitações que permeiam as experiências de diversas artistas mulheres que tentaram construir carreiras ao longo da história e tenta mapear suas estratégias de resistir e desafiar tais imposições. Este trabalho foi elaborado tomando referências majoritariamente femininas, com o objetivo de dar voz e visibilidade à produção artística e à crítica feminina, já que a tradicional narrativa da história deixa de fora as obras produzidas por mulheres e ignora a perspectiva feminina. A História da Arte sob uma perspectiva feminista tenta resgatar trajetórias e conquistas de inúmeras artistas assim como apontar as origens dos argumentos que contribuem para o apagamento da experiência feminina e a perpetuação das estruturas que permitem esse apagamento. Discute a questão da representação como instrumento de imposição de valores morais e éticos, além da construção de preconceitos associados à feminilidade, gerando estereótipos reducionistas e depreciativos sobre a identidade e capacidade das mulheres, o que por consequência, influencia o julgamento que as artistas mulheres recebem. Demonstra-se que na forma de representação arquitetada por algumas artistas consolida-se uma tentativa de desafiar as normas tradicionais de representação, questionar os limites impostos e desmantelar os mitos sobre a feminilidade ao dar destaque a atuação e protagonismo feminino nas obras.

Palavras-chave: Mulheres artistas. representação feminina. história da arte. feminismo.

## ABSTRACT

MELLO, Rosamaria Gonçalves de. **Em busca de reconhecimento:** mulheres artistas, representação feminina e os desafios de entrar para a história. 2018. Qtdade de folhas, Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

This research work seeks to expose the major constraints which permeate the experiences of several women artists that tried to build up their careers throughout history and attempt to map their strategies to resist and to challenge social impositions. This paper was elaborated taking mostly female authors references, which aim to give voice and visibility to the artistic production and feminine critic as the traditional History's narrative leaves out the works produced by women and ignores the feminine perspective. Art History from the feminist perspective tries to recover the trajectories and achievements of the countless women artists as well as to point the origins of the arguments, which contribute towards erasing the feminine experience, and the perpetuation of structures that enables this erasure. Discuss the issue of representation as instrument of moral and ethical values' imposition in addition of the setting-up of prejudices associated with femininity, thereby creating reductionist and incomplete stereotypes on women's identities and capacities, which, as consequence, influences the judgement, received by them. Demonstrate that the forms of representation schemed by some women artists attempts to challenge the traditional representation norms, to question the limits imposed by society and to dismantle the myths on femininity by highlighting the feminine role and prominence on works of art.

Keywords: Women Artists. Feminine representation. Art History. Feminism.

## LISTA DE FIGURAS

[Imagem 1.1] - Judith Leyster - A proposta – 1631, óleo sobre tela, 30,9 x 24,2 cm.

FONTE: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Judith\\_Leyster\\_The\\_Proposition.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Judith_Leyster_The_Proposition.jpg)>

[Imagem 1.2] - Artemisia Gentileschi - Susanna e os Anciãos – 1610-1611, óleo sobre tela, 170 x 110 cm. FONTE:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana\\_e\\_os\\_anciões#/media/File:Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_\(1610\),\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana_e_os_anciões#/media/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg)>

[Imagem 1.3] - Elisabetta Sirani - Cleopatra –1662, óleo sobre tela, 94,6 x 75,5 cm–

FONTE: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sirani\\_Cleopatra.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sirani_Cleopatra.JPG)>

[Imagem 1.4] - Abigail de Andrade - Um canto do meu ateliê – 1884, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas. <

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abigail\\_de\\_Andrade\\_-\\_Um\\_canto\\_no\\_meu\\_ateliê,\\_1884.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abigail_de_Andrade_-_Um_canto_no_meu_ateliê,_1884.jpg)>

[Imagem 1.5] - Georgina de Albuquerque . Sessão de Conselho de Estado , 1922, óleo sobre tela, 210 x 265 cm FONTE: <

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\\_Leopoldina\\_regent.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Leopoldina_regent.jpg)>

## **LISTA DE TABELAS**

[Quadro 1.1] - Características dos movimentos artísticos associadas a gênero

## Sumário

MEMORIAL DESCRITIVO .....	12
INTRODUÇÃO.....	18
MULHERES NA TEORIA.....	20
História, gênero e política? .....	20
Essencialismo, apagamento, male gaze .....	22
Atuação feminina e futuro.....	27
MULHERES NA PRÁTICA.....	30
O acesso às academias e a condição de amadora.....	30
Generificação da arte.....	33
Lidando com obstáculos.....	36
MULHERES NAS IMAGENS .....	41
Representação e estereótipo.....	41
O domínio do olhar .....	44
As representações feitas por mulheres.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	57

## MEMORIAL DESCRITIVO

Quando decidi prestar vestibular para o curso de Artes Visuais, tornar-me professora não estava nos planos, mas ao longo do curso essa vontade germinou e continuou a crescer ao longo do tempo. Chegando quase ao final do curso, a prática nos estágios supervisionados trouxe inúmeras inseguranças e dúvidas, ao permitir o contato com a realidade do sistema educacional do nosso país, que desanima professores e prejudica o desenvolvimento dos alunos. Nesta época também estava cursando a disciplina “Psicologia da Educação” e o principal foco da disciplina era pesquisar e escrever um artigo sobre qualquer campo da educação. O grupo do qual eu fazia parte decidiu por pesquisar “A motivação (ou falta dela) no contexto escolar”, o que envolvia, além do viés da psicologia, produzir um diagnóstico sobre as condições da escola e interagir com os alunos para descobrir o ponto de vista deles sobre os problemas da escola e a sua relação com os professores.

Este Centro de Ensino Fundamental onde cumpri o estágio é localizado em Taguatinga, cidade satélite do Distrito Federal. Apesar disso, a minoria dos alunos é da comunidade local: em seu Programa Político-Pedagógico – PPP, a escola estimava que menos de um décimo era de alunos locais, sendo o restante alunos das regiões do Recanto das Emas, Samambaia, Riacho Fundo I e II, Estrutural. Esta escola tinha um sério problema de infraestrutura, pouquíssimo espaço para um grande número de alunos, além de salas de aula pequenas e inadequadas – em mal estado de conservação. O histórico de violência, problema com drogas e bebidas e evasão escolar é de conhecimento dos pais e também da vizinhança. Nas turmas de 8º e 9º ano que acompanhei, havia muitos alunos fora da idade ideal, com mais de 15 anos. Muitos dos alunos diziam que estavam ali apenas esperando para ir direto ao supletivo, outros afirmavam até mesmo que seus pais estavam cobrando que abandonassem a escola e partissem para o mercado de trabalho; pouquíssimos tinham alguma esperança de alcançar a universidade – as respostas mais comuns à minha pergunta se gostariam de frequentar a universidade eram: “pra quê?” e “não consigo”. Não havia nenhum dado sobre a taxa de evasão escolar e mesmo quando questionada, a escola não se manifestou.

A professora de Artes que me orientou durante o período de dois semestres (Estágio Supervisionado I e II) compartilhou o seguinte relato: antes de sua vinda, a escola não possuía nenhum professor de artes, então a disciplina não era oferecida,

sendo considerada 'horário de recreação', os alunos ficavam no pátio, com horário livre. Os alunos não tinham conhecimento algum de História da Arte e prática de arte, não havia nenhum livro didático ou outros recursos; ela estava há 4 meses tentando implantar uma abordagem que envolvesse teoria e prática de artes em todas as turmas de 6º a 9º ano; era difícil propor atividades práticas que exigissem muitos materiais, pois boa parte dos alunos não tem condições financeiras para pagar, então ela gasta de seu próprio bolso; sua principal reclamação era que o desinteresse dos alunos era muito grande, chegando a salas com 90% de alunos com notas vermelhas ou sem notas, já que não entregam as atividades. A professora também enfatizou que estava quase se aposentando e sentia uma distanciação muito grande das gerações mais novas, tornando a comunicação e aproximação dos interesses dos alunos bem mais difícil.

A desmotivação afeta a aprendizagem do aluno, que passa não ver razão em se esforçar nas disciplinas, e começa também a questionar a razão de continuar a frequentar escola – contribuindo para o aumento das taxas de evasão. O professor é contaminado pela desmotivação ao perceber que seus esforços e trabalho não são reconhecidos – a indisciplina reina dentro da sala onde o professor desesperadamente tenta se fazer ouvido, quase nenhum trabalho é entregue, as atividades propostas são ignoradas e assim seus objetivos são sempre frustrados. Professores, diretores e coordenadores, sem conseguir lidar com as demandas dos adolescentes e sem abertura para o diálogo, passam a implantar normas cada vez mais rígidas e aumentam a insatisfação dos adolescentes.

Planejei uma oficina de arte, composta de 5 aulas, subdividida em uma primeira discussão do que é arte e a sua função, depois mostraria os vários suportes possíveis para a sua produção e mostrar artistas locais e contemporâneos como exemplos. Produzi e distribuí mini cadernos para que cada um pudesse fazer anotações e cumprir as atividades que iria propor. O objetivo era tentar mudar a relação dos alunos com a disciplina, buscando aproximar teoria e prática, incentivar o uso e desenvolvimento de suas próprias capacidades artísticas, criatividade, coordenação motora. O planejamento era um total de 5 aulas de 2 horas cada, no horário oposto ao da aula, que a pedido da professora foi diminuído para 4 aulas.

No primeiro dia contei 16 participantes, dos quais apenas a metade compareceu até o final. Percebendo o desânimo da turma, decidi perguntar se eles

gostariam de continuar e explorar os suportes e materiais para produzir arte ou se preferiam focar em um curso de desenho, e eles preferiram a última proposta. Adaptei minha proposta, elaborei atividades e acabou sendo um curso mais fluído e descontraído. O objetivo foi trocado para incentivar os alunos a desenhar com mais segurança, desconstruindo a ideia de ‘desenho certo’ e ‘desenho errado’, trabalhar a criatividade, coordenação motora, construção de esboços, noções de espaço e ocupação do papel. Uma das primeiras lições foi: nem sempre o que a professora planeja, conseguirá cumprir, às vezes serão necessárias adaptações – e é importante perceber a resposta dos alunos ao que está sendo trabalhado e talvez encontrar outras formas de abordar o conteúdo, a fim de que o aprendizado se concretize.

Ao final da oficina, a professora quis conversar sobre os resultados: avaliou que eu busquei manter uma boa relação com os alunos e uma boa forma de explicar até tudo estar bem entendido; avaliou que eu ainda preciso melhorar a projeção da voz; disse estar surpresa com a recepção e a frequência dos alunos; e por fim disse que ela pensou que eu teria maus momentos, já que aqueles alunos que compareceram estavam entre os que ela considerava os piores de toda a escola.

A arte pode ser bastante elitista, já que ‘escolhe’ o que merece entrar para a história, o que merece reconhecimento e joga algumas expressões artísticas no limbo do esquecimento. Principalmente para pessoas advindas de realidades mais precárias, frequentar museus e galerias é um luxo - várias das crianças e jovens com quem conversei que tem de trabalhar para ajudar no sustento da família e além de aguentar as violências diárias, leem pouco, muitos internalizaram a mensagem de que não tem capacidade e não acreditam em seu próprio potencial.

O que os jovens me perguntaram foi “O que toda aquela arte “moderna demais” e “confusa” tem a ver com minha vida? ” Ou pior, “O que aquela coisa “velha”, “pomposa”, “esnobe” dos livros de história traz de diferente para minha vida? ”. Pensei nestas perguntas por alguns dias e elas me levaram a refletir sobre o porquê escolhi artes, porquê acredito que ela é importante, por que gostaria de dedicar minha vida a isso. Para mim parecia óbvio, mas como eu responderia sobre a importância da minha disciplina aqueles alunos? Notei o quanto era privilegiada por ter escolhido este caminho – tive oportunidade de estudar, passar em uma universidade federal, fazer o curso com tranquilidade graças a uma família que me proporcionou condições e me apoiou a seguir meu próprio caminho. Aqueles alunos não têm oportunidades, elas

estão sendo negadas a eles, e o resultado é que eles mesmos não acreditam que podem mudar seu futuro.

A pouca valorização do ensino e também da arte no Brasil, além de poucos investimentos em cultura ocasiona um caso realmente preocupante para os professores, o distanciamento. Usei aqui alguns termos que ouvi em sala quando pedi que os alunos falassem sobre o que achavam das aulas de arte no geral e sobre os professores de todas as disciplinas. Algumas vezes a própria postura dos professores pode dificultar ainda mais esta aproximação – alguns dos alunos apontaram que raramente um professor responde às dúvidas ou repete informações, postura que interpretam como arrogância, desprezo e traz uma carga de negatividade muito grande para o ambiente da sala de aula.

A escola é um lugar para construir conhecimentos, para aprender a conviver em comunidade, fortalecer laços sociais, culturais e identitários. Para o jovem, a construção da sua identidade, a necessidade de reconhecimento e de pertencimento pesam muito nas suas posturas. Além da vontade, esse fator interno, os estímulos externos ajudam a desenvolver ou manter a motivação. No processo do aprendizado é importante que os alunos e o professor se mantenham motivados para que o aprendizado ocorra, de fato.

É preciso analisar e entender as razões da falta de motivação, que varia dependendo do contexto - escola pública ou particular, áreas nobres ou periféricas da cidade, nível de infraestrutura e da violência da comunidade, para buscar soluções mais viáveis e realistas. A indisciplina é um dos primeiros sintomas que refletem o insucesso do processo educativo e demonstra que a escola, como extensão da vida do jovem, vira cenário de reprodução de comportamentos que vivenciam. Aqui é necessária certa delicadeza, para que os professores sejam sujeitos compreensivos com as carências e jamais sejam os sujeitos que reforçam ainda mais os estigmas destes jovens.

Deve-se tornar a arte acessível, é preciso desmistificar a sacralização da arte, é preciso desmistificar que o artista é um ser extraordinário e as noções de que apenas o dom e o talento diferenciam o artista das outras pessoas. Há muita crítica sobre a inundar a sala de aula com conteúdo enquanto poucos alunos conseguem acompanhar, entender e internalizar. Também muito se critica a rigidez dos currículos, da qual infelizmente não dá para fugir: são os conteúdos que permitirão que os alunos

possam chegar preparados para testes como ENEM e vestibular. Talvez a forma de ensinar sobre arte também deva ser revista, já que esta organização dos conteúdos pela ordem cronológica não parece conseguir abarcar toda a complexidade de cada período, além de ser maçante para os jovens inquietos. Tratar a disciplina por grandes temas, traria mais fluidez e abarcaria a questão da transversalidade das questões.

Os professores devem investir mais em metodologias investigativas, que levem os alunos a descobrirem, pesquisarem – esta é uma forma de aprendizado muito mais produtiva. O Museum of Modern Art possui cursos em plataformas como o Coursera (<https://pt.coursera.org/moma>) em que mostram algumas das estratégias de mediação, ensino e discussão usadas em seus espaços para aproximar adultos e crianças da arte, tornando possível a interação. O professor não é infalível, nem um poço de conhecimento – é uma pessoa como outra qualquer, que tem seu próprio gosto e perspectivas. Deve-se desconstruir esta ideia do professor que regurgita todas as informações que os alunos devem saber e por isso, a investigação é uma forma interessante de deixar os alunos motivados para o aprendizado: trazendo suas próprias visões, gosto e curiosidade para desbravar os temas propostos.

Essa experiência com os estágios supervisionados foi enriquecedora, forte, assustadora e me mostrou várias questões que até então não me incomodavam, mas me levou a refletir e ter certeza sobre que tipo de professora eu gostaria de ser, e também que tipo de relação eu quero incentivar que meus alunos tenham com a disciplina. Acredito em um ensino menos autoritário e mais livre, que permita ao aluno exercer sua autonomia e valorize a sua subjetividade. Os professores são guias, pessoas mais experientes que podem mostrar a infinidade de caminhos a seguir para atingir determinado conhecimentos e não forçar os alunos a encaixar-se em moldes para alcançar determinados resultados – esta estratégia raramente entrega bons frutos. O resultado do processo de aprendizado não pode ser ignorado, não podemos deixar que alunos se afoguem em conteúdo, devemos buscar um resultado positivo e mudar as estratégias, em caso de resultados negativos.

Por meio da arte é possível refletir sobre o lugar que ocupamos no mundo, as questões políticas e sociais que nos são impostas, mostrar que a arte não é asséptica e desligada dos acontecimentos do nosso dia-a-dia – ela envolve de forma muito forte questões de classe, raça, gênero em todas as suas nuances. Mas para abordar essas questões durante o ensino da arte, é preciso pensar como estas questões vão

aparecer em um plano de aulas. Portanto, é essencial continuar pesquisando para entender sobre estes assuntos, suas origens, de que modo eles afetam nossa vida, novas estratégias de ensino e a formulação da disciplina da História da Arte como um todo.

## INTRODUÇÃO

O acesso à educação, nas áreas das ciências biológicas e filosóficas foi, historicamente, direito arduamente conquistado para as mulheres. No campo das artes, tal fato não foi diferente. A motivação para esta pesquisa surgiu da curiosidade sobre a história das mulheres artistas brasileiras e por quê se conhece tão pouco sobre elas. A pesquisa começou com a investigação das trajetórias das pintoras brasileiras e suas dificuldades no acesso ao ensino superior. A pesquisa tomou novos rumos após as primeiras leituras, e o interesse da pesquisa deslocou-se para procurar entender o porquê as mulheres são menos reconhecidas artisticamente e como certas estruturas de exclusão se mantêm.

A narrativa tradicional da história segue o padrão de incluir pouquíssimas mulheres ou ignorar suas contribuições nos mais diversos campos científicos, acadêmicos e sociais. Com contribuições femininas no campo artístico ocorre o mesmo. O nu feminino – tema muito recorrente na arte ocidental – trazido aos observadores, na maior parte das vezes pelo olhar masculino e objetificante, construiu imagens de mulheres com base em estereótipos recorrentes: a prostituta, a grande mãe, a velha bruxa, a caída em perdição e a virgem santa. Por meio de papéis de gênero específicos e costumes definidos socialmente para as mulheres, certas práticas impunham um discurso moral controlador. Muitas vezes, também, o próprio imaginário produzido e analisado por artistas, historiadores e críticos, ao longo do tempo, tratou de consolidar esses papéis sociais, reforçando os estereótipos impostos às mulheres e atualizando-os, sempre que necessário.

Assim, apesar de constar como tema recorrente nas representações, as mulheres encontravam diversas dificuldades para serem elas mesmas as artistas. As mulheres que decidiam seguir carreira nas artes, não alcançaram o mesmo tipo de projeção que os considerados ‘gênios’ e mestres tiveram. As mulheres são pouco reconhecidas, e mesmo quando tiveram fama enquanto estavam na ativa, seus feitos, obras e conquistas não constam de maneira volumosa nos livros de história, nem de arte, a menos que sejam livros especializados ou biográficos, ou aparecem como meras curiosidades ou exceções.

O advento do feminismo como movimento político, a partir dos anos 1950, e o seu reforço e expansão em meados dos anos 1980, possibilitou uma tomada de

consciência de que existem diversas contribuições femininas que foram apagadas da história, culminando no nascimento da História da Arte feminista. Ao mesmo tempo que acontece essa tomada de consciência, a premissa de que certas características são inerentes ao gênero é uma ideia incômoda, fruto de uma distorção ultrapassada. O que de fato acontece é que vários mecanismos de exclusão foram usados contra as mulheres, como a propagação de estereótipos e a proibição de acesso à educação de qualidade. Ao serem impedidas de ter acesso à educação formal e aos espaços públicos, as mulheres tiveram oportunidades profissionais muito limitadas. Esta pesquisa busca investigar por que as mulheres artistas foram excluídas no processo de escrita da história, seguindo a hipótese de que “as mulheres são menos reconhecidas artisticamente”, e analisar, portanto, quais fatores colaboram para a perpetuação de estruturas que invisibilizam a produção artística feminina. Também busca discutir questões sobre a influência das imagens com representações estereotipadas

O método utilizado para desenvolver o presente trabalho foi o analítico-descritivo, devido à abordagem exploratória desta monografia. Este trabalho teve como objetos de análise obras confeccionadas por mulheres, e livros de autoria feminina, para trazer uma análise de gênero da perspectiva das mulheres, para garantir que suas vozes sejam ouvidas. Assim, são discutidos conceitos e teorias usados no campo para tratar sobre mulheres e seu acesso à educação, os obstáculos para o reconhecimento e as diversas formas de representação das mulheres na arte, construindo relações entre os estereótipos representados em obras de arte e impostos às mulheres, e a relação desses estereótipos com a exclusão das artistas do campo artístico. Foram utilizadas, também, fontes secundárias e artigos científicos especializados no tema abordado.

## MULHERES NA TEORIA

*The truth is that for centuries women have struggled to be heard, writing books, making art and music and challenging the many restrictions on women's lives. But their achievements have been repeatedly written out of history. - Judy Chicago*

Neste capítulo, busca-se identificar e definir os principais conceitos que dizem respeito à teoria da História da Arte feminista e abordá-los segundo as visões das pesquisadoras, que criticam os processos de construção da disciplina História da Arte e analisam os problemas que levaram as mulheres a serem excluídas do campo artístico e da História da Arte.

História, gênero e política?

A história não é neutra ou imparcial, mas sim contada a partir de determinada perspectiva, enaltecendo aspectos, estabelecendo valores e difundindo as ideias de cada período. Mesmo que pareça paradoxal, a análise focada em gênero pretende apontar a falta de neutralidade para chegar a uma verdadeira neutralidade - por meio da demonstração da exploração imparcial da diferença sexual e então proceder para a análise histórica de um ponto de vista que se aproxima da neutralidade (BROUDE; GARRARD, 2014).

Gênero, segundo Joan Wallach Scott (1988) é entendido como conhecimento a respeito da diferença sexual. Conhecimento, aqui usado no sentido que Michel Foucault usou para significar o entendimento produzido por culturas e sociedades de relações humanas - nesse caso, entre homens e mulheres. Continuando, gênero é a organização social da diferença sexual, o que não significa que gênero reflete ou implementa as diferenças físicas entre homens e mulheres e nem é a origem desta diferença, ele apenas determina significados para diferenças corporais. Com base nessas diferenças, estabelece-se uma hierarquia interdependente, onde o dominante-principal-visível não existe sem o seu oposto, secundário-absente-invisível.

Com a ascensão de estudos pós-colonialistas, pessoas de várias etnias e mulheres, têm buscado analisar criticamente a história que conhecemos, para

constituir conhecimentos sob novas perspectivas e não apenas perpetuar o que nos foi imposto como verdade histórica. Por que a perspectiva masculina, branca e ocidental é considerada como padrão pela história e outras disciplinas, por que este é tido como ponto de vista universal? Muitas pesquisadoras do campo interdisciplinar da História da Arte feminista buscam construir suas análises com base no princípio pós-moderno de que o poder não circula naturalmente na sociedade, mas sim é culturalmente manipulado e direcionado (BROUDE; GARRARD, 2014). Pensando nestas relações, Scott (1988) sugere que apesar de este ser um ideal simples, muitas são as dificuldades encontradas ao tentar implementar mudanças nas representações daqueles grupos deixados de fora da história, principalmente quando faltam análises de como as hierarquias são construídas, desafiadas e mantidas.

Nochlin (2015) faz reflexões sobre a inadequação da ideia da perspectiva branca-masculina-universal, um conceito que em suas fundações é elitista e antiético, e em acordo com John Stuart Mill, entende a dominação masculina como mais uma da longa série de injustiças que temos que superar para criar uma ordem social realmente justa. É fundamental que se perceba a dominação não-declarada da subjetividade branca masculina como algo injusto, que resulta, igualmente, de uma série de distorções que devem ser corrigidas para atingir uma imagem mais coerente e adequada das situações históricas. É necessário, portanto, que os intelectuais se disponham a tratar sobre os preconceitos históricos em seus trabalhos, como forma de ajudar a atravessar a névoa composta de limitações culturais e ideológicas, para que possamos destruir essas premissas tidas como “naturais” e universais, não somente na questão das mulheres, mas na formulação da disciplina da História da Arte como um todo, livre de preconceitos e apagamentos (NOCHLIN, 2015).

Broude; Garrard (2014) seguem pela mesma linha crítica ao afirmar que uma das urgências de historiadoras da arte feministas é mostrar que a História da Arte não pode ser usada para dizer verdades absolutas sobre os costumes da sociedade, já que a disciplina se encontra carregada de preconceitos e pressupostos que inferiorizam mulheres, e tais preconceitos e pressupostos precisam ser expostos de forma a alcançar uma História da Arte mais imparcial.

Na década de 1980 poucas historiadoras e pesquisadoras permaneceram intocadas pela influência de Foucault e Derrida, de Saussure e Lacan<sup>1</sup>, já que a teoria pós-moderna oferecia novas oportunidades para as estudiosas feministas, como uma estrutura intelectual sutil e flexível, além de oferecer, também, novas ferramentas para a análise desconstruída das estruturas de poder. Neste sentido, não se pode deixar de apontar os pontos negativos de tal abordagem: como o pós-modernismo privilegia a teoria sobre a ação política e sempre coloca dúvidas sobre autores e criadores canonizados, ele também representava um perigo para o feminismo ativista que ainda não tinha visto suas heroínas celebradas e admitidas em qualquer forma de canonização. Ainda na década de 1980, tornou-se visível que o feminismo não era um movimento unitário; e este passou a ser descrito como feminismos, com suas agendas específicas, diferenciadas por raça, classe e etnia e o conceito de gênero passou a ser problematizado como uma entidade socialmente construída (Broude; Garrard, 2014).

Simioni (2008) afirma que o historiador, o crítico, o museólogo e o curador são protagonistas da construção de um destino para obras de arte e seus criadores, pois são eles os responsáveis pelo surgimento do cânon, uma linha de desenvolvimento que relaciona artistas, práticas, eventos, instituições e ideias que norteiam a compreensão do passado e do presente, além das expectativas para o futuro. A autora revela que na construção da história da arte brasileira do século XIX, alguns críticos de arte ocuparam posições diferenciadas, já que vários textos destes impactaram a produção historiográfica posterior, resultando na consagração de determinados trabalhos ou profissionais, que entraram para a memória coletiva.

Uma análise histórica pela perspectiva de gênero é uma oportunidade de resgatar conquistas e trajetórias das mulheres e registrá-las para entender as dinâmicas que possibilitaram a ausência delas da história.

Essencialismo, apagamento, male gaze

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, Jacques Derrida, Ferdinand de Saussure e Jacques Lacan são autores muito utilizados na teoria do estruturalismo. Estruturalismo é uma teoria das ciências humanas que se inspirou no modelo da linguística e depreende a realidade social a partir de um conjunto de relações. Para a sociologia, antropologia e linguística, o estruturalismo é a metodologia pela qual elementos da cultura humana devem ser entendidos em face de sua relação com um sistema ou estrutura maior, mais abrangente. (FONTE: wikipedia)

No artigo “*Why have there been no great women artists?*”, Nochlin (1971) trouxe luz à discussão do por que as mulheres obtêm pouco reconhecimento artístico ao analisar de forma firme a naturalização da imagem da ‘mulher incapaz de criar’ [grifo nosso]. Em entrevista à curadora e escritora Maura Reilly (2015), Nochlin diz que a provocação que resultou no artigo aconteceu durante uma formatura na Faculdade Vassar em 1970, lugar onde ela lecionava. Durante o evento, após Gloria Steinem discursar, o irmão de uma amiga, reconhecido dono de uma galeria de arte, Richard Feigen dirigiu-se a Nochlin dizendo que adoraria expor mais trabalhos de mulheres, mas simplesmente não conseguia encontrar nenhuma artista que fosse realmente boa. Finalizou com a questão “*Porque não existem boas artistas mulheres?*” (NOCHLIN, 2015). Nochlin revelou-se assombrada com a questão e isto a impulsionou a pesquisar e escrever sobre o assunto e suas implicações: primeiro, que não existiam grandes artistas mulheres e segundo, que esta era uma condição natural das coisas. Ao buscar responder à questão que lhe foi feita, Nochlin (2015) preferiu jogar o foco na importância de discorrer sobre as implicações da questão:

Well, if women really are equal to men, why have there never been any great women artists (or composers, or mathematicians, or philosophers, or so few of the same)? “Why have there been no great women artists?” The question tolls reproachfully in the background of most discussions of the so-called woman problem. But like so many other so-called questions involved in the feminist “controversy”, it falsifies the nature of the issue at the same time that insidiously supplies its own answer: ‘There are no great women artists because women are incapable of greatness.’<sup>2</sup> (NOCHLIN, 2015, p. 43)

A forma como a questão se coloca acaba já oferecendo uma resposta: se mulheres fossem realmente boas no que fazem, teriam obtido reconhecimento. Se não são reconhecidas ou lembradas, é porque não há nada marcante ou digno de ser reconhecido como um grande trabalho. E por ser repetida exaustivamente, essa hipótese acaba sendo creditada como uma verdade, consolidada pela invisibilidade histórica e social que atinge as mulheres.

Nochlin (2015) pontua os problemas de tentar responder à questão descuidadamente, mesmo que pela perspectiva do feminismo: enumerar artistas e

---

<sup>2</sup> “Bem, se as mulheres realmente são iguais aos homens, por quê nunca houve grandes mulheres artistas (ou compositoras, ou matemáticas, ou filósofas, ou [houve] tão poucas delas)? “Por que não houve grandes artistas mulheres?” A pergunta ecoa acusadoramente no contexto da maioria das discussões sobre o chamado problema da mulher. Mas, como tantas outras chamadas questões envolvidas na “controvérsia” feminista, ela falsifica a natureza da questão ao mesmo tempo em que insidiosamente fornece sua própria resposta: “Não há grandes artistas mulheres porque as mulheres são incapazes de grandeza”. [tradução nossa]

construir suas biografias, apesar de contribuir para a história em geral e com as conquistas das mulheres, não ajuda a responder às suposições iniciais e pode na verdade, pode acabar por naturalizar e reforçar as implicações negativas. Scott (1988) também sugere que apesar de novos fatos documentarem a existência das mulheres no passado, isso não muda a importância (ou a falta de importância) que as atividades promovidas por mulheres sempre tiveram. Simioni (2008) confirma que a própria noção de feminilidade é tomada como um discurso usado para julgar, classificar e até subjugar a produção feminina. Resgatar relatos e trajetórias de mulheres não mudará o fato de que elas foram proibidas de exercitar gêneros de pintura considerados maiores ou que sempre eram taxadas de amadoras, por mais que seus trabalhos tenham sido expostos e vencido salões de arte, excedendo as expectativas engendradas pelos preconceitos.

Tentar responder à questão descuidadamente afirmando que na verdade existe um tipo diferente de “*grandeza*” [grifo da autora] para a arte de mulheres e para a arte de homens, e que esse é um estilo feminino distinto e reconhecível em forma e expressão, além de um grande cliché, é também um erro. Não há nenhuma qualidade definidora de ‘feminilidade’ que aproxime as mulheres artistas, escritoras ou mulheres de qualquer outra profissão (NOCHLIN, 2015).

Scott (1988) destaca que, independentemente da corrente de pensamento que se siga, se a noção de que as categorias de identidade refletem objetivamente as experiências estiver envolvida, o resultado é sempre a confirmação dos preconceitos e não seu desmantelamento. A autora considera grave assumir que mulheres herdaram características objetivas e identidades consistentes, diferentes das dos homens, e que estas características e identidades geram necessidades e interesses tipicamente femininos, pois implica afirmar que a diferença sexual é um fenômeno natural e não um construto social. Escrever a história das mulheres desta perspectiva, acaba por endossar as ideias de que a diferença sexual é inalterável e assim, justifica a discriminação, ao invés de acabar com ela. Por todas essas razões, a “essência da feminilidade” é um conceito questionado por várias autoras feministas.

Buscando uma forma de mudar o panorama que vivenciava e responder à questão por meio da ação, Nochlin introduziu uma nova disciplina na grade curricular da Faculdade Vassar, onde, há pouco tempo, tornara-se professora. À época, não se falava em História da Arte feminista, estudos de gênero aplicados às ciências sociais,

estudos africanos ou mesmo pós-colonialistas. A disciplina “Seminário em Arte 346b” foi reformulada para “A imagem da mulher nos séculos XIX e XX”, de modo a ilustrar, discutir e explorar as questões relativas à imagem e representação da mulher na arte, trazendo materiais geralmente não apresentados aos alunos ou elementos que não eram presentes na pesquisa histórica. Dessa forma, houve a construção de conhecimento junto aos estudantes, o levantamento de novas fontes bibliográficas para pesquisa e difusão de artistas e pesquisadoras que abordavam o tema das mulheres nas artes, e contribuição importante para um novo olhar sobre a História da Arte (NOCHLIN, 2015).

As artistas mulheres nunca compuseram um grupo homogêneo e de pensamento parecido, lidando de formas diferentes frente os desafios impostos pela sociedade e pela comunidade artística no geral. Garrard; Broude (2014) relatam as diferentes formas como as artistas decidiram incorporar ou resistir, se posicionando contra a ação do “*the male gaze*” [grifo das autoras] e principalmente sobre o maior problema com que tinham que lidar: as percepções essencialistas, que colocavam a capacidade das artistas em xeque. *Male gaze* é um conceito trazido por Laura Mulvey (1999), que pode ser traduzido como ‘olhar masculino’ – significando aquele que é agente, o ativo na ação – onde a mulher é mero objeto de desejo sexualizado, para a contemplação que agrada ao gosto masculino. Para as artes visuais, o *male gaze* é a imposição da perspectiva de dominação do artista/espectador sobre o tema representado.

Mulheres artistas e figuras públicas que buscavam mostrar seu poder por meio da arte não ocupavam imutáveis posições definidas por estruturas de gênero, mas elas tentavam entrar no campo e afetar os discursos normatizantes das representações tidas como ‘*naturais*’ [grifo das autoras] ou apropriados, razão pelas quais as mulheres são eternamente policiadas. E a estratégia mais persistente de supressão e opressão dos discursos femininos que buscam romper o status quo é erotizar mulheres fortes, através do *male gaze*, em um esforço por limitar seus poderes além de demonizar e desvalorizar sua imagem (BROUDE; GARRARD, 2014).

É certo que as limitações impostas às artistas influenciaram os modos de produção e consumo de arte, mas a percepção de que a História da Arte é fundada no controle patriarcal das mulheres apenas como vítimas indefesas e passivas é equivocada, pois sabe-se que as mulheres sempre atuaram seja como artistas,

consumidoras de arte, espectadoras, formadoras de opinião. Ao questionar o *status quo*, fugir, contrariar, absorver, subverter e apropriar-se de conceitos impostos pela hegemonia cultural masculina são algumas das estratégias que as artistas encontravam como resistência, para demonstrar a atuação feminina e combater as ações da cultura masculinista que age para negar e neutralizar os esforços das mulheres (BROUDE; GARRARD, 2014).

Retomando o aspecto político da construção da disciplina História da Arte, Jo Anna Isaak (1996) diz que a História da Arte tenta usar uma máscara de insignificância política e social e o papel dos projetos feministas é então, tentar expor e derrubar essa máscara: que sustenta o mito de que a História da Arte é um campo de pesquisa arcaico e inconsequente, distante de todos os conflitos e condições da vida social. Isaak (1996) reafirma que História da Arte não é um registro passivo de objetos, mas sim um campo ativo de produção e consumo de arte, que conseqüentemente produz imagens sociais, que constroem certos tipos de conhecimento e certas preocupações - ou seja, a produção artística constrói representações que influenciam a sociedade em diferentes âmbitos. Destaca, ainda, que esse campo tem servido, particularmente, às mulheres, para explorar a base material onde a sociedade capitalista patriarcal se estabelece: na dominação masculina sobre o poder de produção, sexualidade e acesso às representações simbólicas das mulheres.

A definição de patriarcal usada por Broude; Garrard (2014) busca descrever a estrutura social e religiosa da vida do mundo ocidental dos últimos 5 mil anos e as autoras reforçam que isso não quer dizer, de maneira nenhuma, que o que antecedeu o sistema patriarcal tenha sido um exato oposto, com poder social e autoridade detida apenas por mulheres, já que a própria ideia de poder centrado em apenas um sexo já é em si, uma ideia do sistema patriarcal e estudos de culturas antigas sugerem que tais extremos não eram as únicas escolhas das sociedades.

Junto com o domínio de um sistema de valores masculinos na História da Arte, Broude; Garrard (2014) garantem que junto da imposição de valores culturais masculinos frequentemente vem uma invisibilização da experiência femininas e às vezes até mesmo da existência feminina, mesmo quando a realidade das mulheres, seus papéis e conquistas foram documentados pela arte de certo lugar ou período.

A cultura patriarcal, ao diferenciar identidades com base no gênero, criou e tornou normal o mito essencialista (e reducionista) de que mulheres são naturalmente

diferentes, mais sensíveis, delicadas, emocionais, carentes de assertividade e criatividade artística, ao mesmo tempo, impôs mecanismos de controle para a produção artística e carreiras das mulheres. O conveniente é que quando se questiona o porquê de tão poucas mulheres terem entrado para a história, a justificativa é o próprio mito essencialista - e não as limitações legais, éticas e sociais que as mulheres enfrentaram.

### Atuação feminina e futuro

Siri Hustvedt (2016) afirma que a posição em ascensão da ciência no mundo atual, faz com que muitas pessoas cometam o erro de idolatrar a literatura científica enquanto menosprezam a literatura, história e outras disciplinas das humanidades, alegando que lhes faltam objetividade. Ela prossegue narrando sua experiência no campo científico, na área da neurobiologia, onde a utilização de termos como 'suave' e 'forte', 'mole' e 'rigoroso', sendo os primeiros de cada dupla sempre usados contra os cientistas com péssimos métodos e argumentos, mas também aplicados às pessoas da área das humanidades.

Neste ponto Hustvedt (2016) questiona-se o que leva a construção do pensamento tão rigoroso e cientistas recebem adjetivos como fortes e masculinos enquanto artes e humanidades como suaves e femininos? E porque forte é sempre mais bem 'qualificado' do que suave? Hustvedt narra uma palestra onde um cientista fazia uso constante da palavra 'homem', e enfatiza que aqui, 'homem' não se refere ao universal, como convencionou-se usar, para caracterizar 'humanidade' - para o palestrante todos os cientistas e intelectuais literários são homens - aqui a representação da visão que o ser humano padrão é masculino. Não que não existissem mulheres trabalhando nos dois 'golfos' (cientistas x literatos) descritos pelo palestrante, e nem que ele as tenha banido, mas sim porque este ignorava solenemente o papel das mulheres como atuantes, agentes, donas de um discurso.

Neste sentido, Hustvedt (2016) clama que a teoria feminista não é 'um baluarte de consenso', pois existem muitas discussões internas e que seria mais correto referir-se a 'feminismos' pela variedade de movimentos, destaca que graças às intelectuais feministas nas ciências e nas artes é que discursos como a 'surdez' de homens às vozes das mulheres tem sido uma posição mais difícil de se manter.

Deste modo, Broude; Garrard (2014) pedem cautela quando surgem afirmações de que o feminismo não é um movimento único. Como constructo, o feminismo é um sonho universal, um ideal que pode incluir várias mulheres em uma grande variedade de dilemas culturais específicos de gênero para ajudá-las a se lançar no mundo, encorajá-las a imaginar, buscar e realizar o sonho da igualdade de gênero. A afirmação que existem vários feminismos não deve ser usada para abrir brechas no movimento, para dividir e diminuir sua força, ou para esvaziá-lo de sentido e objetivos.

Scott (1988) afirma que a história não é sobre coisas que aconteceram aos homens e mulheres e como eles reagiram a isso, mas sim é sobre como os significados subjetivos e coletivos de mulher e homem como categorias de identidade foram construídas. Assim enfatiza a necessidade de mudar o foco para como - como as hierarquias baseadas em gênero são construídas e legitimadas. Isso pressupõe estudo dos processos e não das origens, de múltiplas causas, ao invés de uma única causa, de retórica e discurso, ao invés de ideologia ou consciência. Para Isaak (1996), ler corpos é uma forma de ler como a história foi ordenada; corpos registram e tornam visível os efeitos das relações de poder. A autora então, levanta a hipótese de que a própria forma de representação do corpo a impedia sua participação na arte. Muito dos trabalhos da vanguarda são baseados na distorção e fetichização dos corpos das mulheres, sem contar a obsessão das Academias com o nu, uma clara tentativa de deter a participação as mulheres artistas, através do monopólio do ensino do modelo vivo, vetando a participação das mulheres nestas aulas.

Há sempre o que se adicionar à história ou corrigir equívocos: equívocos foram frequentemente frutos de expectativas preconceituosas do que de inocente ignorância, então para corrigirmos tais equívocos é necessário identificar e expor esses preconceitos que os produziram (BROUDE; GARRARD, 2014). Assim, a perspectiva feminista tem muito a adicionar para acabar com a invisibilidade das artistas mulheres: registrar suas conquistas e pontuar as razões pelas quais elas estiveram excluídas por tanto tempo.

Broude; Garrard (2014) explicitam que o modelo masculinista freudiano de conquistar a atuação matando o pai é um dos modelos que as mulheres certamente não precisam seguir. É absurdo observar feministas criando um *'outro* [grifo das autoras] nas suas

próprias antepassadas, culpando-as pelo reconhecimento que obtiveram, mulheres que nunca experimentaram verdadeira paridade no mundo da arte e nem hegemonia.

Broude; Garrard (2014) concluem pedindo que os jovens historiadores da arte escrevam a história em termos de continuidades entre as gerações. Em questão de estrutura, essa construção da história poderia se parecer com a construção de uma teia de aranha, na construção de um universo cada vez maior e maior, partindo de um centro privilegiado apenas como ponto temporal e local de origem, uma estrutura que a glória e a força dependem da constante expansão e complexidade de sua estrutura.

Deve-se prosseguir produzindo novas formas de somar na construção da disciplina da História da Arte, e também no papel de educadoras e educadores, incluindo mais produções de mulheres em aulas e questionando a ausência destas nos livros didáticos, para demonstrar que essas mulheres existiram, produziram e lutavam para tentar ultrapassar as limitações impostas, limitações que contribuíram para seu apagamento histórico.

## MULHERES NA PRÁTICA

*“If art is not to be life-enhancing, what is it to be? Half the world is feminine--why is there resentment at a female-oriented art? Nobody asks The Tale of Genji to be masculine! Women certainly learn a lot from books oriented toward a masculine world. Why is not the reverse also true? Or are men really so afraid of women's creativity (because they are not themselves at the center of creation, cannot bear children) that a woman writer of genius evokes murderous rage, must be brushed aside with a sneer as 'irrelevant'?”*  
— May Sarton, *Journal of a Solitude*

Neste capítulo, busca-se recuperar quando e como as mulheres foram permitidas participar do ensino superior. Tenta-se falar de forma concisa sobre a abertura das Academias às mulheres e as trajetórias de algumas artistas que tentaram romper com os costumes discriminatórios de sua época e se impor como profissionais. Também não deixa de abranger as mulheres que evitam associar-se ao grupo reconhecido como mulheres artistas, tentando desvincular-se da degradação que automaticamente se impõe a tal grupo.

### O acesso às academias e a condição de amadora

Vários mecanismos de exclusão foram usados contra as mulheres, como a propagação de estereótipos impregnados com positivismo e o uso distorcido das ciências médicas - que ao afirmar que graças à diferença sexual, as mulheres teriam capacidade intelectual e criativa reduzida, enquanto homens teriam cérebros fortes que superam seus órgãos reprodutivos (SIMIONI, 2008).

O mito da condição de “amadoras” foi mantido por décadas graças ao impedimento das mulheres frequentarem os espaços de formação artística, e segundo Simioni (2008) esta é a levantada pela historiografia feminista como principal causa do apagamento das mulheres da História da Arte. Ainda segundo a autora, a percepção de papéis distintos para homens e mulheres ocasionou orientações

educacionais diversas, resultando em currículos mais ricos para homens e cheios de prendas domésticas para mulheres, o que as colocava em situação de desvantagem frente aos exames de admissão cobrados por algumas instituições de ensino superior. Outras muitas famílias não viam necessidade de deixar suas filhas obterem educação formal, com medo do acesso à vida pública que teriam, uma vez que seu único destino seria um casamento e obrigações domésticas.

Scott (1988), afirma que pensar historicamente sobre gênero nos leva a perceber onde as mudanças ocorrem – nas leis, na política e nas representações simbólicas, além de notar que a ausência das mulheres na história é justificada pela desimportância da vida pessoal e social, únicas áreas em que as mulheres eram permitidas como participantes ativas. Em muitos países a proibição legal das mulheres só chegou ao fim perto dos 1900, quando o sistema que podemos chamar de acadêmico estava se esgotando.

Na França, as questões morais fizeram com que o processo de abertura das instituições de ensino superior fosse lento – homens e mulheres não poderiam frequentar o mesmo ambiente e sem a possibilidade da abertura de ateliês exclusivos, todas as matrículas de mulheres foram negadas. Em 1897 as artistas conseguiram o direito de ingressar na *École de Beaux-Arts*, 16 anos após a fundação de uma organização que reunia e representava as artistas, expunha seus trabalhos e reivindicava melhores condições de formação das mulheres. Só em 1900 as mulheres passaram a ser aceitas no curso regular, e só 3 anos depois, puderam concorrer à premiação máxima da instituição. (SIMIONI, 2008)

Na Inglaterra, as mulheres foram impedidas de entrar na *Royal Academy School of Arts* até 1860, quando ocorreu a fundação de uma *Female Royal School*. O argumento era que as mulheres poderiam frequentar a *Female School of Design* – que cuidava do ensino das artes aplicadas, a primeira voltava-se ao ensino de belas artes. Mesmo que não existisse nenhuma cláusula proibindo o acesso de mulheres à *Royal School*, a comissão julgadora considerava inadmissível que as mulheres pudessem assistir às aulas de modelo vivo, então negavam todos os pedidos. Em 1879, a disputa legal chegou à Assembleia Geral, que acabou por concluir que mulheres não poderiam entrar ao interpretar o uso da palavra ‘homem’ no regimento da academia como restritivo às pessoas do sexo masculino e não como ‘homem’ no sentido universal de significar ‘humanidade’. Apenas pelos idos de 1900 as mulheres

puderam passar a fazer parte da instituição como alunas regulares e concorrer a bolsas no exterior bancadas pela instituição (SIMIONI, 2008).

No Brasil, as mulheres tiveram seu acesso ao conhecimento e à educação superior negado, sendo proibidas de frequentar as faculdades, assim como as mulheres de outros países. Mas isso não quer dizer que as mulheres se mantiveram fora do campo das artes: por meio de cursos ou academias particulares várias artistas obtiveram formação artística. A partir de 1893 as mulheres foram legalmente permitidas a ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. A abertura das Academias às matrículas de pessoas do sexo feminino foi muito mais simples no Brasil do que em outros países, que passaram por longos anos de reivindicações dos movimentos feministas para que fossem aceitas. Desde 1879 as mulheres já podiam frequentar cursos de medicina e em 1892, por meio de um decreto republicano, isso se estende a todos os outros cursos. As mulheres não tinham opção, a não ser aderir ao curso livre, onde as disciplinas não tinham pré-requisitos, e mesmo assim as mulheres limitavam-se apenas às disciplinas mais básicas. Independentemente do país, quando a principal opção lhes era proibida, a alternativa era frequentar cursos particulares, instituições públicas custavam até o dobro do que custava para os homens, ou então contar com o apoio de familiares com carreiras artísticas, pais ou maridos (SIMIONI, 207; 2008).

Nesse subtópico pode-se perceber que as mulheres enfrentaram muita relutância contra a concessão do direito a educação. Mesmo que no Brasil não tenha ocorrido tanto conflito quanto os registrados em outros países, há em comum o fator de que a abertura do ensino superior às mulheres ocorreu tarde, já perto dos 1900, e o sistema acadêmico já estava perto do declínio, o que se acelerou com as crescentes críticas e com o avanço das vanguardas artísticas.

Percebe-se, assim, que houve a tentativa de manutenção das estruturas de poder com o objetivo de limitar a liberdade e o sucesso que as mulheres poderiam alcançar: eram proibidas de ter acesso à educação e, quando lhes foi permitido, com restrições; tinham formação incompleta e não habilitação formal. Foram estabelecidas condições e limitações acerca do tipo de produção que poderiam ser feitas, e a criação da classificação de “alta” e “baixa” arte, garantindo que os trabalhos de mulheres pudessem ser considerados como inferiores, em comparação com a alta arte masculina – garantindo igualmente a invisibilidade a partir da diferenciação de gênero

para justificar a criação de diferentes esferas de atuação. A formação completa e formal só foi permitida às mulheres quando o sistema conhecido como acadêmico já entrava em decadência.

### Generificação da arte

Recuperando aqui a questão da hierarquia de gênero, como proposta por Joan Scott, de uma forma geral, criou-se nas artes um sistema onde a masculinidade é associada a traços considerados positivos: força, sensatez, racionalidade, heroísmo, firmeza; e a feminilidade, com traços que são associados a fraquezas: sensibilidade, impulsividade, emotividade, fraqueza e passividade. E um só existe (e na verdade se sustenta) na presença do outro.

A baixa estima por mulheres ajuda a formar juízos de valor, condenando-as de forma duradoura ao estado de sujeito de segunda classe, o *'outro* [grifo das autoras], e desvaloriza, por conseguinte tudo aquilo que se foi associado à feminilidade – ofícios, artesanato, estilos como rococó e até mesmo a arte na ordem social mais ampla. (BROUDE; GARRARD, 2014)

A arte sempre lidou com a questão da hierarquização dos estilos, uma discussão interminável sobre valor e capacidade, não só dos estilos, mas também dos artistas que os materializam. Simioni (2008) fala sobre os estilos considerados secundários na arte como retrato, natureza morta e, também, outras formas de arte consideradas inferiores: bordado, costura, cerâmicas, pinturas de miniaturas, e que estes eram considerados *'mais adequados* [grifo nosso] para as mulheres, por ser possível realizá-los dentro de uma esfera doméstica.

Notadamente esta discussão é política, já que busca o empoderamento de determinado movimento em detrimento de outro, além de tentar definir quais artistas são as vozes do movimento e quais devem permanecer em silêncio. Neste subtópico estão reunidas sínteses analíticas de diversas autoras sobre aplicar conceitos de gênero a certas características dentro de movimentos artísticos, reunidas por Broude; Garrard (2014).

Em *"The taming of blue, Writing Out Color in Italian Renaissance Theory"* (1992), Patricia Reilly sobre a disputa entre desenho e cor durante o Renascimento. A associação de feita era feminilidade com a questão da cor e de masculinidade com

o traço, o desenho. E ao longo da História da Arte, vários movimentos adquiriram em maior ou menor grau algumas das características associadas aos gêneros.

Em “*The Gendering of Impressionism*”, Norma Broude explica que o centro do movimento era representar com maestria aquilo que natureza mostrava, mas que a tentativa de associar todo o movimento a uma racionalização e cientificismo (ótica e o funcionamento do olho) surgiu como reação às críticas do movimento Simbolista, que acreditava que o Impressionismo era muito ‘feminino’. Posteriormente, no início do século XX o Impressionismo ganhou valor comercial e suas obras passaram a serem colecionadas, sendo o movimento reclassificado novamente como masculino.

Em “*Reconsidering the Stain: On Gender and the Body in Helen Frankenthaler’s Painting*”, Lisa Saltzman traz para a discussão o Expressionismo Abstrato e exemplifica o discurso dos críticos que tentavam tornar a subjetividade um traço masculino e proteger o movimento da “*mácula*”[grifo da autora] feminina, criando um abismo entre os pintores expressionistas da Escola de Nova York e as mulheres pintoras que surgiram no pós-guerra. A autora acredita que o uso de metáforas corporais e baseadas em gênero eram usadas para inferiorizar o trabalho inovador de Frankenthaler com a mancha (“manchando a roupa”) enquanto Pollock era descrito como “*engravitando a tela virgem*”[grifo da autora].

Em “*Minimalism and Biography*”, Anna Chave afirma que as mulheres como a escultora Eva Hesse e dançarina Simone Forti foram deixadas à margem do movimento. Dentro do Minimalismo, as questões materiais e sociais eram mais importantes que aquelas pessoais e subjetivas, que eram denegridas e consideradas femininas. A autora diz que seguindo os ideais do movimento - frio, anti-expressivo e impessoal, além da teoria marxista que estava em alta, é controverso tornar alguns artistas[homens] heróis idolatrados e biografados.

Movimento artístico	Características associadas a masculinidade	Características associadas a feminilidade
Renascimento	Linha, desenho	Cor
Impressionismo	Linha, desenho	Luz e cor
Simbolistas	Criatividade conceitual	Passividade e mecanicidade
Expressionismo Abstrato	Subjetividade, força expressiva	Passividade, falta de controle
Minimalismo	Material, social, impessoal	Expressividade, personalidade,

		excesso de subjetividade
--	--	--------------------------

Quadro 1.1 - Características dos movimentos artísticos associadas a gênero Fonte: Gendering the style (BROUDE; GARRARD, 2014). Elaboração própria.

Aplicar gênero a características e estilos artísticos parece um tanto descabido e desnecessário, principalmente quando o objetivo final é valorizar um ou outro determinado movimento (ou um e outro artista dentro de um movimento), reproduzindo estruturas de poder, dominação e exclusão. Os dados levantados pelas várias autoras e reunidos por Broude; Garrard (2014) consolidados no quadro acima nos permite visualizar as tentativas de manutenção do monopólio do poder masculino. Nos exemplos usados aqui, a tentativa dos críticos de cada um dos períodos foi associar características ditas ‘femininas’ para desvalorizar trabalhos e artistas que não estivessem em consonância com o modelo pré-estabelecido do movimento e principalmente, os trabalhos de mulheres são associados a características que procuram desonrar suas obras, para que as artistas mulheres ficassem à margem dos movimentos aqui citados. Essa também é uma tentativa de exclusão histórica.

Na construção da história pelo ponto de vista das mulheres, *her-story*, Scott (1988) acredita na estratégia de analisar as evidências e usar para desafiar as interpretações de progresso e regresso:

In this regard an impressive mass of evidence has been compiled to show that the Renaissance was not a renaissance for women, that technology did not lead to women’s liberation either in the workplace or at home, that the “Age of Democratic Revolution” excluded women from political participation, that the “affective nuclear family” constrained women’s emotional and personal development, and that the rise of medical science deprived women of autonomy and sense of a feminine community.<sup>3</sup> (SCOTT, 1988, posição Kindle 560)

Progresso para quem? Se as mulheres continuaram sem acesso à educação, sem condições de se profissionalizar, sendo proibidas de participarem da vida pública e política, restritas de fazerem suas próprias escolhas em troca de assumir um suposto ‘*destino biológico*’ [grifo nosso] inescapável, não houve progresso para as mulheres.

<sup>3</sup> “A este respeito, uma massa impressionante de evidências foi compilada para mostrar que o Renascimento não foi um renascimento para as mulheres, que a tecnologia não levou à libertação das mulheres nem no local de trabalho nem em casa, que a “Era da Revolução Democrática” excluiu as mulheres de participação política, que a “família nuclear afetiva” restringia o desenvolvimento emocional e pessoal das mulheres, e que o surgimento da ciência médica privou as mulheres de autonomia e senso de comunidade feminina.”[tradução nossa]

Aplicando essa visão de Scott (1988) para analisar a História da Arte, pode-se analisar a sucessão dos movimentos artísticos e mudança dos discursos generificados para desonrar ou consagrar obras e artistas, e relacioná-los a conquista de maior ou menor visibilidade pelas artistas mulheres, para descobrir o progresso das artistas com relação ao reconhecimento dentro da Arte.

### Lidando com obstáculos

Abordando a questão do apagamento das experiências e histórias femininas pode-se citar a experiência vivida pela pesquisadora brasileira Ana Paula Simioni, em dois momentos de sua pesquisa de doutorado *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* encontrou fatores que dificultavam o seu acesso a dados relativos às mulheres artistas brasileiras.

Primeiro, na fase de levantamento de dados, ao comparar os números de artistas mulheres encontradas nos dicionários de artistas plásticos e em catálogos das Exposições Gerais e Salões Nacionais de Bela Arte, percebeu que os dicionários listaram menos da metade das artistas que conseguiram participar de exposições nacionais importantes. Posteriormente ao ir a Paris, em busca de fontes primárias, não conseguia encontrar os registros das alunas mulheres da *Académie Julian*, onde sabidamente haviam estudado vários artistas brasileiros, entre homens e mulheres. A documentação relativa às mulheres havia sido propositalmente retirada dos arquivos da referida instituição, restringindo-se o acesso ao transformar tais registros em arquivo privado, contribuindo para seu apagamento histórico (SIMIONI, 2008). Nas duas situações citadas, o resultado é o apagamento histórico sistemático e a descontinuidade da produção de pesquisas, dada a falta de registros materiais da presença dessas mulheres - seja pela omissão das pesquisas posteriores em citar as artistas que existiram ou seja pela seleção e destinação diferenciada (e até destruição) dos registros referentes às mulheres. De toda maneira, é um caso grave que acaba por garantir a invisibilidade definitiva destas mulheres.

A seguir, um apanhado de exemplos de mulheres artistas e os desafios que enfrentaram tentando fugir das limitações e artistas que mesmo reconhecidas em sua época, foram relegadas ao esquecimento.

Confirmando a hipótese de apagamento da experiência feminina mesmo com a presença de obras e documentação, de Broude; Garrard (2014), a qual foi citada no primeiro capítulo, pode-se citar o caso de Judith Leyster (1609-1660), uma pintora holandesa contemporânea de Artemísia Gentileschi (1593-1656). Assim como Gentileschi, Leyster teve bastante projeção e reconhecimento em sua época, mas foi totalmente ignorada pela literatura acadêmica produzida posteriormente. As obras das duas pintoras serão tratadas no próximo capítulo que trata da representação feita pela perspectiva feminina, ao mostrar que Gentileschi e Leyster inovaram na iconografia, trazendo novos modos de representar temas consagrados.

Simioni (2007) descreve o processo pelo qual passou Elizabeth Vigée Lebrun (1755-1842), para ser aceita na Academia de Belas Artes: candidatou-se a uma vaga como pintora de história, enviando um quadro alegórico apresentado como pintura histórica e uma indicação explícita do rei, que conseguiu graças ao relacionamento que havia desenvolvido com a rainha Maria Antonieta - de quem foi a pintora preferida por muito tempo. Elizabeth foi aceita na Academia, mas somente depois de muita discussão e questionamento: seu quadro foi avaliado como retrato e não como pintura de história, contrariando elementos formais e a vontade da artista. A presença de mulheres na Academia era admitida desde 1770, mas não como alunas regulares e elas tinham que seguir um processo totalmente diferente daqueles permitidos aos homens: mulheres poderiam ser eleitas se contassem com indicações de sua excepcionalidade e limitadas ao número de 4 em toda a instituição (SIMIONI, 2007).

Tanto no caso anterior, quanto no caso do próximo parágrafo, pode-se perceber que as exclusões encontram caminhos sutis (ou nem tão sutis) no seu estabelecimento, mesmo que a obra da artista contenha formalmente as características requeridas para ser considerada uma obra digna de reconhecimento, ela pode ser sumariamente desconsiderada e a artista desconsiderada em razão de seu gênero.

As análises de Alessandra Comini em "*Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism*" (1982), levanta a questão se os valores que tomam corpo em determinada arte permanecem realmente universais e significantes, além de criticar a exclusão das mulheres no movimento expressionista alemão. Comini alega que a expressividade artística de Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker e Gabriele Münter, possuem muito mais traços que seriam associados à masculinidade -

trabalhos com design forte e ousado ao invés de romanticamente nostálgicos, além de sólidos e enraizados, quando comparada com a fluidez dos trabalhos de colegas homens que faziam parte do expressionismo. Mesmo com tal racionalidade e qualidades em seus trabalhos, isso não impediu que elas ficassem fora do cânon da História da Arte (BROUDE; GARRARD, 2014).

Svetlana Alpers no artigo “*Art History and Its Exclusions: The example of Dutch Art*” (1982) faz uma análise geral dos valores e pressupostos da disciplina História da Arte. Em seu estudo Alpers observa que como disciplina, a História da Arte escolhe um ponto de vista, excluindo outras possibilidades para então afirmar que a metodologia da História da Arte foi restringida em padrões e valores baseados naqueles da Itália Renascentista. Um dos conceitos a que Alpers se refere, não era seguido pelos pintores Holandeses: a tela como janela para o mundo, onde a moldura representa a firmeza dos limites, posicionando o observador de modo fixo em um ponto específico. Os holandeses não faziam uso do olhar dominador ou ordenador de mundo, apenas tinham gosto por representá-lo como é. Alpers diz que essa é a razão pela qual a arte renascentista dos Países Baixos ficou conhecida como ‘arte para mulheres’, de modo depreciativo, e mostra como a polaridade entre os sexos foi usada para reforçar os tradicionais valores e distinções entre a arte destas duas regiões. Ao inverter a ordem Alpers afirma de forma positiva que Vermeer possuía o então ‘modo feminino’ de olhar e representar, ao não criar uma relação de posse entre artista/observador e as personagens femininas. Após analisar várias obras de Vermeer, que não são compostas com o male gaze, Alpers propõe então que não é o gênero dos criadores das obras que são a principal preocupação, mas sim, os modos de construir uma representação que estão carregados pelas visões do masculinismo (BROUDE; GARRARD, 2014). Mais um caso de generificação aplicada com o intuito de desvalorizar determinado movimento e estilos por meio da associação com características tidas como femininas e inferiores. Vermeer é um exemplo de que a aplicação do *male gaze* e produção de obras que aderem à reprodução do discurso dominante é uma escolha, não sendo ocasionada diretamente pelo gênero do feitor da obra.

Pode-se considerar que Mary Cassatt é um exemplo de artista que abraçou estereótipos femininos e de certa forma, concordando com a questão essencialista, e com eles consagrou-se grande artista. Suas representações de mães e filhos são

percebidas como tema “*ideal*” ou “*natural*”[grifo nosso] para uma mulher. Nochlin (2015) afirma que suas telas expõe “*a sensualidade dos prazeres carnavais da maternidade*”, cheias de delicadeza e afetos. Cassatt não lida com a miséria, pobreza e tragédias, apenas com a mãe que provê abrigo e sustento, que pertence à classe média alta, em um quarto ou salão acolhedor. Mas Nochlin relembra que muitas vezes os espaços de feminilidade, para algumas mulheres, poderiam ser lugares de produção criativa, intelectualidade e até mesmo militância política.

Isaak (1996) expõe que no caminho inverso de lutar contra os preconceitos impostos contra as mulheres, a artista Natalya Nesterova posicionava-se contra suas companheiras mulheres, relutando em ser incluída em exposições de arte compostas só por mulheres e associada às colegas e esforçando-se para tomar distância da categoria “*artista mulher*” [grifo da autora] Em suas próprias palavras:

“I haven’t got a high esteem for female artists, apart from a few exceptions. Men happen to be more intelligent. Profession that require a lot of wit and intelligence should be done by men, and art is much a matter of the mind as its is of the heart.” When asked about herself, she said, “Me, I am an exception”<sup>4</sup> (quoted in Michgelsen 1991:26). (NESTEROVA apud ISAAK, 1996, posição Kindle 1608)

Desta mesma maneira, muitas outras artistas optaram ou por negar totalmente qualquer associação ao grupo de mulheres artistas ou por posturas mais neutras, – sempre buscando um afastamento do grupo ‘artistas mulheres’ e das conotações negativas que vinham associados a ele. Helen Frankenthaler e Georgia O’Keffe não desejavam ser associadas como parte de um grupo de interesses feminino, relutando em ser associadas a um grupo que é contado pelo patriarcado como inferior. Todos anseiam por estar do lado do poder, mas apoiar valores patriarcais e difundir absurdos como apenas homens são capazes de usar linguagem simbólica ou que mulheres são incapazes desde o nascimento, não impede que as artistas sejam discriminadas (BROUDE; GARRARD, 2014).

Pode-se citar ainda o curioso caso de Grace Hartigan, artista da Escola de Nova Iorque, que até 1954 expunha seus trabalhos sob a alcunha de George Hartigan, e foi a mais resistente a qualquer tipo de leituras feministas de seu trabalho e reafirmava

---

<sup>4</sup> “Eu nunca tive estima alta por artistas mulheres, a não ser por algumas exceções. Homens costumam ser mais inteligentes. Profissões que requerem muita sagacidade e inteligência devem ser ocupadas por homens, e arte é muito mais uma questão da mente do que do coração.” Quando perguntada sobre ela mesma, respondeu “Eu, eu sou uma exceção”.

constantemente que não sofria discriminação e que pertencia de fato, ao grupo dos meninos (*sic*) (BROUDE; GARRARD, 2014). É totalmente compreensível o receio de julgamentos, já que tudo associado ao feminino acaba em generalizações, reproduções estereotipadas, associadas às características inferiorizantes, desvalorizando e esvaziando de sentidos as obras produzidas por mulheres.

Lee Krasner, esposa de Pollock, também tentou insistentemente fugir do rótulo de 'artista mulher' e mantinha grandes ambições de sair da órbita do reconhecido marido com seus próprios trabalhos. Por algum tempo, passou a assinar somente as iniciais L. K., na expectativa de não ser identificada pelo seu gênero. Infelizmente, foi totalmente negligenciada pela crítica enquanto assistiu a carreira de Pollock ser lançada aos céus. Suas atitudes de vestir o manto da neutralidade e buscar afastamento do rótulo 'mulher' eram estratégias de ocultação e disfarce que foram empreendidas também por outras artistas que não queriam sua arte subjugada e desprezada de antemão. Acabou por destruir 12 dos 14 trabalhos realizados em 1951, numa atitude de auto-apagamento e negação em definir-se. (BROUDE; GARRARD, 2014)

## MULHERES NAS IMAGENS

*“Women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics.”*

— Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Neste capítulo, busca-se discutir o conceito de representação e questões sobre as os estereótipos femininos reproduzidos na arte ocidental. Também será levantado o aspecto das imagens como reprodutoras de discursos, e a arte como mídia para controle social, que reproduz os modelos morais e costumes a serem seguidos.

### Representação e estereótipo

Para interpretar uma imagem é necessário observá-la e descrevê-la, a fim de analisar seus componentes. Pode-se identificar camadas de sentido, sendo uma trazida pelo que podemos ver e outra trazida por conhecimentos literários ou convenções sociais, que adquirimos graças a conhecimentos culturalmente transmitidos e que nos permite entender qual é o contexto dado pela imagem<sup>5</sup>. Assim, também a vivência e experiência dos artistas podem aparecer externadas em obras, por meio do olhar singular de seus autores.

Segundo Hustvedt, os escritos e entrevistas dos artistas também colaboram para entender aquilo que eles buscam externalizar em suas obras, ou pelo menos, nos dá uma ideia parcial do que estes artistas estão buscando, pois a arte também tem contribuições do inconsciente. A autora tenta demonstrar a complexidade da construção e observação das representações, falando sobre 3 obras que contem representações de mulheres (respectivamente, Picasso, Beckmann e de Kooning):

---

<sup>5</sup> Panofsky (1992) reforça que a base da produção artística, para além do seu sentido fenomênico e do seu sentido semântico, contém *‘algo essencial* [grifo nosso], uma auto revelação involuntária e inconsciente de um comportamento frente ao mundo, o qual é típico, em igual medida, de cada criador em particular, de cada época em particular. Para complementar, afirma que a grandiosidade de uma obra de arte depende deste último *“algo essencial”* [grifo nosso], da própria visão de mundo que é incluída na obra e é apresentado ao espectador.

I do not see myself as I look at a painting. I see the imaginary person in the canvas. [...] I haven't disappeared from myself. I am aware of my feelings—for the time being my perception is filled up by the painted person. She is of me while I look and, later, she is of me when I remember her. In memory, she may not be exactly as she is when I stand directly in front of the painting but rather some version of her that I carry in my mind. While I am perceiving her, I establish a relation to this imaginary woman, to Picasso's Weeping Woman, to Beckmann's masked Columbine, to de Kooning's goofy monster, Woman II. I animate them, as do you. Without a viewer, a reader, a listener, art is dead. Something happens between me and it, an "it" that carries in itself another person's willed act, a thing suffused with another person's subjectivity, and in it I may feel pain, humor, sexual desire, discomfort. And that is why I don't treat artworks as I would treat a chair, but I don't treat them as a real person either. (HUSTVEDT, 2016, localização Kindle 286-294)

O artista coloca sua própria visão de mundo sobre o tema e o observador traz consigo um repertório de experiências variadas que não consegue ignorar quando está diante de uma obra, tentando apreender significados; estas experiências acabam por influenciar a visão do observador sobre o tema.

Estereótipo de acordo com o dicionário Michaelis Online é "imagem, ideia que categoriza alguém ou algo com base apenas em falsas generalizações, expectativas e hábitos de julgamento". A definição de estereótipo trazida por Broude; Garrard (2014) é que eles são categorias éticas e interpretativas concebidas por homens e impostas às mulheres para fins sociais, tem pouco a ver com a concepção de *'arte universal'* [grifo das autoras], arte pela qual nos expressamos e cumprimos *'nossa'* [grifo das autoras] maiores aspirações. Ou seja, um estereótipo é uma representação categórica baseada em generalizações formuladas por homens e imposta para fins de controle social das mulheres.

Nós acreditamos na imagem, no que ela nos propõe<sup>6</sup>. Quando o monopólio da religião sobre o mundo e as imagens se encerrou, a arte passou a servir a novos e diferentes discursos, e as mídias, novas mensagens e também novos formatos. Esta não é a única função da arte, mas é a mais usada por aqueles que tentam ditar o gosto ou estabelecer quais modelos devem ser socialmente seguidos.

---

<sup>6</sup> Sobre a questão da representação, Belting (2005) clama que a sociedade ocidental tem uma tendência fortemente enraizada de acreditar nas imagens como se fossem elas mesmas, fatos do mundo real - o que ele chama de 'ter fé' nas imagens. O autor também declara que em uma época em que a escrita era pouco acessível, a arte foi transformada em ferramenta da religião, responsável por transpor modelos morais e éticos, histórias e dogmas para seus espectadores - um veículo de transmissão do que era aceitável ou não dentro da ótica cristã.

Isaak (1996) clama que nos últimos 3 séculos houve uma crescente obsessão com a imagem da mulher como tema da arte ocidental, compartilhando um certo discurso que conceitua o *Homem*, a *Verdade*, a *História* e o *Significado* (grifos da autora). Ou seja, construiu-se uma metáfora de mulher, que produziu um discurso que somos obrigados “*historicamente*” [grifo da autora] a chamar de “discurso do homem” - e sem a imagem decorativa da mulher, o discurso colapsa. Seguindo por essa linha, Isaak (1996) continua a afirmar que a representação não pode viver com a-mulher-que-não-existe (sic) e também não pode viver sem ela. A-mulher-que-não-existe é a imagem carregada de idealizações, preconceitos e imposições morais. Ainda segundo Isaak, por vários séculos, a imagem do corpo da mulher tem servido como símbolo da ligação do homem com a natureza, a parte dele no mundo real, ao mesmo tempo que encobre seus medos e o seu senso de ausência. “Unless an image displaces itself from its natural state, it acquires no significance. Displacement causes resonance”<sup>7</sup> (GOKHALE, 1981 apud ISAAK, 1996). Isso quer dizer que se retirarmos a imagem do corpo da mulher das pinturas, sem a representação do desejo que ele provê, todos os quadros são esvaziados de significado, toda a História da Arte perderia o sentido e haveria de ser mudada.

Esta ideia materializa-se como “*male gaze*”, conceito de Mulvey (1999), já citado no primeiro capítulo, no qual a autora usa da psicanálise para analisar como a interpretação socialmente estabelecida da diferença sexual controla as imagens e os modos eróticos de olhar. A autora fala sobre a presença da mulher como elemento indispensável do espetáculo na narrativa do filme, mas a presença dela tende a atrapalhar o desenvolvimento da narrativa, congelando as ações em momentos de contemplação erótica. Assim, trata sobre a imagem da mulher como um ícone, esvaziada de sentido, de vontades e de atuação, representada apenas para o olhar e apreciação masculina, construída por aqueles que controlam o modo de olhar, homens. Apesar de neste estudo a análise focar em obras cinematográficas, o conceito foi adotado por várias estudiosas feministas e estendido para análise em vários campos, demonstrando como a imagem da mulher é retratada em diversos meios visuais e narrativos, de forma objetificada, sexualizada, isolada, estereotipada e associada com teorias que entram no simbólico, como a da castração e submissão.

---

<sup>7</sup> “A menos que uma imagem se desloque de seu estado natural, ela não adquire significado algum. Deslocamento causa ressonância.”[tradução nossa]

Podemos juntar aqui a crença de Broude; Garrard (2014) de que a atribuição de forma definitiva dos papéis de gênero criou diferenças fundamentais entre os sexos na percepção de mundo, nas experiências e expectativas que estes mantêm, diferenças essas que não deixam de ser transpostas para o processo criativo, onde às vezes deixam seus rastros. Este pensamento concorda com a ideia anterior Panofsky que a vivência do artista e seus valores podem ser identificados em uma obra.

### O domínio do olhar

Broude; Garrard (2014) garantem que a ideia de que a arte não é meramente prazer estético, mas está relacionada à vida e política é uma da herança dos anos 1960. As autoras afirmam que partir daí as crescentes manifestações civis incentivaram o uso da arte como veículo de protesto abrangendo diferentes temas: libertação das mulheres, valorização da cultura afro americana, anti-guerra e anti-imperialista. Mas na verdade a arte sempre foi veículo de mensagens - retomando a fala de Isaak (1996), a história da arte tem uma face política, onde a produção e consumo de arte conduzem a construção de conhecimentos e surgem então, novas demandas e imposições. Desde tempos remotos a arte foi usada como veículo social-político, uma mídia poderosa por onde os modelos idealizados impostos eram repassados para os espectadores, numa tentativa de perpetuar a estrutura de dominação.

Broude; Garrard (2014) expõem que os trabalhos de historiadoras da arte feministas têm sido guiadas pela consciência pós-moderna, retomando a ideia exposta no primeiro capítulo, de que as representações, especialmente as do corpo, são baseadas em premissas de gênero, e que estas premissas desempenham um papel poderoso na produção e perpetuação de atitudes ideológicas de gênero. Afirmam ainda, que todos - dos mais remotos até os mais atuais - envolvem uma ênfase na identidade sexual da mulher e nos seus papéis doméstico e familiar, uma ênfase que efetivamente acaba por destruir os esforços das mulheres de assumirem outros papéis além destes pré-estabelecidos e limitados.

O uso da perspectiva feminista é essencial para descobrir como estes mecanismos criam e também nomeiam a arte, buscando exercer o controle da

sexualidade, do comportamento e a naturalização de conceitos tidos como “virtudes femininas” e também investigar, o quanto a arte produz discursos que influenciam nas relações sociais e o quanto as relações sociais produzem e exigem novos modelos de comportamento - influenciando a produção artística. A seguir, uma compilação de estereótipos reunidos por Broude; Garrard (2014)

Em “*Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*” (1988), Patricia Simons examina a questão do olhar numa “cultura exibicionista”, em que as mulheres nunca olham diretamente para o espectador, mas deixam seu rosto para avaliação - demonstrando que a beleza também era uma propriedade de valor, exibem jóias, obedecem a códigos morais e de vestimentas, sendo elas, noivas e esposas, também uma das propriedades, e demonstração de status.

Em “*Botticelli's "Primavera": A Lesson for the Bride*” (1992) Lilian Zirpolo discute a representação feminina dentro de um conjunto de códigos sociais que governava o comportamento esperado das mulheres. No estudo, Zirpolo mostra o quadro como uma instrução a uma noiva, trazendo temas como castidade, submissão e fertilidade procriadora (e está associado com casamento forçado, estupro e violência marital). A autora ainda faz o alerta da mistificação que envolve algumas obras, graças a beleza ou complexidade iconográfica, que eleva o status da obra, enquanto mascara o seu real significado – e o mesmo princípio pode ser aplicado a outras obras que romantizam o estupro como Perseu (Benvenuto Cellini) e O estupro das mulheres sabinas (Giovanni da Bologna) discutidos no artigo “*The Loggia dei Lanzi: A Showcase of Female Subjugation*”(1991), de Yael Even e O estupro das filhas de Leucipo, obra de Peter Rubens é tratado no artigo “*The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*”, de Margaret Carrol. As autoras buscaram expor e revelar os reais propósitos destas imagens, representações da subjugação violenta do corpo feminino para estabelecer o controle social patriarcal. Ao pesquisar as traduções dos títulos das obras em português descobrimos que a palavra ‘estupro’ foi mudada para ‘rapto’ em ambos os casos, o que transparece a intenção de amenizar o real significado destas representações.

Em “*L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France*”(1989) Tamar Garb expõe a visão misógina de Pierre-Auguste Renoir, que acreditava no mito da mulher de natureza animalesca, falta de intelecto e poderes

sexuais destrutivos e argumenta que tais representações dos nus femininos de Renoir era uma reação ao movimento feminista contemporâneo ao artista.

Em “*Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman*” (1967) Henry Krauz expõe como a igreja controlava o uso das imagens para justificar a definição das mulheres como origem de todo o mal, dotadas de bestialidade. Ao longo do artigo Krauz prossegue destacando que estes são dois dos estereótipos muito marcados no imaginário ocidental, tendo como principal personagem Eva, a impura, pecadora - a personificação da associação direta com o mal, com o demônio. E em contraste para tal personagem surge o culto à Virgem, a elevada, pura e reverenciada, Virgem Maria, a redentora dos pecados de Eva. Mesmo que tenha sido usada como exemplo para provar que a igreja não é misógina, Krauz aponta que na verdade este é ponto crucial que prova a misoginia da arraigada no cristianismo: ambas as representações de Eva e Maria são doutrinários e complementares, além de serem dois extremos totalmente irrealistas, inumanos e inacessíveis para qualquer mulher viva (BROUDE; GARRARD, 2014).

A ideia de culpar as mulheres por muitas fraquezas da natureza humana – especialmente a sexualidade descontrolada – os teólogos medievais, padres e artistas criaram protótipos de dois dos mais resistentes estereótipos da História da Arte e da literatura: a mulher sedutora e a mulher decadente. Um grande exemplo de mulher sedutora que surgiu para servir como mensagem de cautela para os homens é aquele trazido pela história de Sansão e Dalila, com a mensagem de que os homens devem resistir ao fascínio que a mulher lhes causa, pois ela os irá seduzir, trair, humilhar e o destruir. No seu artigo “*Delilah*” de 1972, Madlyn Kahr usa da análise psicológica para complementar seus métodos de investigação histórica e tratar o tema com mais profundidade, desvendando os valores e medos inseridos na história de Sansão e Dalila, que foi alimentada por atributos de culturas específicas e revela o papel da misoginia na evolução e na popularidade deste mito (BROUDE; GARRARD, 2014).

Outro forte estereótipo lançado por interesses políticos-sociais e reforçado por meio da arte está no artigo de Carol Duncan, de 1973, que tem o título “*Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art.*” Duncan observa que temas seculares como a maternidade realizadora e a felicidade conjugal tornaram-se temas populares durante o século XVIII, o que era realmente curioso, pois eram temas que representavam o total oposto da realidade, para reforçar novos conceitos – no mundo

aristocrático os pais tinham pouca ou nenhuma responsabilidade sobre a criação dos filhos, os casamentos arranjados tinham por objetivo apenas objetivos políticos ou econômicos. A arte fez propaganda do ideal de educar as mulheres para serem dóceis, submissas e empenhadas em organizar suas vidas em prol das necessidades de seus maridos e crianças, incutindo uma ideia de “instinto natural” [grifo das autoras] em tal ação, como pregavam os filósofos e escritores da época (BROUDE; GARRARD, 2014)

Isaak (1996) também destaca que a consolidação da burguesia como classe dominante na Europa do século XIX foi responsável pela construção e reforço do conceito de feminilidade doméstica e maternal, mesmo com as mulheres entrando para o mercado de trabalho em números cada vez maiores. As ideias burguesas sobre o artista e sua associação criativa anti-doméstica, seguindo modelo boêmio liberal, de sexualidade energética e “gênio” socialmente alienado tornou-se o estereótipo do artista que era, por definição, homem. Acredita-se, ainda, que a construção desses estereótipos os levou a serem igualmente marginalizados, mesmo que ambos os artistas e as mulheres, estivessem em lados totalmente opostos, sendo um a antítese do outro.

Para finalizar a demonstração dos estereótipos, Simioni (2007) revela que Jacques-Louis David tentava por meio de suas representações, mostrar a existência de esferas bem delimitadas e diferentes, a masculina - forte e heroica e a feminina, mole e chorosa. Com o advento do novo Regime na França, a o padrão visual de David passou a ser adotado como modelo e seguido por outros pintores, que buscavam distanciar-se da feminização da cultura obtida no regime anterior (SIMIONI, 2007).

Assim, ao opor natureza à arte, David também acaba por naturalizar a imagem da sexualidade. E os resultados estão longe de ser iguais. As figuras masculinas de David são autodeterminadas, metalicamente rígidas, vibrantemente retilíneas. As mulheres são flácidas, maleáveis, de contorno fluido, frouxas e estranhamente rebaixadas. (LANDES, 1988 apud SIMIONI, 2007, p. 88)

As imagens construídas por David, no contexto das alterações políticas e sociais que a França estava sofrendo, tiveram por objetivo manter uma narrativa conservadora, distinguindo as diferenças referentes ao gênero para naturalizar o poder, estabelecendo claras diferenças entre dominador e dominado, numa tentativa

de controlar não só a narrativa histórica, mas também assegurar a manutenção do poder masculino.

### As representações feitas por mulheres

Algumas obras feitas por artistas mulheres podem ser tomadas como protestos políticos, que se negavam a reproduzir o discurso da dominação masculina por meio da representação. Elas não faziam isso por espontaneamente terem herdado tipo de 'natureza mística' ou 'essência'[grifo nosso] mas sim, por sua vivência e visão de mundo, como já dito no início deste capítulo. Ao optar por formas diferentes de representação, elas buscavam criticar, questionar e subverter os sistemas de representação estabelecidos, focando na experiência feminina.

Algumas pessoas podem interpretar erroneamente as críticas deste trabalho de buscar a perspectiva feminista, focar na experiência feminina e trazer tais referências bibliográficas. Outros podem interpretar como um apelo moral contra a nudez ou mais uma tentativa de julgar, diminuir ou negar a feminilidade, o que não é verdade. O principal apontamento feito sobre a questão da representação é que em sua maioria esmagadora, ela nega a atuação às mulheres – são elas sempre os sujeitos passivos, corruptíveis e indignos ou apenas modelos de beleza e comportamento, enfeites a serem apreciados, mas nunca aquelas que detém o controle da ação e de seu destino. O véu da invisibilidade da experiência feminina existe também em cada uma dessas representações, ao negar a elas a condição de protagonistas, heroínas, aquelas que agem e reagem, que fazem descobertas e tem experiências tão importantes quanto aquelas dos homens, dignas de reconhecimento e registro. A seguir, destaca-se algumas obras produzidas por mulheres que desafiam os modos tradicionais de representação feminina, que tentam fugir aos estereótipos.



Imagem 1.1 - Judith Leyster - A proposta – 1631, óleo sobre tela, 30,9x24,2 cm

No ensaio “*Judith Leyster’s ‘Proposition’— Between Virtue and Vice*” (1975), da autora Frima Fox Hofrichter, a autora examina uma pintura feita por Leyster onde a pintora traz seu ponto de vista pessoal e crítico sobre a exploração do tema da prostituição pelos pintores holandeses - ao invés de apenas fazer uma simples representação de uma cena de prostituição. Na pintura de Leyster, a figura principal é uma mulher que está concentrada na costura e em nada nos remete à uma sedutora ou instigadora do ato sexual – como era comum nas representações da época –, mas sim, posa como vítima constrangida que incorpora a virtude doméstica, simbolizada pela costura, e ignora sumariamente a proposta imprópria que é feita a ela (BROUDE; GARRARD, 2014). Leyster trouxe uma inovação na iconografia, contrariando as formas convencionais de representação de sua época e representando a perspectiva feminina para o espectador. Nesta obra, a mulher encontra-se concentrada em costurar suas vestes, um dos maiores símbolos da preocupação com os afazeres domésticos, já que o uso da linha e agulha era uma atividade predominantemente feminina.



Imagem 1.2 - Artemisia Gentileschi - Susanna e os Anciãos - 1610-1611, óleo sobre tela, 170x110 cm

Uma prova de que não é a nudez em si um problema de representação é a da pintura de Artemisia Gentileschi, “Susanna e os Anciãos”. A representação deste tema bíblico retrata sempre Susanna de forma provocante, como se estivesse realmente empenhada em seduzir os anciãos que segundo a passagem, seguiram a moça e a espionaram enquanto se banhava. Nesta passagem, ainda é dito que os anciãos tentam suborná-la a fazer sexo com ambos, para que eles não testemunhassem contra ela, dizendo que ela estaria a se encontrar escondida com jovem rapaz e seria punida por isso. Tal tela é tratada por Mary D. Garrard no artigo “*Artemisia e Susanna*” que discorre sobre os problemas quanto à atribuição, já que vários estudiosos consideram ser uma pintura feia na verdade pelo pai de Artemisia. e a autora busca resolver os impasses sobre tal afirmação ao analisar a imagem, sua construção e concluir que o tema é retratado do ponto de vista da protagonista, Suzanna, vitimizada

em um ataque dos anciãos. Esta não era uma representação comum na Renascença, tratar o tema pela perspectiva feminina. Garrard então firma seu argumento no fato de que as obras produzidas por Gentileschi são distinguíveis pelo seu tratamento único dos temas, sempre colocando em foco a perspectiva da protagonista feminina (BROUDE; GARRARD 2014)



1.3 - Elisabetta Sirani - Cleopatra - 1662 , óleo sobre tela, 94,6x75,5cm

Cleópatra, personagem reconhecida dentro do estereótipo da mulher sedutora foi representada por várias artistas mulheres florentinas. Elizabetha Sirani (1638-1665) é uma das pintoras que foram contra a forma tradicional de representar Cleopatra erotizada, dando-lhe vestimentas e dignidade (BROUDE; GARRARD, 2014).



Imagem 1.4 - Abigail de Andrade - Um canto do meu ateliê – 1884, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.

Abigail de Andrade ganhou medalha de ouro em primeiro grau em 1884, na última Exposição Geral realizada na época do Império Brasileiro com duas telas: Um canto de meu ateliê e Cesto de compras. A tela é de um grande nível de precisão técnica e está lotada de símbolos que podem ser compreendidos no contexto de sua experiência como mulher artista. Com este auto-retrato a artista busca se afirmar como profissional - escolheu representar-se de costas, incomum para um auto-retrato e em vestimenta refinada, dando ao espectador uma visão do seu espaço de trabalho, cheio de telas pelas paredes e esculturas na estante. Nas telas estão representados diversos gêneros da pintura e a escultura central é uma representação da beleza idealizada. Além disso, na imagem ela encontra-se pintando flores - considerado um dos temas 'adequados' à sensibilidade e fragilidade de uma mulher. A artista

fragmentou sua identidade, associando-se aos vários arquétipos ligados à noção de mulher, recusando-se a aderir a um estereótipo. Mesmo premiada, seu nome não consta na sala dedicada ao Salão de 1884 que existe na Pinacoteca de São Paulo, seu nome foi excluído da lista de premiados do evento (SIMIONI, 2008). Abigail reagiu a conflito feminilidade x profissionalização trazendo elementos que ilustrassem ambos na sua obra. Em outro autorretrato, a artista constrói a imagem da mulher intelectual, perdida em pensamentos entre um livro e uma pilha de cartas, sem deixar de representar-se em trajes elegantes e formais. É um grande caso de apagamento, um caso de grande injustiça da arte brasileira.



1.5 - Georgina de Albuquerque - Sessão de Conselho de Estado, 1922, óleo sobre tela,

Georgina de Albuquerque (1885-1962), foi a primeira pintora brasileira a expor um trabalho de pintura histórica e conquistar as posições de professora e posteriormente diretora da Escola Nacional de Belas Artes. A obra “Sessão do Conselho de Estado”, de 1922, desafia o status quo, colocando uma mulher real, princesa Leopoldina (e não alegórica, como era o costume das pinturas históricas) como heroína, peça central de um evento de grande importância política para o país

– reunião de Conselho de Estado que apontou a necessidade do Brasil declarar sua independência.(SIMIONI, 2008) Além disso, visualmente falando, a tela não seguia a composição estética do academicismo, o uso das cores e pinceladas soltas nos remetem imediatamente ao movimento impressionista. Georgina também buscou construir em sua obra, outras representações femininas diferentes das tradicionais. Nogueira (2016) analisa e expõe como a artista executou obras que tratam da temática do trabalho, representando mulheres trabalhadoras braçais, situação não comumente associada à delicadeza e feminilidade. Estes trabalhos surgiram dentro de determinado contexto político, onde o Brasil passava por intensas mudanças políticas e com a exaltação ao trabalho como meio de contribuir com a construção de país melhor. Isso demonstra a preocupação de Georgina em registrar a inserção das mulheres no contexto que ela vivenciava, uma representação que é diferente daquelas feitas por artistas homens do mesmo período, livre das generalizações que desfavoreciam mulheres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encorajamento para persistir neste tema de pesquisa partiu da minha experiência pessoal, ao discutir o assunto que decidi pesquisar - ainda na disciplina de projeto, com amigos e colegas da universidade. Mesmo no Departamento de Artes o desconhecimento sobre as mulheres artistas é grande e as afirmações de que elas não existiram e outras noções distorcidas são recorrentes.

Esta pesquisa buscou investigar o porquê as mulheres artistas são excluídas no processo de escrita da história, seguindo a hipótese de que “as mulheres são menos reconhecidas artisticamente” e analisar, portanto, quais fatores colaboram para a perpetuação dessas estruturas que invisibilizam a produção artística feminina. A hipótese confirma-se verdadeira, levando-se em conta as diversas limitações impostas às mulheres, que diminuíam significativamente as chances de obterem sucesso significativo na carreira artística.

As limitações que abrangem vários âmbitos: o educacional - proibição de obter educação formal; social - proibidas de ter uma vida pública e profissional ou fora dos padrões morais e éticos esperados; preconceitos médico-científicos e noções essencialistas, que estabeleciam a inferioridade e limitação das capacidades intelectuais das mulheres e assim, permitem que tais noções justifiquem o apagamento das trajetórias e conquistas femininas; os estereótipos promovidos pela arte, que apesar de serem generalizações incompletas e exageradas, serviram como parâmetro de julgamento das carreiras, vida e sexualidade das mulheres. .

Pelas análises feitas no decorrer da pesquisa, apesar desses preconceitos parecerem distantes, o mapeamento da generificação dos movimentos artísticos do século XX e das histórias de artistas mulheres mostrou que a exclusão apenas ganhou contornos mais sutis, onde vários destes preconceitos ainda permanecem ativos no apagamento da produção artística feminina, utilizando-se da crítica especializada e dos historiadores para concretizar suas ações. Não se pode ignorar o poder da História da Arte como instrumento de manutenção de poder político e social, estabelecendo e naturalizando modelos a serem seguidos, escolhendo o que entra ou não para a posteridade.

A postura correta como educador, artista, crítico ou historiador deve ser de comprometimento com desfazer essa cortina de invisibilidade, que nos leva a acreditar

que não existiram grandes mulheres nas artes e em dismantelar as estruturas de poder e dominação que propagam premissas preconceituosas e valores inferiorizantes a arte produzida por mulheres. Também é necessário firmar uma visão crítica da construção dos estereótipos, para não cair na armadilha dos modos de representação dominadores. Os artistas podem refletir sobre suas formas de representação, se desafiam ou contribuem para a manutenção das estruturas de poder.

Alguns problemas encontrados no decorrer da pesquisa é a persistência das lacunas historiográficas, a falta de reproduções das obras produzidas por artistas mulheres e mais acesso a textos que nos levem a refletir sobre esta ausência. Várias publicações mais atuais sobre estudos de gênero dentro das artes são inacessíveis, por conta de seu alto valor de aquisição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. **A imagem autêntica**. Hans Belting – Das echte Bild: Bildfragen als Glaubenfragen (A imagem autêntica: Questões pictóricas como questões de crença). Munique: C.H. Beck, 2005; 240p. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/46642567/hans-belting---a-imagem-autentica>

BROUDE, Norma. GARRARD, Mary D. **Feminism and Art History: Questioning the Litany** In: **Introducing Feminist Art History**. 2014. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **The Expanding Discourse: Feminism and Art History**. In: **Introducing Feminist Art History**. 2014. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **Reclaiming Female Agency**. Feminist Art History After Postmodernism. In: **Introducing Feminist Art History**. 2014. Edição Kindle.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.

PANOFSKY, Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" in Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1992, pp.85-97 In: LICHTENSTEIN, Jacqueline(org). **A pintura** - volume 8: Descrição e interpretação; apresentação de Jean-François Groulier; coordenação da tradução de Magnólia Costa. - São Paulo: Ed. 34, 2005.

GARB, Tamar. **L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France**. Art History, London, vol. 12, nº 1, mar 1989, pp.39-65. In: BROUDE, Norma. GARRARD, Mary D. **Introducing Feminist Art History**. 2014. Edição Kindle.

HOFRICHTER, Frima Fox, Judith Leyster's proposition: between virtue and vice. The Feminist Art Journal,1975. In: BROUDE, Norma. GARRARD, Mary D. **Introducing Feminist Art History**. 2014. Edição Kindle.

HUSTVEDT, Siri. **A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind.** Hodder & Stoughton. 2016. Edição do Kindle.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter (Re Visions: Critical Studies in the History and Theory of Art).** 1996. Taylor and Francis. Edição do Kindle.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema.** Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

NOCHLIN, Linda. Entrevista concedida a Maura Reilly - A dialogue with Linda Nochlin the Maverick she. In: **Women Artists** - The Linda Nochlin Reader. New York. Thames & Hudson. 2015. p. 8-40

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: REILLY, Maura (org). **Women Artists** - The Linda Nochlin Reader. Thames & Hudson. 2015.p.42-68

\_\_\_\_\_. Starting from scratch: the beginnings of feminist art history In: REILLY, Maura (org). **Women Artists** - The Linda Nochlin Reader. Thames & Hudson. 2015. p. 188-199

\_\_\_\_\_. Mary Cassatt's Modernity. In: REILLY, Maura (org). **Women Artists** - The Linda Nochlin Reader. Thames & Hudson. 2015. p. 200-219

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação.** 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11102016-102905/pt-br.php>> Acesso em: 2017-10-02.

RICH, Adrienne. **On lies, secrets and silence: selected prose 1966 – 1978.** W. W. Norton & Company, New York. 1995. 310 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **O corpo inacessível:** as mulheres e o ensino artístico nas Academias do século XI. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007, p. 83 -97. Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>> Acesso em: 20-04-2018

\_\_\_\_\_. Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008. 360 p.

SCOTT, Joan Wallach. Gender and the politics of History. Columbia University Press; 2 edition. 1988. Edição do Kindle.