



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

ZILDA FIGUEIREDO BORGES

**A ARTE DE INVISIBILIZAR ARTISTAS:**

As mulheres artistas imagens faltantes na história da arte

Recife

2022

ZILDA FIGUEIREDO BORGES

**A ARTE DE INVISIBILIZAR ARTISTAS :**

As mulheres artistas imagens faltantes na história da arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Área de Concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos

Orientadora: Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araujo.

Recife

2022



ZILDA FIGUEIREDO BORGES

**A ARTE DE INVISIBILIZAR ARTISTAS:**

As mulheres artistas imagens faltantes na história da arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Área de Concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos

Aprovada em: 28/03/2022.

**BANCA EXAMINADORA**

Participação por Videoconferência

---

Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araujo (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

---

Prof. Dr. Hans da Nóbrega Waechter (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

---

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Dedico a mãeinha (Tania),  
a minha maior incentivadora.

## AGRADECIMENTOS

Em tempo de pandemia, agradeço, primeiro, ao SUS (Sistema Único de Saúde) no atendimento dos doentes e na vacinação; a pesquisa brasileira represento em duas instituições: a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e o Instituto Butantã na produção das vacinas e o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) que doou toneladas de alimentos desde o começo da pandemia, reduzindo a insegurança alimentar de várias famílias, assim como manifesto o meu apreço aos profissionais de saúde que estão trabalhando sem trégua todo esse tempo.

Agradeço a painho (Hélio) por me fazer uma apaixonada por artes e livros, a tia Sula, a tia Ruth, a tia Lucy, a tio Mano e a Rosa (ambos *in memoriam*) que contribuíram nos meus estudos e divido com vocês essa conquista. A mãeinha a quem devo quem sou e por sempre estar ao meu lado; a Alessandra, pelo apoio; a Thiago, que me salvou com o computador quando deu problema e ao meu sobrinho e afilhado (Vinícius), pelos quatro anos de risinhos e trelas. Aos meus padrinhos (tia Jane e tio Arruda), por serem sempre presentes. A Lila, que, mesmo enfrentando um tratamento de saúde, continua por perto.

Sou grata ao amigo Heitor Dutra que me ajudou com o pré-projeto para participar da seleção do mestrado. A Luciene Pontes por me encorajar e emprestar um livro do professor Silvio Campello para a prova. A Carlos Cabral (*in memoriam*), Jan Lopes, Lisa Lisieux, Luciana Tavares pelos incentivos e aprendizados. A todos os meus amigos, Angela, Charles, Edemilson, Hannah, Lalo, Luégia, Juliana, Renato, Sílvio, Taís e Vanessa em especial agradeço a Pedro Bezerra e Tatiana Mões que encontraram um livro que há bastante tempo buscava. A amiga Ma Nascimento, que, juntas, caminhamos uma dando força a outra.

Ao PPGDesign, aos colegas, às professoras e aos professores com quem muito aprendi e aos secretários Flávia e Marcelo sempre atenciosos com todos alunos e excelentes pessoas. A Hans que desde o começo das aulas interessou-se pelo meu projeto, contribuindo com várias referências durante as aulas e por mensagens.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa Hans Waechter e Vitória Amaral pelas preciosas contribuições. À pesquisadora e curadora Luciara Ribeiro, a quem pedi sugestões de referências enriquecendo ainda mais a pesquisa. À Ana Carolina da Fonte pela tradução gentil. À professora Elaine dos Santos, Doutora em Letras/UFSM, que revisou os textos deste trabalho com dedicação e muito carinho. A Oriana Duarte, a minha orientadora, que embarcou no desafio de trilhar esta investigação artística e contribuiu para ampliar os meus horizontes. Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

## RESUMO

Esta pesquisa aborda um ponto de vista da história da arte cuja narrativa pertence as artistas. Assim, buscamos proporcionar uma experiência de entendimento da história que difere do apagamento a que frequentemente estão sujeitas. Utilizamos o livro *A História da Arte* E. H. Gombrich (2009), como principal fonte de investigação na criação do argumento que conduz e justifica a pesquisa: a invisibilização de artistas mulheres na história da arte presente em obras canônicas largamente utilizadas no ensino da arte. Entendendo que a trajetória de inúmeras artistas foi excluída sistematicamente na história da arte, de modo que são raras as inseridas nas publicações adotadas no ensino de artes, apesar das historiadoras feministas escreverem uma história paralela que as acolhe. A invisibilidade das artistas é questionada de forma crítica, apoiada nos feminismos por Heloisa Buarque Hollanda (2019), nos feminismos decoloniais de Françoise Vergès (2020) e Grada Kilomba (2019), na historiadora feminista Filipa L. Vicente (2012) e no aplicar do pensamento complexo do design com Rafael Cardoso (2012).

**Palavras-chave:** Invisibilidade, as artistas, história da arte, feminista, decolonial, design.

## ABSTRACT

This research addresses a point of view of art history whose narrative belongs to the female artists. Thus, we seek to provide an experience of understanding history that differs from the erasure to which they are often subjected. We utilized the book *A História da Arte* E. H. Gombrich (2009), as the main source of investigation in the creation of the argument that leads and justifies the research: the invisibilization of women artists in art history which is present in canonical works widely used in art teaching. Understanding that the trajectory of numerous women artists has been systematically excluded in art history, so that they are rarely inserted in the publications adopted in art teaching, despite the fact that feminist historians write a parallel history that welcomes them. The invisibility of female artists is critically questioned, supported in feminisms by Heloisa Buarque Hollanda (2019), decolonial feminisms by Françoise Vergès (2020) and Grada Kilomba (2019), feminist historian Filipa L. Vicente (2012) and in applying complex design thinking with Rafael Cardoso (2012).

**Keywords:** Invisibility, women artists, art history, feminist, decolonial, design.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O REFERENCIAL TEÓRICO: NOTAS INTRODUTÓRIAS</b> .....	<b>23</b>
2.1	FEMINISMOS .....	24
2.2	COLONIALISMO, COLONIALIDADE E DESCOLONIZAR .....	33
2.3	INTERSECCIONALIDADE E INVISIBILIDADE .....	34
<b>3</b>	<b>A HISTÓRIA DA ARTE DE GOMBRICH</b> .....	<b>36</b>
3.1	O LIVRO SEM MULHERES ARTISTAS .....	40
<b>4</b>	<b>INDAGANDO A ARTE PELO FEMINISMO DECOLONIAL</b> .....	<b>52</b>
4.1	A IDEIA AMBICIOSA E O LIVRO ANTIGO .....	60
4.2	A ARTE EDUCADORA INDAGA GOMBRICH .....	73
<b>5</b>	<b>CAMPOS DE LUTA</b> .....	<b>80</b>
5.1	KÄTHE .....	86
5.2	O TRABALHO REMUNERADO .....	96
<b>6</b>	<b>EDUCAÇÃO PARA MULHERES</b> .....	<b>109</b>
6.1	OS ALIADOS .....	109
6.1.1	O serviço de jantar de mulheres famosas .....	113
6.2	ENSINANDO ARTISTAS .....	117
6.3	AS INSTITUIÇÕES DE ENSINO DA ARTE .....	126
<b>7</b>	<b>ELAS...AS ARTISTAS!</b> .....	<b>140</b>
7.1	O JANTAR .....	151
7.2	FEMINISMOS GLOBAIS: NOVOS RUMOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA .....	153
7.3	AS <i>GUERRILLA GIRLS</i> .....	158
7.4	A EXPOSIÇÃO <i>INVITADAS</i> NO MUSEU DO PRADO, 2020-2021 .....	164
7.5	ALGUMAS EXPOSIÇÕES NO BRASIL .....	172
<b>8</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>183</b>
8.1	INVISIBILIZADAS .....	183
8.2	EU SÓ SEI PENSAR DESENHANDO .....	192
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>193</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Numa sociedade em decadência, a arte para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo. (FISCHER, Ernst, 1987, p.58).

O mundo enfrenta a pandemia global, o instinto de sobrevivência apresenta uma realidade frágil, principalmente para a espécie humana. Um vírus que se modifica, visibiliza desigualdades e torna-as insustentáveis. Seguimos, muitas vezes, sem direção, em meio ao caos que está acompanhado de várias crises: sanitárias, políticas, sociais, climáticas, econômicas e existenciais. Será que mudamos? Ou estamos mais vulneráveis? O mundo não é mais o mesmo? Ou apenas procuramos sem sucesso, um modo de adaptação que está além do nosso alcance? Inúmeras vidas foram perdidas, a dor da ausência e a saudade ergueram um imenso vazio coletivo. Nesses tempos de incertezas, muitos de nós descobrimos o que realmente é importante e, assim, redefinimos nossas prioridades. Às vezes, pensamos no futuro incerto, visualizamos novas realidades, procuramos refletir além das dúvidas e percebemos que, apesar de tudo, essa pode ser uma oportunidade de reinvenção. Quando a pandemia terminar? Insistiremos nos mesmos caminhos. Ou buscaremos novos rumos? Qual história queremos contar?

I.

Aqui, a história que contamos é sobre mulheres artistas. Assim, convidamos à leitura de uma investigação na qual as artistas possuem o espaço de destaque, algo que contrasta com o recorrente apagamento a que mulheres estão sujeitas na história da arte. O desafio proposto é apresentar artistas invisibilizadas e refletir de forma crítica a ausência delas na história da arte dita “oficial”, de modo que a referência inicial é um livro canonizado que servirá como uma memória palpável do código hegemônico ainda em vigor, sendo este livro *A História da Arte*, de Ernst Hans Josef Gombrich.

Este livro tem uma narrativa que considero pedagógica quando o assunto é “as artistas”, pois evidencia uma história da arte sem “as artistas”. Deste modo, a publicação é uma ferramenta poderosa que nos guia revelando o enorme silêncio que a história ocidental insiste em manter sobre o assunto. Buscamos enfatizar que a falta de representatividade das artistas no livro não é definitivamente a comprovação da inexistência de mulheres artistas, todavia a exibição do recorte proposto pelo historiador de *A História da Arte* tornou permanente essas exclusões em sua obra.

Traduzida em mais de vinte e três idiomas, *A História da Arte*, em sua 16ª edição no Brasil, é amplamente adotada no ensino de arte em vários países, ainda que tenha uma narrativa cristalizada desde 2001, com a morte de Gombrich. Quando lançada em 1950, em sua primeira edição havia apenas artistas homens e somente em 1958 uma artista mulher passou a fazer parte da narrativa e do rol de artistas eleitos por ele e que no livro constam em 220, tendo Käthe Kollwitz como única artista mulher, ou seja, são 219 artistas homens para uma artista mulher.

Assim, desde então, Käthe Kollwitz é a única artista presente em todo o livro, ainda que não seja só ela de figura feminina na publicação, pois muitas obras de arte cujo tema são as mulheres estão inseridas no livro. Entendemos que a forte presença delas como musa nas obras contidas na publicação, contribui para que a carência das mulheres seja menos percebida, bem como para que seja a presença das artistas mais invisibilizadas.

A imobilidade da publicação *A História da Arte* foi a gota d'água que me provocou um movimento sem voz e sem traço. Uma ação que é negada de certa forma, pois tem uma autoria conhecida e canonizada. O que já eram lacunas em 1958, hoje são abismos, perpetuados e agravados pela ação do tempo. A lacuna, esse não lugar, é o espaço na História que a maioria das artistas continua ocupando e deve ser questionado, pois esse é o local de apagamento da mulher que produz arte. Esse abismo em que as artistas permanecem amplia-se a cada dia e o meu incômodo também.

Esse cenário das artistas despertou a necessidade de procurar suas histórias e transformou-se em pesquisa. O espaço de profundo esquecimento é reservado à maioria das artistas, essa falta de lugar nos livros e nas aulas é o que desejo que seja transformado, e essa pode ser uma ideia ingênua, pois, para que existam mudanças efetivas no conteúdo, um conjunto de sistemas precisa estar disposto a modificar-se.

De fato, é grande a tentação de lutar pela inclusão de “capítulos esquecidos”. Eu mesma já me deixei levar por ela, mas percebi rapidamente os limites dessa estratégia, porque, se o arcabouço teórico da escrita da história não muda, é praticamente certo que esses capítulos só serão incluídos à custa de perder seu poder transformador no mundo: seriam adequados ao esquema das fronteiras geográficas e às características da narrativa nacional. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.106).

Contudo, a história da arte pode desempenhar melhor seu papel e contribuir na reconfiguração de uma narrativa histórica e visual mais abrangente. Para esse contexto ser modificado, é necessário levar em consideração vários sistemas complexos que abrangem a arte: a curadoria, a museologia, a arte educação, o design, a expografia, o mercado editorial, a academia e a própria a história da arte.

O foco nas artistas busca propiciar um ponto de vista deslocado da história da arte oficial ao longo tempo e que, nele, caibam as artistas e suas histórias. Assim, ao tecer histórias que envolvem a formação em artes, o trabalho e as relações sociais das artistas e buscamos entender por que elas permanecem invisibilizadas pela história da arte. Neste sentido, a proposta promove discussões através de diálogos com os pensamentos de várias feministas, destacando as decoloniais que lutam contra os apagamentos de existências.

Assim, perguntamos como é possível uma história da arte sem as artistas, bem como o porquê de não haver, com a devida menção, as artistas mulheres que atuaram na história da arte. Entendemos que a escritura da história da arte ocidental se apresenta hostil a mudanças e não vê necessidade em alterar a própria narrativa

divulgada nos livros. E quando as publicações se negam a apresentar uma maior pluralidade, também se mostram insensíveis à diversidade das pessoas e culturas.

Narrativas hegemônicas contidas nos livros de história da arte contribuem no apagamento das artistas, no ano de 2014 quando **Eva Marie Lindahl** da Suécia e **Dette Ejlerskor** da Dinamarca constataram essa exclusão contínua das artistas e decidiram intervir utilizando os livros *Basic Art* [Arte básica] da editora Taschen como referência. Em ***About The blank Pages*** [Sobre: as páginas brancas] iniciaram uma pesquisa para saber a quantidade de mulheres artistas na coleção composta por 97 livros que a editora publicou e somente cinco obras eram dedicadas a elas. Esse desequilíbrio sem justificativa motivou o aprofundamento da pesquisa com as artistas que preenchem os critérios estabelecidos pela editora para integrarem a série de livros e fizeram uma lista.



Fig. 1: Eva Marie Lindahl e Dette Ejlerskor. Sobre: as páginas brancas, 2016.

Um dos principais requisitos que as artistas tinham que cumprir era a participação em exposições realizadas em museus e fazer parte de coleções importantes, a lista elaborada pelas artistas Eva e Dette era extensa com muitos nomes que foram enviados para a editora Taschen, porém não obtiveram retorno. O projeto sobre páginas brancas teve como o desdobramento cem livros de artistas mulheres que possuem só com a capa seguindo o projeto gráfico da editora, mas o miolo da

publicação que são as folhas internas está em branco. Esse vazio interno demonstra a ausência das artistas na historiografia que é considerada hegemônica, pois essas histórias precisam ainda serem visibilizadas para que não continuem ausentes e que a inserção seja definitiva.

Ao longo da história da arte ocidental, houve uma tendência a tornar a artista mulher exótica, uma exceção, e, paradoxalmente, usar seu status único para diminuir seu próprio sucesso. Quando posições em relação à raça, etnia, ou orientação sexual, além de gênero, intervêm para moldar a relação do artista aos discursos e às instituições da arte, a situação se torna ainda mais complicada. (CHADWICK, Whitney, 1990, p.159).

A artista, muitas vezes, está ausente ou surge nas publicações como exceção, assim sendo, esse processo de apagamento das artistas promove a reprodução de uma narrativa que majoritariamente as artistas não fazem parte. Quando somos inseridas é como a única, contudo é uma prática que diminui as críticas, já que uma artista ainda é melhor que nenhuma. O problema dessa exclusão permanente é que os livros continuam preservando essas alternativas como válidas e continuam sendo a regra. Os livros das historiadoras feministas composto só pelas artistas são considerados uma história à parte e não conseguiram ainda a legitimação necessária para entrar na história oficial definitivamente. Portanto, as mudanças efetivas não foram realizadas e a narrativa que exclui as artistas é a que prevalece.

## II.

As artistas/pintoras invisibilizadas são sujeitos da pesquisa cujo objetivo geral é compartilhar uma experiência de leitura e entendimento da participação das artistas na história da arte que proporcione um local de referências. Ademais, como objetivos específicos: discutir criticamente a invisibilização das artistas na história da arte; ressaltar a importância das artistas e suas produções na construção de um ensino mais plural; evidenciar o conjunto de histórias que corresponde à ideia de um repertório de artistas. Para a metodologia, reconheço que estou operando com o tempo de uma maneira não convencional, especialmente com um passado que

considero vivo e que pode nos surpreender quando observamos de forma atenta. Nesta investigação o tempo é circular e coexistem (passado, presente e futuro) criando um entre espaço acolhedor para enxergar as existências de várias artistas que antes eram ignoradas. Vejo a pesquisa enquanto prática artística como um lugar fértil para visibilizar a presença de imagens que sinto faltar nesta história. Considero que a busca de informações das artistas foi o grande desafio da investigação, repleta de idas e vindas, muitas lacunas e apagamentos. Diante disso, priorizei partilhar as artistas e obras que me provocaram mais questionamentos e ao mesmo tempo apontam para caminhos mais diversos.

Os capítulos foram criados para serem independentes, cada pessoa tem a autonomia de fazer as conexões que desejar, porém eles estão interligados de forma invisível pela teia de exclusão que as artistas ainda fazem parte. São diferentes pedaços de uma mesma história que permanece invisibilizada pela narrativa oficial da arte, contudo foram pensados de forma individual, evidenciando a importância das artistas e a maneira que as suas histórias são contadas. As imagens povoam a narrativa e como janelas nos permitem acessar pontos de vista distintos, provocam reflexões, desconstruem percepções, visibilizam as artistas e suas produções, ampliam caminhos, redesenham o imaginário e desafiam o discurso hegemônico.

Para a investigação foram definidos três recortes: disciplinar, temporal-panorâmico e de gênero. O disciplinar será direcionado à história da arte e às criadoras, já no recorte temporal-panorâmico, a atenção é voltada para a ausência das artistas, não irei me deter em uma época específica, devido à extensa narrativa da história da arte. Um recorte fundamental é o de gênero centralizado nas artistas invisibilizadas pela história da arte e, conseqüentemente, no imaginário coletivo. Por se tratar de uma investigação do presente que alcança o passado, o método de procedimento é o histórico, pois

[...] o método histórico preenche os vazios dos fatos e acontecimentos, apoiando-se em um tempo, mesmo que artificialmente reconstruído, que assegura a percepção da continuidade e do entrelaçamento dos fenômenos.” (LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade, 2003, p. 107).

Apresentamos no segundo capítulo, os referenciais teóricos e informações que pretendem contribuir no entendimento da temática. O terceiro capítulo exibimos inicialmente, um cenário dos livros adotados no ensino de história da arte e a ausência das artistas na publicação de Gombrich. Já no quarto capítulo revelamos outros pontos de vista e indagamos essa história sem as artistas. No quinto capítulo evidenciamos as lutas das mulheres por direitos ao voto, ao trabalho remunerado, à educação e divulgamos a única artista contida no livro *A História da Arte*. Seguimos abordando no sexto capítulo a educação para as artistas e as instituições de ensino. Os destaques do sétimo capítulo são as artistas, as suas obras e as exposições. No último capítulo expomos as considerações finais e reflexões.

Ao longo do seu desenvolvimento a pesquisa seguiu agregando múltiplas visões e pensamentos das historiadoras da arte feministas, feministas, feministas decoloniais, as perspectivas decoloniais, a interseccionalidade e o design como ponte unindo os diversos conhecimentos, pois é do pensar como designer que extraio as ferramentas de expandir a proposta problematização, pois como dito: “A maior e mais importante contribuição que o design tem a fazer para equacionar os desafios do nosso mundo complexo é o pensamento sistêmico (CARDOSO, Rafael, 2012, p.243).” O design propõe novos caminhos e perspectivas para o mundo em constante transformação, bem como o olhar que envolve a transdisciplinaridade aqui presente, impulsiona mudanças e propõe narrativas que permitem mais inserções que apagamentos, dado que:

A solução passa por diagnosticar os problemas e fazer ajustes: olhar o que existe, identificar o que se quer e tentar equilibrar o sistema. Projetar soluções para um mundo complexo passa por aceitar a complexidade como condição em vez de combatê-la. (CARDOSO, Rafael, 2012, p.230).

### III.

Para além dos apagamentos na história da arte, a exibição em exposições e questões de invisibilidade e visibilidade, faço questão de abrir espaço na narrativa desta pesquisa e compartilhar cinco das artistas que já tinha como referências antes de começar esta investigação.



Fig. 2: Grada Kilomba. Ilusões Volume II. Édipo, 2018.

Começo por **Grada Kilomba**, uma artista portuguesa que problematiza a própria arte ao expor pontos de vistas contra-hegemônicos em seus trabalhos que provocam reflexões necessárias sobre os episódios de racismo cotidiano. Nesta pesquisa, Grada Kilomba faz parte do referencial teórico e os seus pensamentos estão, ao longo dos textos, trazendo inspiração e questionamentos. Grada Kilomba, na série Ilusões Volume II (Fig. 2) encena o mito grego de Édipo, uma história trágica, que foi adaptada pela artista para debater questões que envolvem o genocídio do povo negro, as políticas coloniais e o patriarcado. A artista parte das imagens de pinturas da mitologia e, ao acrescentar o movimento, forma uma coreografia. Na história, tem a Esfinge que era um monstro com a cabeça de mulher, o corpo de leão e as asas de pássaro; no mito, ela devora quem não sabe responder o enigma, mas, na proposta artística, ela liberta os que sabem. Grada é a Esfinge que pergunta a Édipo: o que ele sabe? O diálogo é uma crítica à construção e monopólio do conhecimento. Ilusões Volume II. Édipo foi exposta na Pinacoteca de São Paulo em 2019.



Fig. 3: Rosana Paulino. Sem título da Série Bastidores, 1997.

A artista **Rosana Paulino** trata de assuntos que escancaram as feridas da colonização eternamente abertas no país. “De modo tendencioso, o racismo é visto apenas como uma “coisa” externa, uma “coisa” do passado, algo localizado nas margens e não no centro da política europeia. (KILOMBA, Grada, 2019, p.71).” Rosana expõe, em suas obras, as violências enfrentadas pela população negra, a marginalização, ser mulher negra e a escravidão são problematizações que conduzem seus trabalhos e a sua vida. Muitas produções são tecidas, a partir de imagens que a artista apropriou-se e ressignificou, pois são registros visuais que apresentam a história do país ignorada, reconstruindo ao mesmo tempo a sua própria memória e a coletiva. Uma costura desconcertante (Fig. 3) que nos faz enxergar o apelo de inúmeras pessoas desumanizadas, desse modo, conectamo-nos com os demais e com quem somos.

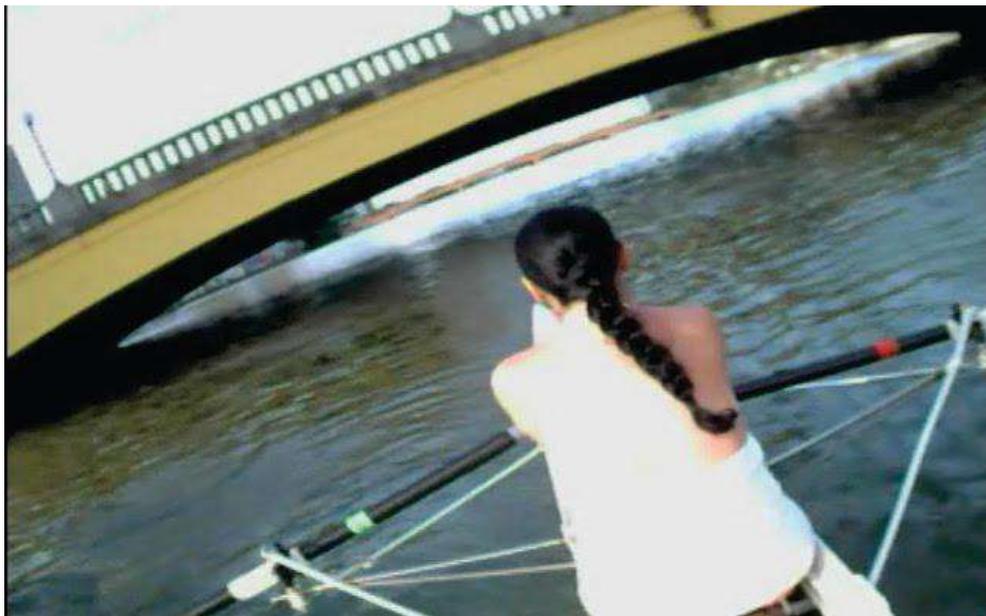


Fig. 4: Oriana Duarte. Série Plus Ultra, 2009.

**Oriana Duarte** é a artista que faz do corpo um espaço itinerante de experimentação desafiando os próprios limites, atravessando geografias e quebrando as fronteiras entre a teoria e a prática artística. “Conhecer para me sentir a vontade com minhas perseguições, pois persigo o que é estranho, persigo ter espanto, vivo em busca disso. [...] Estou mergulhada no corpo e deslizo por infinitas camadas de superfície.” (DUARTE, Oriana, 2008, p. 2004). A artista, que é professora do Departamento de Design da UFPE e a orientadora desta pesquisa, incentivou-me a investigar meu próprio caminho, propor os rumos e mergulhar profundamente na temática. Na série Plus Ultra (Fig. 4), Oriana lança-se ao desconhecido, a artista rema no silêncio da paisagem, o seu corpo torna-se invisível e imerso ao ambiente que se movimenta. “[...] pois nunca será o mesmo rio, nem nunca será o mesmo barco e mesmo a mulher, pelo delinear mutante do seu corpo em ação, nunca será a mesma. Imagem que se atualiza no deslocamento silencioso de corpos (corpobarco) flutuantes.” (DUARTE, Oriana, 2008, p. 2003). Um corpo que rema e torna-se uma ponte de si.



Fig. 5: Tereza Costa Rêgo. Mulheres de Tejucupapo, acrílica sobre tela, 8 x 2,2 m

A artista **Tereza Costa Rêgo** (1929-2020) fez da sua arte combustível para vida e produziu um legado repleto de histórias pintadas. Os quadros em formatos variados e em grandes dimensões inspirados no muralismo mexicano exibem mulheres, bichos, personagens imaginários e conhecidos da história de Pernambuco e do país. Tereza pintava com todo o seu corpo, era um trabalho de dedicação diária até chegar à exaustão. “Agora quando eu começo a pintar, eu fecho para balanço, eu não como, eu não mudo a roupa, eu não tomo banho, eu passo o dia todinho no ateliê, até não aguentar mais. (AMARAL, Vitória, 2019, p.401). Algumas vezes, presenciei esse processo intenso de Tereza, são momentos que guardo com carinho. “[...] tenho mania de pintar quadros grandes, sou muito melhor em quadros grandes do que nos pequenos, eu me solto mais, eu pinto com a mão, não pinto com o pincel. Eu não risco, eu endoideço, é uma coisa muito esquisita.” (AMARAL, Vitória, 2019, p.390). No painel com dimensão de oito metros (Fig. 5), a pintora apresentou a batalha travada pelas mulheres de Tejucupapo contra os holandeses, a vitória colaborou na expulsão deles de Pernambuco em 1646. A tela materializa a batalha imaginada pela artista, protagonizada pelas mulheres de Tejucupapo e Tereza entra na história ao pintar-se também como personagem.



Fig. 6: Camille Claudel. Mulher jovem no sofá, óleo sobre tela, 0,92 x 0,73 m.

A artista **Camille Claudel** (1864-1943) tinha, como principal meio de expressão, a escultura. Na França, sua terra natal, foi inaugurado, em 2017, um museu que preserva boa parte do seu legado artístico. Camille teve uma vida trágica, apagada da história da arte e terminou seus dias de vida internada em um manicômio. A escultora enfrentou inúmeras dificuldades devido à decisão de ser artista, estudar e profissionalizar-se. Camille rompeu as regras estabelecidas socialmente para as mulheres na época, apesar do apoio do pai, ela enfrentou muitas barreiras que não conseguiu ultrapassar. A artista é injustamente mais conhecida pelo relacionamento conturbado com Rodin e por ter sido musa dele do que pela sua produção artística. Durante a pesquisa, deparei-me com esse quadro (Fig. 6) atribuído a Camille Claudel com assinatura no lado superior direito. A pintura “Mulher jovem no sofá” foi exibida na Pinacoteca de São Paulo em 1997.



Fig. 7: Rosa Luz. *Frame de Afrontando ideias*, 2016.

Na rodoviária de Brasília, no ano de 2016, uma movimentação na escada chama atenção, é a artista **Rosa Luz** que está no local realizando a performance “**Afrontando ideias**”, em que ela apresentou em vídeo cenas do racismo cotidiano que enfrenta por ser mulher negra e trans. A ação de Rosa Luz está no meio da escada da rodoviária, sem a sua blusa, várias pessoas ficaram alteradas e foram violentas produzindo cenas vergonhosas. Apesar do caos que foi criado, muitas mulheres foram solidárias a Rosa Luz e abraçaram-na, tentando reduzir o desconforto causado pelas palavras de ódio e até violência física.

[...] há muito tempo se criou o consenso de que o sujeito do feminismo não é o sujeito mulher, mas os corpos generificados e as relações de gênero atravessadas pelo poder. No entanto, na hora de abraçar os corpos das mulheres trans, alegam, por exemplo, que estas foram socializadas como homens desde criança e que desse ponto de vista não entendem a experiência de ser mulher. Quer dizer, na militância desconstruímos os aprendizados sobre gênero para, de novo, assentar as bases de luta sobre uma visão essencialista do ser mulher. (DIAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira, 2019, p.279).

A artista enfrenta o cis-tema que é fragmentado, repleto de falhas, violento e, existir no meio repleto de opressões, é sufocante, perigoso e adoecedor. O Brasil, infelizmente, é o país que mais mata pessoas transsexuais e travestis no mundo e essa narrativa não pode ser ocultada também pelo feminismo, ela precisa ser exposta para que uma transformação urgente aconteça.

Transmitidas pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. (GONZALEZ, Lélia, 1988, p.44).

Desconstruir essa perspectiva de violência não deve ser só uma questão teórica, o maior esforço precisa ser na prática, no dia a dia, não podemos perder a capacidade de nos indignar, cobrar providências, de tal forma que políticas públicas precisam ser desenvolvidas para que essa realidade brutal de massacre seja transformada estruturalmente. Esta pesquisa busca contribuir para essa transformação.

## 2 O REFERENCIAL TEÓRICO: NOTAS INTRODUTÓRIAS

A publicação de Gombrich exemplifica a narrativa da história oficial e os conhecimentos do centro de poder europeu, o monopólio desses saberes está relacionado ao domínio intelectual que permanece atuante em vários territórios que se acostumaram a ver a história por olhos desconhecidos. O olhar criador de Gombrich enquadrou, em sua obra e narrativa, personagens que considerava indispensáveis, priorizando os pintores europeus para contar a sua versão da história da arte, todavia, nesse processo, ele fez escolhas e eliminou o que não pretendia mostrar. Penso nessa questão e não sei a resposta, entretanto, não me volto para o historiador, levo o meu olhar atento para as artistas invisibilizadas e suas produções no Brasil e no mundo. Busco exposições realizadas por uma maioria de mulheres artistas, destaco as pintoras e algumas exposições recentes cujas temáticas contribuem no debate. “Há ainda muito a ser feito: são muitas as trajetórias de artistas que podem e devem ser [...] analisadas (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.304).”

Um dos fatos marcantes do início deste século XXI, que vem se afirmando há alguns anos, é o movimento de feministas de política decolonial no mundo. Essa corrente desenvolveu uma multiplicidade de práticas, experiências e teorias. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.35).

Os feminismos decoloniais estão em expansão, modificação, amadurecimento e em permanente construção e desconstrução, e tal como afirma Curiel (2014): “*As propostas decoloniais em suas diferentes expressões, oferecem um pensamento crítico para entendermos a especificidade histórica e política de nossas sociedades.*” Compreender essa complexidade de pensamentos e assimilar também na prática não é algo simples. Contudo, a união de três obras tem me ajudado a desvendar as teorias e as experiências vividas pelas lentes dessas perspectivas. A primeira é “Memórias da plantação”, a segunda é “Um feminismo decolonial” e a terceira é “Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais”. Nessas perspectivas, coexistem a heterogeneidade de teorias e práticas, pois estão abertas e podem ser revistas.

## 2.1 FEMINISMOS

### I.

Em 2008, Grada Kilomba publica *Memórias da plantação*, referência decolonial hoje. Partindo de memórias familiares, Grada observa os cenários de vivências familiares marcas do projeto colonial em seu próprio cotidiano [...] e entra em camadas profundas de significados silenciados, reprimidos e guardados até hoje como segredos. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.17).

A autora da primeira obra, *Memórias da plantação*, é a portuguesa Grada Kilomba, nascida em 1968 e que, atualmente, reside em Berlim. Além de escritora, é artista, professora, psicóloga e pesquisa questões de gênero e pós-colonialidade. Grada Kilomba vivencia os efeitos do racismo e, de forma precisa, a sua escrita acolhe os desumanizados pelo sistema colonial, deixando de ser “outra/o” e tornando-se “sujeito”. O uso do “sujeito” só no masculino é devido à língua portuguesa que faz essa determinação, quando, se utilizada a palavra “sujeita”, o significado altera, para o sentido pejorativo “mulher indeterminada ou que não se nomeia”, portanto essa forma desqualifica e perpetua a opressão enfrentada pelas mulheres. Mas afinal, qual é a ligação entre o feminismo decolonial e o racismo enfrentado por Grada Kilomba? Um dos principais motivos do surgimento do feminismo decolonial é a existência do racismo. Segundo a própria autora:

[...] este estudo busca entender, reconstruir e recuperar experiências de mulheres *negras* com o racismo em uma sociedade branca patriarcal, levando em consideração as construções de gênero e o impacto nas formas e nas experiências de racismo. (KILOMBA, Grada, 2019, p.81).

Grada Kilomba levou, para a academia, o racismo cotidiano e os traumas coloniais através de suas experiências de vida e as de várias pessoas que eram ignoradas. O livro “*Memórias da plantação*” é produto de sua tese de doutoramento e foi lançado na Alemanha em 2008. Dez anos após o seu lançamento, o livro foi publicado de forma simultânea, no Brasil e em Portugal, no ano de 2018. Grada Kilomba desdobra suas investigações nas artes, produzindo versões decoloniais da mitologia grega

encenadas por atores negros. As histórias universais foram adaptadas, trazendo para as narrativas as questões de gênero, raça e sexualidade.

Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as muitas identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem? (KILOMBA, Grada, 2019, p.13).

Grada Kilomba encontra caminhos teóricos e práticos, de desobedecer poeticamente ao sistema dominante de produção de conhecimento, usando esse mecanismo contra ele próprio. Grada Kilomba consegue, ao mesmo tempo, reconstruir histórias ancestrais, criticar o sistema academia-arte e fazer ativismo ao levantar pautas antirracistas. Ao se mostrar preocupada e questionar o sistema em relação ao que está sendo produzido, ela antecipa-se ao prever a necessidade da reconstrução desses saberes. O sistema repete-se, valida, revalida, legitima determinadas pessoas e pensamentos, entretanto, nessa mesma lógica de produção, conserva fora dele uma diversidade de conhecimentos e histórias que continuam como se não tivessem existido.

A quem pertence o conhecimento? Quem pode produzir conhecimento? E quem não pode? O que não é considerado conhecimento? Essas questões são investigadas pelas feministas decoloniais com a finalidade de reconfigurar narrativas, expandindo-as ao incluir informações e personagens que não tiveram as suas existências consideradas, visto que existem livros adotados pelo sistema acadêmico, que são mantidos em sala de aula praticamente sem alterações, pois já foram legitimados anteriormente. O livro “A História da Arte”, de Gombrich, é um exemplo disso, devido a sua prévia aceitação na academia, ele segue intocável nas aulas. Essa obra também é uma das diversas que permanecem reproduzindo informações centralizadas na Europa, no entanto, não somos europeus. As publicações e a academia precisam recuperar histórias e alargar pensamentos, para que não se restrinjam apenas aos centros dominantes de conhecimento e a visão masculina predominante. Os pontos de vistas permanecem estáticos e visibilizam as mesmas narrativas. Enquanto isso, as visões múltiplas podem enriquecer: as publicações, as histórias, as aulas e o próprio sistema.

O trabalho de redescoberta e valorização dos saberes, das filosofias, das literaturas e dos imaginários não começa conosco, mas uma de nossas missões é nos esforçarmos para conhecê-los e disseminá-los. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.39-40).

## II.

A escritora da segunda obra, *Um feminismo decolonial*, é a francesa Françoise Vergès que nasceu em Paris e cresceu na ilha da Reunião, que era colônia francesa localizada geograficamente no continente africano, hoje é um departamento ultramarino que permanece sob domínio da França e ainda vive uma situação colonial. Ela residiu em diversos países e nos Estados Unidos, graduou-se em Ciências Políticas e Estudos Feministas e obteve o PhD em teoria política pela Universidade de Berkeley na Califórnia. O livro “Um feminismo decolonial” “[...] trata-se de um manifesto que defende a um só tempo um feminismo antipatriarcal, anticolonial e anticapitalista, visando ao alargamento de seus horizontes libertários e igualitários.” (RIOS, Flávia, 2020). É um texto inspirador, que problematiza criticamente vários aspectos dos feminismos, com a finalidade que as lutas e os movimentos feministas sejam fortalecidos. A autora apresenta um debate que tem uma visão amplificada pela política e as lutas pela liberdade, tratando de forma direta os diferentes feminismos e chamando atenção para os grupos marginalizados até no próprio movimento pelas feministas.

Um feminismo à escuta dos combates das mulheres mais exploradas, das empregadas domésticas, das profissionais do sexo, das queer, das trans, das migrantes, das refugiadas e daquelas para quem o termo “mulher” designa uma posição social e política não estritamente biológica. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.20).

Françoise Vergès participa das lutas desde cedo, vinda de uma família de militantes, a mãe também era feminista, o pai era um dirigente político, ela sempre militou onde esteve e associava-se às lutas nos vários locais onde residiu. Quando ainda era criança, Françoise Vergès acompanhava a sua mãe, que fazia parte da União das

Mulheres de Reunião, elas lutavam pelos direitos e dedicavam atenção às mulheres vulneráveis como as empregadas domésticas, as lavadeiras e as trabalhadoras agrícolas. O feminismo de Françoise Vergès vem da sua vida e não foi frequentando a universidade ou lendo um livro de Simone de Beauvoir, pois, como ingressou tardiamente na academia, o mundo da militância fez esse papel, contudo, a educação é fundamental em sua vida.

Os feminismos de política decolonial colocam à disposição das lutas que partilham o objetivo de reumanizar o mundo a sua biblioteca de saberes, sua experiência de práticas, suas teorias antirracistas e antissexistas, incansavelmente associadas às lutas anticapitalistas e anti-imperialista. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.46).

A produção dos saberes é uma das chaves das perspectivas decoloniais que lutam por pontos de vistas múltiplos, pela visibilização de narrativas apagadas e o resgate de conhecimentos criados por grupos que foram desconsiderados. Decolonizar o conhecimento é abrir as possibilidades para diversos saberes e formas de aprendizado, além do convencional. É conseguir sair do binarismo para poder ter outras respostas não tão limitadoras e aprofundar em questões mais complexas. É recriar, desse modo, a noção do que é considerado conhecimento para algo bem mais abrangente, o endereçamento dos saberes não se resume aos centros dominantes de poder (euro-estadunidense), com suas produções legitimadas, compreende incontáveis localizações geográficas. A prática é parte essencial dessas perspectivas, as vivências e os saberes informais levam-nos a reaprender e questionar mais. “Trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposto pelo Ocidente.” (VERGÈS, p.39). O interesse em abrir espaço para uma diversidade de saberes omitidos é devido ao entendimento que conhecimento não deveria ter limitações geográficas, pois, em todo lugar, produz-se saberes e todas as pessoas têm conhecimentos a compartilhar.

Na contramão, a pensadora francesa se junta aos esforços das ativistas e intelectuais feministas do Sul global, com suas abordagens que explicam a natureza e os mecanismos de reprodução das desigualdades e da exploração nas sociedades contemporâneas em escala planetária; muitas delas ainda apresentam uma perspectiva

emancipatória ancorada em valores radicalmente opostos ao capitalismo e ao racismo. É nessa trincheira que Françoise Vergès enfrenta os grandes desafios do feminismo no século XXI. (RIOS, Flávia, 2020, p.11).

No livro *Um feminismo decolonial*, ao se definir como feminista, a escritora francesa posiciona-se de forma direta em oposição ao feminismo europeu universalista ou o feminismo branco burguês, pois, a compreensão dela de feminismo não é esse e afirma: “Eu defendo um feminismo decolonial que tenha por objetivo a destruição do racismo, do capitalismo e do imperialismo, programa ao qual tentarei dar uma dimensão concreta (VERGÈS, p.28).” A autora aproxima-se bastante do feminismo negro, do feminismo latino-americano, do feminismo dos povos originários, do feminismo queer e está ao lado das mais excluídas no movimento.

*Um* femismo, não o feminismo, e, portanto, aberto a questionamentos, à possibilidade de rever suas análises, que não busca o reconhecimento das instituições, mas que se ancora nas lutas, com suas perdas e alegrias. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.20).

O artigo indefinido “um”, mesmo no singular, indica que existem diversos feminismos decoloniais e o apresentado por Françoise Vergès é apenas um deles, porém não o único e, se caso assim fosse, a autora teria utilizado o artigo definido “o”, para indicar essa singularidade. A interessante possibilidade de abertura é fundamental na construção desses conhecimentos, pois existe espaço para rever o pensamento que se permite não ser fixo ao considerar outras visões, podendo serem adicionadas à ideia que foi proposta inicialmente. Outra questão interessante que Françoise Vergès traz é sobre “ondas” ou “gerações”:

Não se trata nem de uma “nova onda”, nem de uma “nova geração”, para usar as fórmulas favoritas que mascaram as vias múltiplas dos movimentos das mulheres, mas de uma nova etapa no processo de decolonização, que, sabemos, é um longo processo histórico. Essas duas fórmulas (onda e geração) contribuem para o apagamento do longo trabalho subterrâneo que permite às tradições esquecidas renascerem e ocultam o próprio fato de que elas foram soterradas; em outras palavras, essa metáfora confia uma responsabilidade histórica a um fenômeno mecânico (“onda”) ou demográfico (“geração”).

Os feminismos de política decolonial rejeitam essas fórmulas que segmentam, pois eles se apoiam na longa história das lutas de suas antepassadas, mulheres autóctones durante a colonização, mulheres reduzidas à escravidão, mulheres negras, mulheres nas lutas de libertação nacional e de internacionalismo subalterno feminista nos anos 1950–1970, mulheres racializadas que lutam cotidianamente nos dias de hoje. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.36)

O feminismo hegemônico agrupa grandes lutas em ondas, a primeira delas corresponde ao período de mobilizações pelo direito ao voto feminino, no final do século XIX e início do XX. A segunda onda está localizada no tempo depois das duas grandes guerras mundiais, ligada aos direitos reprodutivos, direitos civis, direitos trabalhistas e à sexualidade. A terceira onda tem início em 1990, o movimento amplia-se colocando luz sobre os grupos invisibilizados e reivindicando mudanças mais abrangentes na sociedade, como o fim das desigualdades. Ainda não é um consenso, contudo se considera uma quarta onda, que é a do ativismo digital. De acordo com as perspectivas decoloniais o modo de apresentar as lutas das mulheres em períodos limitados reduz bastante o entendimento que são lutas contínuas, diárias e que tiveram a participação bem mais plural das mulheres em relação aos marcadores sociais (raça, classe, território e sexualidade). Françoise, em seu manifesto, tem a liberdade de definir os feminismos decoloniais de várias formas e uma delas é:

Os feminismos de política decolonial se inscrevem no amplo movimento de reapropriação científica e filosófica que revisa a narrativa europeia no mundo. Eles contestam a economia-ideologia da falta, essa ideologia ocidental-patriarcal que transformou mulheres, negros/as, povos indígenas, povos da Ásia e da África em seres inferiores marcados pela ausência de razão de beleza ou de um espírito naturalmente apto à descoberta científica e técnica. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.39).

Nas lutas pelos direitos das mulheres têm sido visibilizadas uma história predominante das mulheres brancas de regiões dominantes como se fossem as responsáveis pelos direitos conquistados, contudo, mulheres de várias cores e regiões também são integrantes das lutas e a história do feminismo apagou-as em sua história. “Por tudo que se pode observar e deduzir sobre a história do olhar,

recuperar o modo de ver de outra época é tarefa das mais difíceis (CARDOSO, Rafael. 2012, p.37-38).” Os feminismos decoloniais buscam combater essas injustiças resgatando outras perspectivas, enriquecendo, dessa forma, a narrativa e a complexificando ao mesmo tempo. Quando se acrescenta algo que tinha sido ocultado ou desconsiderado, pode ser que exista uma alteração considerável na visão de uma época ou de um ponto de vista inicial, que era anteriormente como o único. Desse modo, podemos dizer que múltiplos modos de ver alargam o campo de visão, Françoise Vergès, ao compartilhar, no livro, várias definições para os feminismos decoloniais, incentiva a colaboração e o meu entendimento: são os feminismos que contestam a imposição dominante de conhecimento e estão dispostos a revisar criticamente o que foi produzido. Ampliam, assim, a narrativa vigente que está limitada aos europeus e estadunidenses, por meio da inclusão de conhecimentos, que, anteriormente, nem sequer foram cogitados como válidos. As fontes dos saberes para essa reconstrução são: os países que foram submetidos à colonização e os grupos ignorados. Os feminismos decoloniais valorizam as pluralidades e os conhecimentos de grupos desconsiderados como as mulheres, as populações negras, povos originários, LGBTQIA+, as populações do campo e de diversas localizações geográficas. Esses feminismos romperam as barreiras existentes, entre teoria e ativismo, pois consideram que as experiências práticas e de vida são fontes de aprendizado.

### III.

A terceira obra, *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, diferencia-se das anteriores, pois é uma compilação de diversas autoras, com diferentes formas de ver e pensar. A organizadora e escritora é a brasileira Heloisa Buarque de Hollanda, que nasceu em São Paulo, no ano de 1939. Ela já publicou inúmeros livros e é professora de teoria crítica da cultura na UFRJ. A sua graduação foi em Letras Clássicas e com pós-doutorado em Sociologia da Cultura na Universidade de Columbia, Estados Unidos. O livro “Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais” é uma visão panorâmica da diversidade e dos feminismos decoloniais.

Heloisa apresenta, em seu texto, as dezessete autoras, os percursos que conduziram ao feminismo decolonial e múltiplos pontos de vistas.

Nesse caminho, em 2008, María Lugones publica o ensaio *Colonialidade e gênero*, inserindo a categoria gênero no pensamento decolonial. Para Lugones, o sistema de gênero surge quando o discurso moderno colonizador estabelece a dicotomia fundadora colonial [...] (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.17).

O feminismo decolonial foi um conceito proposto pela argentina María Lugones em seu ensaio. No mesmo ano que Lugones apresentou-o, o livro *“Memórias da plantação”* de Grada Kilomba também foi lançado. Mas além da sua própria produção, o feminismo decolonial fez e continua fazendo uma releitura dos pensamentos críticos anteriores e recorre ao feminismo negro, aos estudos pós-coloniais e inúmeros conhecimentos, inclusive, aos não acadêmicos. A união dessas formas de pensar colabora no avanço de diversos assuntos e na construção de perspectivas mais diversas. A feminista María Lugones em *“Colonialidade e gênero”* considerava o gênero estruturante, porém, ela manteve a categorização colonial de humanos para “colonizador” e não humanos para “indígenas e as populações escravizadas”. Humanas/os possuem gênero, mas aos desumanizados essa categoria também é negada. Lugones adaptou a teoria da *“Colonialidade do poder”*, do peruano Aníbal Quijano ao acrescentar a categoria gênero.

[...] para Quijano, a classificação universal e social da população do planeta a partir da noção de raça é um efeito da colonialidade do poder, central para o capitalismo global, tanto na sua primeira fase, a dos descobrimentos, quanto na atual, da globalização. Essa perspectiva de poder racializante nasce com a empresa colonial europeia. Surge para justificar o sistema de dominação no qual uns detêm o capital e outros a força de trabalho. (CASTRO, Susana de, 2018, p.147).

Alguns pesquisadores, incluindo Quijano, reúnem-se para questionar e mostram-se contrários às perspectivas eurocentradas de poder, propondo uma revisão crítica da produção de conhecimentos. “No fim dos anos 1990, [...] surge a noção de giro decolonial, definido por Nelson Maldonado-Torres como um movimento de

resistência política e epistemológica à lógica da modernidade/colonialidade.” (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.16), Quijano, Maldonado-Torres e outros pesquisadores fazem parte da elaboração de estudos e pensamentos contra hegemônicos.

As questões relativas à crítica ao poder colonial vêm de longe [...] Mas sua introdução como campo de conhecimento se dá somente nos anos 1970, ficando conhecido como estudos pós-coloniais. Essa escola de pensamento nasce da associação de trabalhos teóricos como os de Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, Kwame Nkrumah, Gayatri Spivak, Edward Said, Stuart Hall, e do Grupo de Estudos Subalternos, criado na década de 1970 pelo indiano Ranajit Guha. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.14).

Uma integrante com destaque nos estudos pós-coloniais é Gayatri Spivak, filósofa nascida na Índia. Em 1985, ela publicou o livro “Pode o subalterno falar?”, uma obra de referência para questões relacionadas a gênero, pós-coloniais, estudos culturais e críticas feministas. Os feminismos decoloniais convivem com as divergências, os pontos de vistas múltiplos, comportam pluralidade de culturas que essas perspectivas possuem. Um exemplo disso é “[...] da nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí e da feminista indígena Paula Allen Gunn, [...] alegam que o gênero jamais foi um princípio organizador ou categoria hierárquica nas comunidades tribais antes do “contato”. (COSTA, Claudia de Lima, 2020, p.326). As feministas Oyèrónké e Paula rejeitam o conceito que Lugones desenvolveu de colonialidade de gênero, pois não reconhecem o gênero como categoria de organização para as sociedades às quais pertencem. O que indica que gênero não é uma categoria universal para algumas sociedades no Ocidente e, fora dele, existe uma diversidade de organizações muito maiores do que podemos imaginar, pois não existe só uma resposta.

## 2.2 COLONIALISMO, COLONIALIDADE E DESCOLONIZAR

Enquanto o colonialismo denota uma relação política e econômica de dominação colonial de um povo ou nação sobre outro, a colonialidade se refere a um padrão de poder que não se limita às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.16).

O **colonialismo** é o domínio político e econômico de países europeus sobre territórios e habitantes não-europeus durante o processo de colonização, esse tempo limitado de exploração, expropriação e desumanização teria chegado ao fim teoricamente no mundo, mas após descobrir a existência dos departamentos ultramarinos, várias são as regiões, atualmente, que estão sobre a mesma forma de dominação atualizada para a realidade do século XXI.

A “colonialidade” ultrapassa o colonialismo, pois não representa apenas uma época e um modo de relacionamento de dominação entre países europeus e países não europeus, mas também configura uma forma de dominação cultural que perdura até os dias atuais. (CASTRO, Susana de, 2018, p.144).

Enquanto isso, a **colonialidade** é uma forma de dominação no âmbito cultural, que conseguiu extrapolar um período determinado e abrange a atualidade. A colonialidade é uma teia de domínio bem complexa, ampla, mais elaborada e invisível que mantém uma ligação ou influência duradoura sobre as regiões que foram dominadas, por exemplo, estudamos, no Brasil na academia, mais a história da arte europeia do que artistas/arte produzida em nosso próprio país. E o termo descolonizar vem de descolonização “refere-se ao desfazer do colonialismo” (KILOMBA, Grada, 2019, p.224). Neste sentido, estudiosos do tema acreditam que o colonialismo chegou ao fim com a independência da metrópole e a recuperação da autonomia econômica e política. **Descolonizar** é desconstruir modelos estabelecidos, as estruturas rígidas de pensamento e começar a enxergar a partir de

um ponto vista próprio, dessa forma uma maior liberdade pode ser alcançada. Na narrativa hegemônica não existe abertura para questionamentos e nem espaço para modos de ver conflitantes. A visão dominante permanece imutável, porque só há uma forma de enxergar que é considerada válida. Acredito que seja possível descolonizar, não é uma tarefa fácil, pois exige uma ação diária para que a transformação seja consolidada. A prática persistente promove uma mudança de mentalidade que pode com o tempo até vir a ser acolhida no imaginário cultural de um grupo.

### 2.3 INTERSECCIONALIDADE E INVISIBILIDADE

Quando nos referimos à interseccionalidade, estamos afirmando que determinadas características se apresentam indissociáveis e, exatamente por isso, são incontornáveis para a compreensão de como a restrição de acessos, de um lado, e os privilégios de outro, são significativos na orientação das relações de poder. A interseccionalidade de gênero, raça e classe aborda, assim as mulheres negras em especial. (FREITAS, Viviane Gonçalves, 2019, p.8).

A **interseccionalidade** é uma teoria que colabora para explicar a complexidade das pessoas através do conjunto de características que cada uma possui e acumula durante a vida. É utilizada no combate de opressões que são múltiplas e ao mesmo tempo inseparáveis, pois elas incidem de forma específica e conjuntamente sobre cada pessoa. Algumas dessas características podem ter caráter fixo para determinado indivíduo como a raça por exemplo, ou podem ser mutáveis para outras como a classe social, portanto para entender melhor cada ser humano é preciso conhecer as opressões que enfrentam e se possuem algum privilégio. As mulheres negras, por exemplo, não são brancas e nem homens, dessa forma, pelo menos, duas opressões acumulam-se nelas. Devido ao privilégio ser branco e masculino, como não contemplam essas duas características são desvantagens e produzem uma série de restrições que irão enfrentar diariamente. “Formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam. (KILOMBA, Grada, 2019, p.98).”

Adianto que não é um comparativo de opressões, mas procuro entender as artistas através das suas histórias de vida e produções.

Apresento a **invisibilidade** a partir do pensamento de Françoise Vergès sobre o trabalho invisível extraído do livro *Um feminismo decolonial*, sendo que, nele, a autora aborda a questão da atividade extremamente necessária, considerada essencial durante a pandemia, porém esse trabalho é que deve permanecer invisível. E “[...] há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.25).” Apesar das atividades da limpeza/cuidados e as trabalhadoras que as realizam desempenham funções indispensáveis para o funcionamento de tudo, todavia elas são invisibilizadas socialmente. “Para as feministas decoloniais, analisar os trabalhos de limpeza e cuidado nas configurações atuais do capitalismo e do feminismo civilizatório é uma tarefa de primeira ordem (VERGÈS, p.134).”

No ano de 1977, a italiana Sílvia Federici que é ativista feminista, escritora, filósofa e professora radicada nos EUA, reivindicou o salário para trabalho doméstico dando uma dimensão coletiva e internacional para essa luta. A atividade é exercida, principalmente, pelas mulheres negras e racializadas, recrutadas para essas funções que, quando possuem retorno financeiro, geralmente, são mal remuneradas, além de ser um trabalho perigoso à saúde, devido ao uso cada vez maior de produtos tóxicos. As mulheres que limpam e cuidam lutam por condições dignas de trabalho, o direito de existir num mundo que as excluiu automaticamente e contribuem na produção de vidas descartáveis. Um trabalho invisível que pode ser facilmente substituível, pois por ser anônimo, desconhece-se até quem o realizou. Aproveito para fazer um paralelo entre o trabalho da limpeza/cuidados e a maioria das artistas/sua produção na história da arte, a invisibilidade é algo que permeia quem exerce essas atividades, pois se encontram em um não-lugar, em que, assim, permanecem. A narrativa considerada oficial da história da arte renega, invisibiliza as artistas, portanto são excluídas pelo discurso dominante. Minha insistência em tornar visíveis, nesta pesquisa, as pintoras que estão fora da cena ou da história é desconstruir a ideia de espaço de manutenção e marginalização das artistas, abrindo uma brecha nessa narrativa imutável.

### 3 A HISTÓRIA DA ARTE, DE GOMBRICH

O projeto “A História da\_rte”<sup>1</sup>, publicado em 2017, divulgou os onze livros mais adotados pelos docentes para as aulas de história da arte nas universidades brasileiras. O conjunto das publicações possui dez autores e duas autoras, entre eles, nove são da Europa e três são dos EUA, todos têm a mesma cor da pele. Segundo, a investigação coordenada por Moreschi (2017), as instituições de ensino continuam a eleger o pensamento hegemônico, masculino, europeu ou estadunidense, e branco para as aulas de história da arte, de acordo com esta lista publicações a seguir:

- 1) A História da Arte (de Ernst Hans Gombrich, Editora LTC, 2000, [...])
- 2) Arte Moderna (de Giulio Carlo Argan, Cosac Naify, 1992, [...])
- 3) Arte Contemporânea: Uma História Concisa (de Michael Archer, Martins Fontes, 2001, [...])
- 4) Arte Contemporânea: Uma Introdução (de Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005, [...])
- 5) Conceitos Fundamentais da História da Arte (de Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015, [...])
- 6) Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte (de Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005, [...])
- 7) Guia de História da Arte (de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994, [...])
- 8) Iniciação à História da Arte (de Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009, [...])
- 9) Teorias da Arte Moderna (de Herschel B. Chipp, Martins Fontes, 1988, [...])
- 10) Tudo sobre Arte (de Stephen Farthing, Sextante, 2010, [...])
- 11) História da Cidade (de Leonardo Benevolo, Perspectiva, 2009, [...])

Esta pesquisa encontrou um cenário excludente nos 11 livros, pois o número total de artistas é 2.243, contudo, são “215, as artistas” e corresponde a 8,8%. Quando o foco são artistas negra(o)s, a situação é ainda mais grave, pois totaliza apenas 22 artistas negra(o)s e a porcentagem é de 0,9%. São 20 os artistas negros, duas artistas negras, com a porcentagem de 0,08% do total, o que comprova

---

<sup>1</sup> A História da\_rte Disponível em [https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada\\_rte-finalPortugues.pdf](https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_rte-finalPortugues.pdf)

numericamente as ausências. Enquanto isso, 90,9% do total de artistas das 11 publicações são homens e a grande maioria deles europeus.

Sabemos que o olhar, masculino, sempre ditou as regras quer ele fosse o do historiador, do crítico ou do professor. A pesquisa, sob um olhar decolonial, [...] funciona como uma estratégia de subversão visando provocar reflexões sobre a naturalização da dominação masculina e buscar romper com ela. (ZACCARA, Madalena, 2021, p.71).

O livro *A História da Arte* de Gombrich pertence à lista, foi publicado em 1950, o historiador nasceu em Viena e escreveu a obra a pedido de Dr. Horovitz, fundador da *Phaidon Press*. É referência para o ensino da história da arte, contudo promove uma narrativa hegemônica que exclui vários grupos e um deles é o das artistas. O autor privilegiou, na sua obra, de forma majoritária os artistas homens, brancos e europeus na publicação, desse modo o livro apresenta muitas ausências e isso não impede que continue na lista dos mais adotados nos cursos de artes das universidades do país. Como será que o livro foi criado? Quem melhor do que o próprio autor para nos contar, lanço mão das palavras do relato de E.H. Gombrich:

Contudo, eu havia prometido escrevê-lo – e o fiz. Mas o livro foi escrito discretamente, digamos assim, e é graças a ele que sou conhecido por muitas pessoas. Acho que consegui escrevê-lo por ter usado minha memória como uma espécie de filtro. Escrevi esse livro quase sem fazer consultas a outras obras – apenas registrei o que me lembrava sobre história da arte após alguns anos e o fiz como quem conta uma história. Foi assim que o livro assumiu sua forma narrativa, e é por isso que ele se chama *A História da Arte*.

Usei ilustrações que tinha em casa. Graças à minha esposa, tínhamos o *Propyläen Kunstgeschichte* em nossa biblioteca. Selecionei as ilustrações que me pareciam adequadas, e assim fui improvisando os vários capítulos. Se o livro tem certo frescor, é porque nunca o imaginei como um livro-texto ou algo parecido. Eu simplesmente tinha que escrevê-lo, e foi isso que fiz. É claro que me interessava ver a ideia geral do projeto sob determinado ponto de vista, mas o livro não foi escrito para ser qualquer tipo de ferramenta de ensino.

Trata-se do trecho de *Um esboço autobiográfico* do livro “Gombrich Essencial - textos selecionados sobre arte e cultura” (WOODFIELD, 2012, p.32-33). É uma parte da transcrição da gravação de uma palestra informal ocorrida em 1987.

Em “Uma Nota sobre livros”, contida no livro *A História da Arte*, Gombrich apresenta uma lista de livros e uma bibliografia extensa também por capítulo, ao todo, são 17 páginas de referências bibliográficas que ele colocou à disposição dos leitores, entretanto não precisou consultar. Considerei necessário coletar mais informações, seguindo as recomendações que Gombrich compartilhou para quem quer se aprofundar na arte e nos seus conhecimentos. “Entre eles, destacaria ainda os livros que constituem fontes de informação do passado, livros dos próprios artistas ou de autores que tiveram íntimo contato com as coisas que descrevem” (GOMBRICH, 2009, p.638). Recorri a várias publicações inclusive aos antigos de Plínio, Boccaccio e Vasari, neles, pude observar por mais inacreditável que isso possa parecer, todos eles tinham mais mulheres artistas citadas do que *A História da Arte* de Gombrich, apesar de serem publicados muito tempo antes. “A mais importante fonte bibliográfica para a arte da Renascença na Itália é, de longe, o livro de Giorgio Vasari. *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*” (GOMBRICH, 2009, p.640). Gombrich recomendou o livro apesar de não ter feito uso dele quando o assunto é as artistas, pois Vasari, em sua primeira edição, apresenta quatro artistas, entre as quais Properzia tinha destaque e biografia no livro e são citadas Sofonisba, Plautilla e Lucrezia, sendo que, na segunda edição, o número das artistas aumenta consideravelmente.

Mas mesmo que a Properzia fosse muito habilidosa em desenho, haviam outras mulheres que não só a igualaram em desenho, mas que se saíram tão bem na pintura quanto ela em escultura. A primeira delas é a irmã Plautilla,\* uma freira e agora a priora do convento de Santa Catarina de Siena em Florença na Piazza San Marco. (VASARI, Giorgio, 1991, p.342, tradução nossa).

Como é que Vasari tinha no corpo de sua publicação mais artistas mencionadas se foi publicado quatro séculos antes de Gombrich? Cabe ressaltar que, as

historiadoras feministas<sup>2</sup>, desde o ano de 1971 publicaram diversos estudos que visibilizaram várias artistas, ampliando, assim, o número de informações disponíveis que poderiam ser fontes de referências para o livro, caso existisse interesse, o material teria sido consultado por ele.

O *Propyläen Kunstgeschichte* é uma coleção com 25 livros de história da arte escritos em alemão e com autoria bem ampla. O autor limitou-se bastante para a escolha das imagens que comporiam o livro, pois estavam contidas no *Propyläen Kunstgeschichte* que pertenciam a sua biblioteca pessoal e esse motivo realmente obrigou-o a ser muito seletivo. *A História da Arte* escrita por Gombrich é um livro legitimado<sup>3</sup>, adotado amplamente por diversas universidades, mas o próprio autor afirma que não tinha esse propósito.

Reconhecemos que a publicação tem sua importância, mas apesar disso apresenta enormes lacunas que reforçam desigualdades, invisibilizações, exclusões e reduzidas atualizações efetivas no conteúdo relacionado à questão das artistas ao longo do tempo. Neste sentido, entendemos que o livro *A História da Arte* permanece sendo usado como ferramenta de ensino mostrando o quanto nosso conhecimento é colonizado e nem percebemos, pois como já afirmado: “Todas as escolhas que realizamos, inclusive na sala de aula, são efetuadas a partir de um ponto de vista, e este não é isento de política nem de ideologia.” (AMARAL, Vitória, 2019, p.254). Sempre existiram as artistas e Gombrich tinha conhecimento, apesar de só uma delas fazer parte do seu livro *A História da Arte*. Ao não adicionar na narrativa mais mulheres artistas, ele exibiu um ponto de vista excessivamente masculino. O historiador da arte desconsiderou o assunto “as artistas”, evidenciado pelas historiadoras feministas na década de setenta até o ano do seu falecimento em 2011.

---

<sup>2</sup> O artigo “Why Have There Been No Great Women Artists?” da historiadora Linda Nochlin foi publicado em 1971 na revista ArtNews, contudo no Brasil somente em 2016 “Por que não houve grandes mulheres artistas?” pelas Edições Aurora Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>

<sup>3</sup> Legitimado, o significado no dicionário Michaelis do verbo legitimar: Reconhecer como autêntico (poderes, títulos ou posse de alguma coisa); autenticar, revalidar. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/legitimar/>

### 3.1 O LIVRO SEM MULHERES ARTISTAS

[...] efeitos de consagração, uma vez que os eleitos, sejam eles pessoas, idéias ou objetos, ganham o direito a participar da memória de uma coletividade qualquer, por serem fixados em livros, artigos e crítica. O ápice de tal processo ocorre quando os museus – espaços de consagração por excelência – os adquirem ou os exibem. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.36)

Na história da arte, as mulheres foram suprimidas não pela sua ausência delas no exercício da profissão ou ainda pela falta de qualidade técnica, mas muitas pintoras foram invisibilizadas apesar da relevância que obtiveram na época que estavam vivas. “Enquanto a ausência da mulher artista na historiografia do século XIX e também do século XX é generalizada, o que demonstra que a [...] ((mulher)) foi um *factor* de exclusão definitivo.” (VICENTE, F. L., 2005, p.214). A pintora do Ocidente que se tem conhecimento após as artistas das cavernas identificadas recentemente, surgiu no século X na Europa, trata-se de Ende, entretanto, essas informações não pertencem à narrativa oficial replicada nos livros adotados amplamente pelas universidades do país. O abismo é grande, a artista que começa a fazer parte da história da arte é Artemisia, pintora italiana, barroca e do século XVII, porém poucos livros aderiram-na. “Ao ignorar o passado, somos encorajados a repetir seus erros. O “fosso entre gerações” é uma importante ferramenta social para qualquer sociedade repressora.” (LORDE, Audre, 1984, p.242). A ausência das artistas compreende a manutenção de uma visão equivocada da história da arte, pois ignora o fato que as mulheres também eram artistas e produziram inúmeras obras.

Gombrich priorizou, em seu livro, artistas europeus, mas se inserisse as artistas, acredito que seguiria a mesma linha de pensamento, neste particular, apresentamos uma amostra das inúmeras histórias e as artistas europeias que poderiam estar no livro *A História da Arte*.

Vamos começar por **Ende** (c.950 – c.1000), que era iluminadora de manuscritos na Espanha e é uma das artistas que se tem comprovação, pois ela assinou sua obra em latim no século X. “Uma mulher chamada Ende; [...] se identifica como

DEPINTRIX (pintora) e DEI AIUTRIX (ajudante de Deus)” (CHADWICK, Whitney, 1992, p.41). A assinatura de Ende é no Beato do apocalipse de Gerona, dividindo a autoria com o irmão Emeterio, os manuscritos foram elaborados no mosteiro nas montanhas de Léon, o estilo Moçárabe é a combinação da arte islâmica com geometria, rica em cores e ornamentos. Em tons terrosos e azuis, em uma das páginas do Beato, surge a ilustração de uma mulher na Babilônia, que era prostituta, montada no cavalo e erguendo um cálice dourado como se estivesse reverenciando uma força maior. A pintura com dupla autoria foi desenvolvida em pergaminho e impressiona a atenção que foi dedicada às linhas.



Fig. 8: Ende e Emeterio. A prostituta da Babilônia, pergaminho, 975.

A artista **Sofonisba Anguissola** (1532/35-1625) era italiana e, como pintora, conseguiu uma carreira de sucesso com fama internacional e reconhecimento. Sofonisba trabalhou como pintora oficial na corte do rei Felipe II da Espanha. “Ao contrário da grande maioria das mulheres artistas deste período e de séculos posteriores, Sofonisba não é filha de artista. No entanto, é filha de um homem [...] que se empenhou em dar às filhas a melhor educação possível” (VICENTE, F. L., 2012, p.74). Sofonisba e as suas cinco irmãs mais novas tiveram a sorte de ter um ensino diversificado que contemplava a pintura, a música e o latim, algo que era raro e reservado majoritariamente aos filhos homens acessar uma ótima educação. Vasari elogiou Sofonisba em seu livro “Vidas”, considerou-a excelentíssima na pintura, afirmando que as figuras pareciam ter vida e só faltavam falar.



Fig. 9: Sofonisba Anguissola. Autorretrato a pintar a Virgem, óleo sobre tela, 1556.

A pintora que tem chamado bastante atenção é **Artemisia Gentileschi** (1593-1654?) “Talvez ela seja a artista sobre a qual mais se tem escrito e mais exposições individuais se têm realizado, embora continue a não fazer parte dos cânones ensinados na maioria das universidades.” (VICENTE, F. L., 2012, p.68). Artemisia nasceu na Itália, a filha mais velha do pintor Orazio Gentileschi e ficou órfã da mãe aos 12 anos. “Orazio reconheceu cedo que sua própria filha, embora uma menina, era muito boa. Artemisia era a mais velha de quatro e sua filha única, mas Orazio a treinou desde uma idade precoce na arte da pintura.” (QUINN, Bridget, 2017, p.22). A sua educação artística foi bastante rigorosa, aulas de desenho com modelo vivo, aprendeu a preparar telas, a mistura das tintas e desenhos vivos. Orazio contratou o colega Agostino Tassi para ser professor da filha para a ensinar perspectiva, porém quando Artemisia tinha 17 anos, ele a violou, prometeu que se casaria e depois de meses não cumpriu a promessa. O pai de Artemisia processou Agostino, foram sete meses de julgamento, Artemisia teve suas mãos torturadas para verificar se estava falando a verdade e vários exames comprovaram que Artemisia não era mais virgem. Orazio ganhou a causa, Agostini foi condenado, embora não pagasse pelo crime que cometeu. Artemisia estava com a reputação destruída, casou-se com o pintor Pierantonio Stiattesi e foi morar em Florença, onde os Médicis patrocinaram-na e tornou-se a primeira mulher membro da Academia de Desenho de Florença em 1616. Após o julgamento, depois de tanto sofrimento e humilhação, Artemisia pintou o quadro Judit, uma cena de decapitação que materializava a vingança contra Agostini que era Holofernes (Fig. 10). Os temas que Artemisia desenvolvia para seus trabalhos privilegiam mulheres fortes, os homens, na maioria das vezes, tornam-se “vítimas” da violência deles contra as mulheres. As obras dela dialogam bastante com as feministas e a pintora é considerada uma referência, todavia poucos livros aderiram essa história a suas narrativas.

A pintora **Plautilla Nelli** (1523 - 1587/88), cujo nome de nascimento era Pulisena Margherita Nelli, de família italiana abastada, aos 14 anos foi para o **convento** Santa Caterina da Siena, local que adotou o nome Plautilla e onde incentivava que as freiras também demonstrassem sua devoção a Deus através da arte. Os seus quadros começaram a ter importância em Florença, recebeu várias encomendas e

desenvolveu uma oficina de arte só para mulheres no convento. “...Vasari escreveu que “os rostos e as feições das mulheres” pintadas por Nelli [...] eram “muito melhores e mais próximos da verdade do que as cabeças dos homens”. (VICENTE, F. L., 2012, p.68). Em 1560, a pintora irmã Plautilla criou a “A Última Ceia”, que é uma obra que impressiona inicialmente pela grande dimensão, contudo, os detalhes da pintura chamam atenção. Esse quadro estava desaparecido e foram 450 anos sem ser visto, só em 2017 foi localizado bastante deteriorado, sendo lançado um financiamento coletivo para realizar a restauração da obra e desenvolvida pela organização AWA (***Advancing Women Artists Foundation***)<sup>4</sup> que encerrou as atividades em junho de 2021. Foram quatro anos para a restauração da obra e “A Última Ceia”, que está no Museu Santa Maria Novella em Florença com acesso ao público. O quadro está assinado e embaixo diz “orar pela pintora” (Fig. 12).

---

<sup>4</sup> AWA Disponível em: <http://advancingwomenartists.org>



Fig. 10: Artemisia Gentileschi. Judite decapitando a Holofernes, óleo sobre tela, 1,62 x 1,99m 1614-1620.



Fig. 11: Camilla Cheade. Restauradora Resella Lari da AWA e "A Última Ceia", 2018.

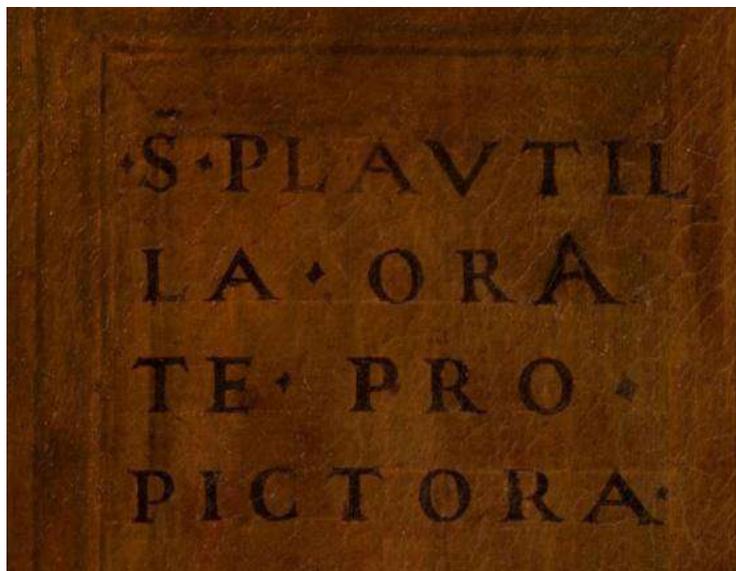


Fig. 12: Plautilla Nelli. Assinatura da artista e apelo aos espectadores para "orar pela pintora"  
foto: Rabatti e Domingie. *Smithsonian magazine's* , 2018.



Fig. 13: Plautilla Nelli. A Última Ceia, óleo sobre tela de 7,0 x 2 m  
foto: Rabatti & Domingie. *Smithsonian magazine's*, 2018.

Com uma tradição histórico-biográfica que não tem paralelo em noutras regiões, a Itália conheceu a publicação de muitas “vide artistas” segundo o modelo consolidado por Vasari em 1550. Assim não é por acaso que sabemos, hoje, muito mais sobre mulheres artistas italianas [...] A inexistência de uma tradição equivalente fora da Itália dificulta um trabalho de pesquisa sobre a produção artística, já de si embargo por muitos outros fatores. Esta tradição textual italiana é indissociável de um contexto especialmente favorável ao desenvolvimento artístico, onde se destacam o mecenato, a prática do colecionismo e a valorização do estatuto do artista. (VICENTE, F. L., 2012, p.67).

**Marietta Robusti** (c.1560-1590) era filha mais velha do pintor veneziano Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto, que tinha oito filhos. Marietta era aprendiz do pai, a pintora trabalhou com ele por quinze anos e ficou conhecida como Tintoretta. A artista obteve também evidência nas cortes da Espanha e da Áustria e algumas obras de sua autoria, anteriormente foram atribuídas a seu pai. “[...] o Retrato de um velho com um menino (c. 1585). Há muito considerado um dos melhores retratos de Tintoretto, [...] até 1920 que o trabalho foi descoberto assinado com o monograma de Robusti.” (CHADWICK, Whitney, 1992, p.19). Apesar da identificação de Marietta encontrada, a autoria da obra (Fig.14) ainda foi questionada e, antes disso, o interesse pela artista cresceu bastante, após a morte precoce dela com tuberculose.

No século 19, o interesse por Robusti se expressou principalmente em sua transformação em um tema popular dos pintores românticos. Atraídos pelos laços familiares e pela melancolia de sua morte prematura, eles a reposicionaram como uma heroína tuberculosa que expirar passivamente e estimula novas ondas criativas no pai. [...] em 1857 por Philippe Jearon (1809-1877) em *Tintoretto e sua filha*, no qual a pintora se torna musa e modelo para o pai. Durante esse período, Robusti também aparece em um romance de George Sand (1804-1876) (CHADWICK, Whitney, 1990, p.155).

Marietta Robusti conseguiu a façanha de se manter na memória coletiva por um longo período de tempo, algo impressionante, porém não no status que tinha da artista, o seu papel foi reduzido ao tema das obras de artistas. Marietta, dessa forma, era musa deles, do próprio pai e a figura da artista que a fez ser conhecida foi esquecida.



Fig. 14: Marietta Robusti. Retrato de um velho e um menino, óleo sobre tela, c.1585.

Para escrever a história são necessários fontes, documentos vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios. Inicialmente, por ausência de registro. Na própria língua. A gramática contribui para isso. Quando há mistura de gêneros, usa-se o masculino plural: [...] ignora-se quase sempre o número de mulheres. (PERROT, Michelle, 2007, p.21).

Em 1922, o Metropolitan Museum adquiriu a obra Charlotte Du Val d'Ognes do pintor Jacques-Louis David (1748-1825) até então, mas, em 1951, foi descoberto que a tela era de uma de suas alunas, depois da autoria da obra passar para uma mulher, os historiadores começaram a depreciar a obra e “[...] passaram a enxergar denominações nunca antes vistas como “tratamento gentil” e “espírito feminino”. (RAHE, Nina, 2013, p. 19). O quadro foi pintado por **Marie Denise Villers** e a atribuição da autoria corrigida.



Fig. 15: Marie Denise Villers. Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes, óleo sobre tela, 1,28 x 1,61 m, Metropolitan Museum of Art, 1801.

A urgência por mudanças é grande, pois as narrativas estão cristalizadas e precisam dialogar com a realidade que está em constante movimento. É necessário fragmentar essa narrativa única e prepotente que mais invisibiliza que inclui e os livros podem propor olhar a história por múltiplas lentes. Os incluídos nas narrativas, em sua maioria, são homens, quem também legitimam são eles e os responsáveis pela história ser limitada e repleta de lacunas da mesma forma. Já as artistas continuam em grande parte excluídas, independente do que realizaram na arte, elas são desprestigiadas pela história da arte.

A artista **Hilma af Klint** (1862–1944) é um dos maiores exemplos da invisibilidade das artistas e a estrutura paralisante da narrativa oficial. Hilma nasceu em Estocolmo, era filha de Victor e de Mathilda, tinha quatro irmãos. A sua irmã mais nova, chamava-se Hermina, morreu aos 10 anos, foi uma dor difícil de superar, todavia conectou-a desde cedo com o espiritual e, aos 17 anos, ela era membro de grupos espíritas. “De 1882 a 1887, a artista ingressou, aos 20 anos, na Academia Real de Artes da Suécia em Estocolmo, onde aprendeu técnicas de retrato e paisagem na pintura.” (CRUZ, Anna Carolina Chelles. 2019, p.45). A pintora com o tempo foi se afastando do estilo acadêmico e, em 1906, Hilma abandonou o figurativo, voltando-se para formas geométricas, tendo produzido até 1915 cerca de 200 pinturas abstratas. A artista enquanto estava viva não apresentou publicamente as obras, no seu testamento, permitiu a exibição pública dos trabalhos apenas vinte anos após sua morte, pois, em vida, tinha sido incompreendida. Deixou mais de mil pinturas e vários cadernos que documentam o processo de criação das obras.

Na história da arte, o pioneirismo tem importância quando não é protagonizado por uma mulher, em 1906, Hilma pintava abstratos e estava cinco anos na frente de Kandinsky, que é considerado o precursor do movimento. Hilma fez seu trabalho em séries, algo que também seria considerado inédito, se ela não fosse uma mulher. Hilma af Klint é a necessidade da mudança na história da arte materializada em forma de artista ao não ser incluída no cânone, ela mostra como a arte é intransigente com as artistas e que, mesmo sendo a mãe do abstracionismo, não é

considerada, pois a arte só tem pai durante esse tempo todo. Kandinsky continua ocupando o mesmo lugar nas publicações e na memória coletiva, é como se Hilma não tivesse existido e permanecesse esperando o futuro chegar para sua arte.



Fig. 16: Hilma af Klint. Os dez maiores, nº 2, infância, grupo IV, óleo e têmpera no papel, montados em papelão, 328 × 240 cm, Estocolmo, 1907.

#### 4 INDAGANDO A ARTE PELO FEMINISMO DECOLONIAL

Sempre me intrigou bastante o porquê do número das artistas nos livros de história da arte ser tão reduzido. Existiam poucas artistas? O que essa ausência quer dizer? As artistas não estavam nos museus, nos livros, nas aulas, onde elas estavam? “Encontravam-se determinadas por aquilo que poderíamos denominar as “reservas” da história da arte em integrá-las no seu discurso escrito e visual.” (VICENTE, F. L., 2012, p.22). Esquecidas pela história e nas reservas dos museus, poucas eram as artistas conhecidas, mas, na década de 70 do século XX, teve o início de uma revolução promovida pelas historiadoras feministas que problematizaram as ausências e pesquisaram a arte feita por mulheres. Assim, desde 1971 a pergunta da historiadora de arte Linda Nochlin ecoa: “Por que não houve grandes mulheres artistas?” Aqui no Brasil tal questão motiva as reflexões de pesquisadoras da arte e da educação, tal como Ana Mae Barbosa (2019):

Só o Movimento Feminista dos anos 1970 operaria mudanças nos conceitos, nos temas e na densidade social da Arte que transformaria as Artes Visuais para homens e mulheres. O Movimento Feminista foi muito além de uma luta por igualdade de gênero, direitos e visibilidade, atingiu o âmago dos valores, das teorias estéticas e das instituições educacionais. A Arte de hoje e as instituições culturais muito devem ao Movimento Feminista. (BARBOSA : 2019, p.429).

Ainda no início do século XXI, são poucas as artistas presentes nos livros da história da arte, sobretudo aqueles cuja autoria não pertencia às historiadoras feministas. Isto porque, grande parte dessas publicações são compostas majoritariamente por artistas homens e, tal como afirma Joan Scott (1990), *as mulheres tem uma história separada da dos homens*. Contudo, entendemos, que são perspectivas bem distintas da história que poderiam somar-se, proporcionando um enriquecimento artístico e cultural enorme, tal como Joan Scott conclui a afirmação anteriormente citada: *portanto deixemos as feministas fazerem a história das mulheres que não nos concerne necessariamente* (SCOTT: 1990, p.52). As mulheres raramente são referências, é como se nós não pudéssemos fazer parte da história arte oficial e

quem possui destaque nas narrativas pelos seus grandes feitos são homens. “A recuperação histórica de informações sobre mulheres produtoras de arte coexiste com uma simultânea desconstrução de discursos e práticas da história da arte e só pode ser realizada de forma crítica através de tal desconstrução.” (POLLOCK, Griselda, 1988, p. 124).

Ao começar este texto com as feministas que são historiadoras, antes até das artistas que são o foco desta pesquisa, busco demonstrar a importância do legado que elas nos deixaram. Como o meu pensar e escrita dialogam com múltiplos pensamentos em que predominam as perspectivas feministas, pois reconhecemos *“que a própria teorização é, em si mesma, perigosamente patriarcal, porque presume a separação entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido entre sujeito e objeto”* (HARDING, Sandra, 2019, p.97-98).

As historiadoras que aderiram às perspectivas feministas começaram a mudar o rumo da história da arte quando o assunto é sobre as artistas e suas produções. Elas visibilizaram inúmeros artistas e obras que foram excluídas por muito tempo pela história da arte, assim sendo, através de estudos e investigações, conseguiram localizar informações sobre diversos artistas, bem como encontraram trabalhos, obras produzidas que divulgaram em publicações, além da realização de exposições. Para além deste contexto, também a reflexão sobre o reconhecimento das mulheres no operar da linguagem artística se amplia através de duas pesquisas no campo da arqueologia, pois tal como afirma Vergès (2020):

A ideia de que as mulheres não têm um passado, de que elas não têm uma história, significativa, claro, que elas os tinham, mas que ambos estavam enterrados, escondidos, mascarados e que o trabalho das feministas era encontrá-los e torná-los conhecidos. Esse trabalho de arqueologia, de redescoberta e de reapropriação continua a acontecer e é fundamental. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.134).

Segundo diversos estudos arqueológicos, em tempos mais distantes, os homens foram os caçadores. Já as mulheres eram coletoras e destinadas também aos cuidados com a família. Essas funções pré-estabelecidas, como referência para a sociedade, são amplamente difundidas em livros de história que reproduzem a

narrativa hegemônica, de modo que *ao fazer isso, ao admitir que existe divisão “natural” entre “homens” e “mulheres” sempre existiram e sempre existirão [...] tornando impossível a mudança* (WITTIG, Monique, 1992, p.84). Em grande parte das publicações é recorrente esta classificação entre homens e mulheres que desempenham funções bem definidas pelo sexo, embora atualmente algumas discussões vão além do masculino e feminino. Mas, de acordo com investigações recentes, essas divisões de papéis por gênero não são tão fixas como nos fizeram acreditar.

A pesquisa publicada em novembro de 2020 em artigo na revista *Science Advances* pelo antropólogo Randal Haas e a sua equipe, afirma haver sido comum as mulheres exercerem a função de caçadoras tanto quanto os homens nas Américas. A importante descoberta decorre de uma ossada de uma jovem que tinha entre 17 a 19 anos, com cerca de nove mil anos e que foi encontrada no Peru, sendo que, junto aos seus restos mortais havia um “kit” composto por 24 ferramentas para caça (Fig. 4). Arqueólogos sabiam da existência de outras mulheres sepultadas com instrumentos semelhantes, todavia descartaram automaticamente que poderiam ser caçadoras por serem mulheres, devido a uma visão limitada e sexista:

[...] devem examinar as maneiras como as identidades de gênero são realmente construídas e relacionar seus achados com [...] atividades, organizações sociais e representações culturais historicamente situadas. (SCOTT, Joan, 1990, p.69).

Só após o caso do Peru, foi confirmado que não se tratava de um fato isolado, para isso, foram revisados os sepultamentos de 429 indivíduos em 107 locais, 27 túmulos do total identificados com instrumentos de caça, 11 mulheres e 16 homens. De acordo com os pesquisadores, cerca de 30% a 50% eram mulheres.

Esse achado deve modificar as certezas naturalizadas cientificamente e ampliar o papel social da mulher nesse período, que era bastante estereotipado pois *na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção da construção do poder em si.* (SCOTT, Joan, 1990, p.70).

A divisão sexual de trabalho não era algo tão antigo como os pesquisadores supunham e afirmavam. A história exclui a mulher como ser socialmente ativo, dado que *o gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana* (SCOTT, Joan, 1990, p.69).

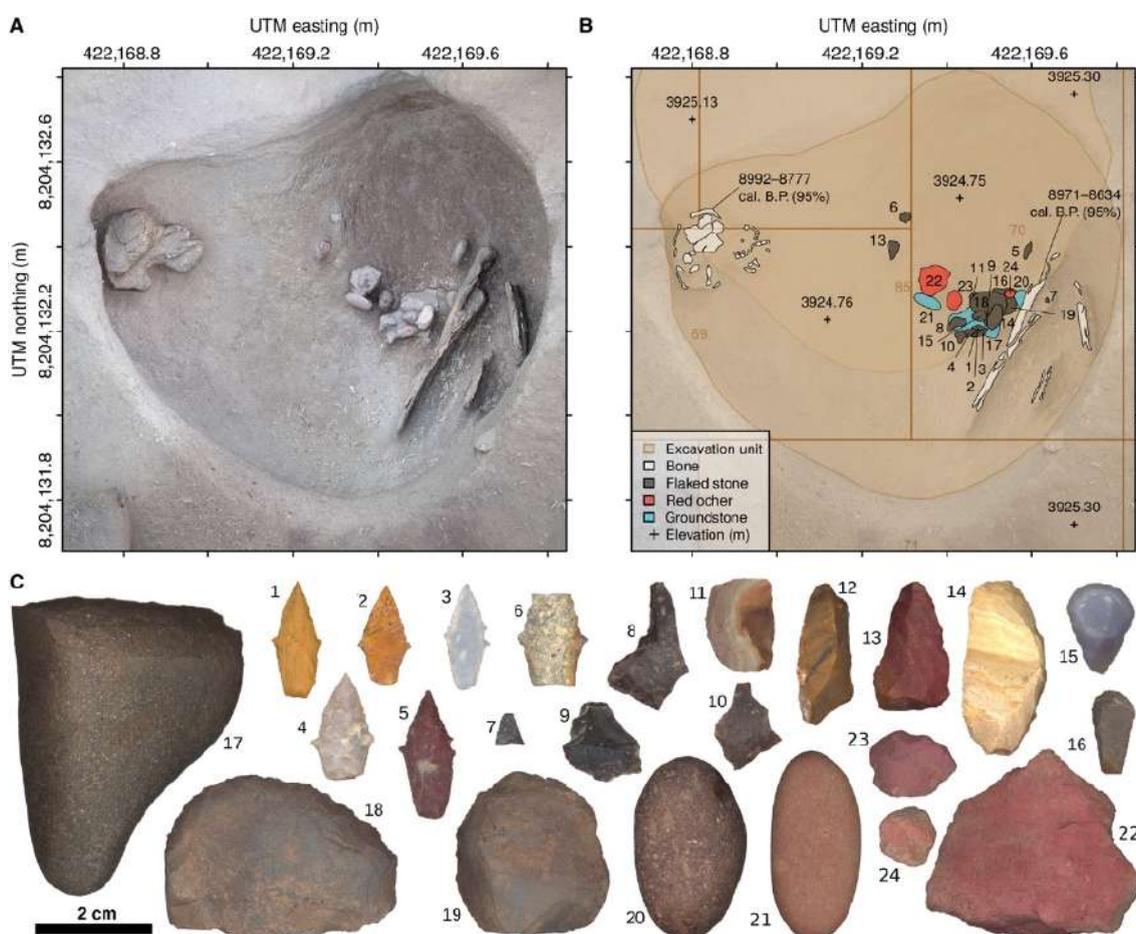


Fig. 17: Randall Hass. Caçadora encontrada com Kit de 24 ferramentas.

Outra questão que também envolve as mulheres e necessita de mais atenção se refere aos registros nas paredes das cavernas, quando *o caçador e pintor do*

*período paleolítico pensava estar na posse da própria coisa na pintura, pensava ter adquirido poder sobre o objeto por meio do retrato do objeto* (HAUSER, Arnold, 1998, p.4). Assim, por convenção, artistas das cavernas que deixaram a impressão de suas mãos eram supostamente homens, e tal como afirmado, *existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna* (GOMBRICH, 2009, p.15). Para a maioria dos arqueólogos pesquisadores de arte rupestre, essa afirmação era amplamente divulgada como verdade. Os registros não teriam autoria feminina e a possibilidade de dúvida não existia.

As silhuetas de mãos foram encontradas em muitos lugares perto das pinturas rupestres, e que parecem ser resultantes da impressão deixada por mãos reais, fizeram provavelmente nascer no homem a idéia de criação [...] (HAUSER, Arnold, 1998, p.8).

Mas uma investigação apresentada por Dean Snow, da Universidade da Pensilvânia, em 2013 *Sexual Dismorphism in European Upper Paleolithic Cave Art* <sup>5</sup>, modificou essa perspectiva única, as mãos impressas nas cavernas que antes eram só atribuídas aos homens, muitas delas, ou melhor, a maioria, são de mulheres. O estudo de Snow teve uma importante contribuição que foi a pesquisa desenvolvida anteriormente pelo biólogo John Manning e encontrada dez anos antes. Manning descobriu que tem diferenças no comprimento dos dedos das mãos entre mulheres e homens fazendo-o através da aferição. As mulheres possuem a tendência a terem os dedos anelares e os dedos indicadores com o mesmo comprimento. Já nos homens, os dedos anelares tendem a ser mais longos do que os indicadores. Dean Snow avança na análise dos números, utilizando um algoritmo que estabelece, como base, um conjunto de mãos modernas de pessoas de mesma ascendência, calcula proporções e medidas das mãos com a ajuda do algoritmo. Consegue, assim, fazer

---

<sup>5</sup> SNOW, Dean. **Sexual Dismorphism in European Upper Paleolithic Cave Art**, 2013:

Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/273042625\\_Sexual\\_Dimorphism\\_in\\_European\\_Upper\\_Paleolithic\\_Cave\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/273042625_Sexual_Dimorphism_in_European_Upper_Paleolithic_Cave_Art) Acesso em: 10 de jan. de 2022

previsões para determinar se a impressão de uma determinada mão era de mulher ou de homem, dessa forma, o algoritmo previu com precisão o sexo de 60% da amostra moderna criada pelo pesquisador.

A conclusão é que as mãos achadas nas cavernas apresentavam ainda mais diferenças do que as mãos modernas, a mostra encontrada nas cavernas do Paleolítico Superior na França e Espanha conclui que 75% das impressões são mãos de mulheres.

O desprezo generalizado da produção artística realizada por mulheres ao longo dos séculos faz com que seja muito mais difícil encontrar documentos, visuais ou escritos, sobre o seu trabalho. Por muito fundo que se escave, esta “escavação arqueológica” estará sempre determinada por muitas ausências impossíveis de repor. (VICENTE, F. L., 2012, p.21).



Fig. 18: Dean Snow. Estênceis de mão encontrados em cavernas à esquerda mão de mulher e à direita mão de homem.

Apresento uma pesquisa publicada em 1996, que contribui com a discussão das mulheres nas artes, porém ela se diferencia das investigações anteriores pelo meio artístico utilizado ser a escultura. O professor de arte, Le Roy McDermott da Universidade Estadual do Missouri, localizada nos Estados Unidos, estudou as estatuetas das Vênus do Paleolítico Superior e de acordo com a pesquisa elas podem ser autorretratos.



Fig. 19: Le Roy McDermott. Comparativo de vistas frontais. Mulher de 30 anos, grávida de quatro meses e a mesma vista da estatueta de Lespugue.

[...] sugeriu que as distorções características destas figuras – ventres inchados, seios e nádegas volumosos, pernas curtas e pés pequenos – eram coincidentes com mulheres grávidas que esculpam os seus próprios auto-retratos. Numa série de fotografias, ele demonstrou que a visão encurtada que uma mulher grávida teria quando olhasse para o seu próprio corpo estendido era comparável ao aspecto das Vênus, como a de Lespugue. [...] Se esta teoria estiver correta, a grande maioria das esculturas do Paleolítico foi feita por mulheres, dando peso aos argumentos das feministas, segundo as quais elas, e não os homens, foram os primeiros artífices, artistas e transmissores de cultura de geração em geração. (HUSAIN, Shahukh. 2001, p.11).

A investigação evidencia as mulheres serem as autoras das esculturas que representam corpos femininos e de acordo com o pesquisador as figuras foram realizadas a partir de uma visão semelhante (Fig.19). As Vênus materializam a perspectiva ótica que as mulheres tinham de seus próprios corpos, portanto as imagens produzidas possuem distorções da figura humana que se referem ao ponto de vista. As figuras femininas são pequenas e cabem na palma da mão, apesar de geralmente não possuírem rosto, elas estão olhando de cima para baixo e enxergam a si mesmas.

O que sabemos é muito reduzido sobre esse extenso período da humanidade. “O *Homo sapiens* foi uma espécie que floresceu inicialmente na África [...] mas dali se difundiu [...] para suplantando todas as formas de hominídeos no decorrer dos cem mil anos seguintes.” (BELL, Julian, 2008, p.11). No mesmo continente foi encontrada uma paleta de pintura egípcia feita em marfim, ela tem em torno de 3.400 anos, contudo é uma ferramenta artística bastante semelhante à que usamos atualmente. “Alguns declaram a arte baseada em princípios estritamente formais [...] um meio de dominar e subjugar a realidade” (HAUSER, Arnold, 1998, p.1). A civilização egípcia tinha um rico desenvolvimento artístico e cultural, as artes produzidas podem ser vistas principalmente em museus europeus e estadunidenses, porém essas histórias são ignoradas pelos mesmos centros de poder que as exibem.

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo

princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. (ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 2019, p.22-23)

É incompreensível a naturalização dessa grande ausência de artistas que compreende vários continentes, em especial o africano ainda hoje. A insuficiente representatividade de artistas da maioria do mundo e a presença ostensiva de artistas da Europa/EUA preserva uma história da arte que restringe bastante a diversidade de culturas. “Não sou historiadora, portanto não posso dizer que tenho experiência disciplinar em refazer a história no sentido de reescrevê-la.” (SPIVAK, Gayatri, 1994, p. 251). Existe uma grande lacuna histórica sem solução que se torna ainda mais profunda quando se refere às mulheres e ainda maior quando elas são artistas.

#### 4.1 A IDEIA AMBICIOSA E O LIVRO ANTIGO

Importante para isso é conhecer e problematizar uma outra forma de ver a arte, que emerge (mesmo que à margem do discurso oficial) a partir de um ponto de vista feminista, procurando subverter os olhares canônicos para a arte, tornando visível uma polissemia discursiva, muito além da linguagem formal. (LOPONTE, Luciana Gruppelli, 2002, p.284).

A história pode ser contada de inúmeras formas, perspectivas e tudo depende de quem narra. “Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças.” (HARAWAY, Donna, 1985, p.164-165). O que é narrado tem, geralmente, um único ponto de vista, contudo, múltiplas visões produzem uma história mais ampla e diversa, perspectivas que coincidem, formam grande parte da história difundida no ocidente, a figura do historiador europeu é o ponto chave que tem prevalecido ao longo dos tempos.

As artes visuais sempre existiram dentro de uma certa preservação; originalmente, essa preservação era mágica ou sagrada. Mas era também física: o lugar, a caverna, o edifício, nos quais, ou para os quais a obra era realizada. A experiência da arte, que a princípio foi a experiência do ritual, era mantida à parte do resto da vida – precisamente para que pudesse exercer poder sobre ela. Mais tarde a preservação da arte tornou-se um encargo social. Ela penetrou na cultura da classe dominante, ao mesmo tempo que foi fisicamente colocada à parte e isolada em suas casas e palácios. Durante todo esse tempo histórico a autoridade da arte permaneceu inseparável da autoridade particular da preservação. (BERGER, John, 1999, p.34).

A Europa tem uma ambiciosa pretensão de tentar acumular todo o conhecimento existente, essa tarefa é de impossível realização a partir de um único ponto de vista hierarquizado. Ao se auto-eleger como o centro propagador de todo conhecimento válido, o continente europeu desconsiderou e apagou diversos povos. É uma narrativa que oficialmente não dialoga com os plurais, composta de forma predominante por iguais e que se reduz a si mesma. “Grande parte da história da Europa ocidental nos condiciona a ver as diferenças humanas segundo uma oposição simplista: dominante/subordinado, bom/mau, no alto/embaixo, superior/inferior.” (LORDE, Audre, 1984, p.239). A história da arte europeia propagada nos livros pelos autores tem o predomínio de artistas homens, brancos e europeus.

A ideia de que os brancos europeus [...] de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra [...] que guiou muitas escolhas feitas em diferentes períodos da história [...] (KRENAK, Ailton, 2019, p.8).

A concentração de artistas europeus na narrativa é espantosa, como se a grande maioria de artistas tivesse resolvido nascer apenas em um único continente por muitos e muitos séculos e as várias regiões geográficas que não possuem a mesma sorte da Europa são excluídas. Essa suposta hegemonia, além de invisibilizar, reduz a pluralidade de artistas nas publicações. “A História da Arte que está nas mãos do leitor nunca pretendeu outra coisa senão ser seletiva.” (GOMBRICH, E. H., 2009,

p.626). As desigualdades e a ausência de diversidade na publicação são agravadas com o passar do tempo, contudo, os feminismos colocam luz em diversos grupos invisibilizados e a necessidade de mudanças mais abrangentes na nossa sociedade.

São feminismos que situam um novo tipo de universalidade, em que as diversidades sexuais e raciais são assumidas com toda a sua carga colonial, de classe e de relação com a Natureza, mas também entram em uma aposta política por construir caminhos de reconhecimento, diálogo e construção coletiva de transformação. Mas, ao mesmo tempo, propõem o horizonte da igualdade como produto de um processo de despatriarcalização, ancorado na construção de Estados plurinacionais, e cujo referente central não é mais o paradigma dos direitos individuais, e sim a transformação da sociedade em seu conjunto. (BARRAGÁN, Alba Margarita et al, 2016, p.234).

Os feminismos decoloniais propõem mudanças, visibilização de povos e grupos que foram ignorados, assim como mais pontos de vistas, além da narrativa adotada como principal, que é amplamente perpetuada nos livros. A história oficial garante evidência para aqueles considerados os seus maiores representantes, garantindo espaço reservado na memória coletiva, todavia a história é repleta de exclusões. “Na construção desse cânon estão envolvidos mecanismos diversos. A escolha por alguns autores e objetos determinados implica a exclusão de todo um outro universo de possíveis, doravante eclipsados.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.36). A história dominante tem um modo de ver masculino e, ao excluir as mulheres, os homens conservam a hegemonia que possuem. “As coisas que estão em jogo nessa guerra são os territórios de produção, da reprodução e da imaginação.” (HARAWAY, Donna, 1985, p.159). Muitos são os excluídos e as mulheres pertencem a esse grupo, o ato de apagar ou condenar as mulheres a um esquecimento permanente é cruel, contudo, não são apenas as mulheres que são excluídas.

Em uma sociedade onde o bom é definido em termos de lucro e não em termos de necessidade humana, há sempre um grupo de pessoas que, por meio de uma opressão sistematizada, é obrigado a se sentir supérfluo, esse grupo é composto por negros e pessoas do Terceiro Mundo, trabalhadores idosos e mulheres. (LORDE, Audre, 1984, p.239).

Os livros apresentavam, ao longo dos tempos, uma narrativa mantida e considerada válida não só para Europa e Estados Unidos da América, que são os centros dominantes, mas para diversos povos que a adotam. “É preciso compreender a gênese das categorias de pensamento a fim de desvendar como exercem feitos de poder, simbólico, que se torna eficaz na medida em que conta com o consentimento dos dominados” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.38). A escolha pela manutenção de uma narrativa da história da arte que não inclui o Brasil, como um país que tem artistas, é uma prova de que precisamos repensar não só os livros adotados, mas nossa forma de pensar e o ensino.

**Os feminismos decoloniais trazem não só o desejo da mudança, a teoria e a prática** como andam juntas tornam mais tangíveis a adição de uma outra visão, a narrativa através da procura das histórias que tinham sido ocultadas ou a visibilização das histórias ignoradas. Ao multiplicar nossos olhares e as percepções através do acesso a uma diversidade de conhecimentos que não foram consideradas importantes criam um espaço possível de diálogo. “Além do mais, essa nova história abrirá possibilidades para a reflexão sobre as estratégias políticas feministas atuais e o futuro (utópico), [...] com a visão de igualdade política e social que inclui não só o sexo, mas também a classe e a raça.” (SCOTT, Joan, 1990, p.76). As perspectivas decoloniais que levam em consideração a interseccionalidade conseguem aprofundar e amplificar as visibilizações.

Ou seja, nessa nova perspectiva, todos têm o interesse em comum de democratizar o conhecimento e ampliar os olhares, de modo a emancipar o ser humano que somos dos grilhões ideológicos que nos acorrentam à manutenção de um sistema que privilegia e mantém padrões já não condizentes com a realidade factual das sociedades. (AMARAL, Vitória, 2019, p.255).

É indispensável reivindicar por perspectivas ampliadas que estejam abertas à escuta, ao diálogo, à transformação e à inclusão. As narrativas necessitam ser reestruturadas, partilhadas, horizontalizadas, alargadas e diversificadas. O desafio é valorizar as populações que não foram consideradas sujeitos, buscar não só a equidade, a diversidade, a representatividade, mas observar a história de uma forma dinâmica e coletiva.

Tal como afirma Ailton Krenak (2019), *definitivamente não somos iguais e é maravilhoso saber que cada um de nós está aqui é diferente do outro como constelações*. Assim, a diferença deveria ser motivo de celebração, promover mais diálogos, não de inferiorização e exclusão, dado que, *de uma forma ou de outra não desenvolvemos mecanismos para usar a diferença humana como um trampolim para uma mudança criativa em nossa vida* (LORDE, Audre, 1984, p.240). O ato de pensar coletivamente possibilita o surgimento de uma pluralidade maior de ideias, dessa forma, a colaboração é um fator decisivo que aumenta as chances que aconteçam mudanças significativas.

[...] para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental); para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. (ANZALDÚA, Gloria, 2005, p.325).

As histórias que foram ocultadas ou desconsideradas quando é simples o acesso exigem menos tempo para investigação das informações, porém se possuem limitações maiores para a localização desses conhecimentos, o desenvolvimento pode ser ampliado. Algumas, é preciso ainda mais dedicação, pois são como quebra-cabeças devido à dificuldade na localização de fontes confiáveis, necessitam mais tempo para juntar as peças suficientes e conseguir contar essas histórias, pois *refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história* (SPIVAK, Gayatri, 1994, p. 262).

Entendemos, portanto, que para ocorrer uma inclusão na história é necessário que ela seja validada pelas estruturas de poder até finalmente conseguir o espaço merecido de reparação. Todavia, é fundamental que a história esteja ao alcance disponível para que exista uma oportunidade. Criar mundos que nos caibam como seres pensantes e históricos renova as esperanças de um futuro melhor.

Novos olhares chegarão, dessa forma, à sala de aula e, enquanto professores, através de um método comparativo, poderemos nos inspirar e embasar neles para estabelecer paralelismos entre as versões “oficiais” da história da arte e aquelas obtidas por investigadoras feministas. (ZACCARA, Madalena, 2021, p.70).

Os livros do passado que as artistas estavam presentes são importantes fontes de informações, **pois somados às perspectivas feministas decoloniais** retomam uma visão das artistas que foram ocultadas nas publicações. O Romano Plínio, o velho, escreveu, entre 77 d.C. e 79 d.C., um resumo que pretendeu abranger toda a cultura e os conhecimentos existentes na época. A enciclopédia de **História Natural** é uma compilação formada por 37 livros, no livro 35 (Pintura, escultura, cerâmica, diversidade das terras), Plínio citou as artistas com informações bem sucintas e menciona as seis artistas contidas na obra são **Timarete, Irene, Aristarete, Márcia, Olímpia e Helena do Egito**.



Fig. 20: Livro de História Natural de Plínio, 1589.

A pintora grega **Timarete**, 5 a.C., era filha do pintor Mícon, segundo Plínio, ela pintou os painéis de Diana, na cidade de Éfeso, considerada uma das mais antigas pinturas que se conhecia a existência. A deusa Diana era reverenciada em um templo que foi considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo e está localizado, atualmente, na Turquia. O nome da artista Timarete é encontrado com algumas variações Thamyris, Tamiris, Tamaris, Tamar, Tamara ou ainda Tamar. “Temos o exemplo de Tâmara, sobre quem se escreveu ser tão talentosa na arte e na ciência da pintura, que nelas se tornou, incontestavelmente, soberana em seu tempo. Conta Boccaccio [...]” (PIZAN, Christine de, 2012, p.149-150).



Fig. 21: Ilustração de autoria desconhecida de Timarete pintando Diana do livro *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio.

**Irene** era artista, filha e aluna do pintor Cratinus, conforme o livro de *História Natural* ela pintou uma menina, um Calypso, um homem idoso, o malabarista e o dançarino. No livro “A cidade das Damas”, escrito por Christine de Pisan, Irene era grega, tinha domínio da arte de pintar e conseguiu superar até o seu pai, que foi o seu mestre. A admiração das pessoas por Irene era tão grande, que, na época, ergueram uma estátua para homenageá-la. A pintora **Aristarete** era filha do pintor Nearchus, pouco sabemos sobre ela, porém, sobre o seu pai, as informações são mais acessíveis, sabendo-se que ele foi um pintor grego de vasos no estilo de figuras negras e oleiro. **Mércia** pintava, principalmente, figuras femininas, esculpia sobre marfim, dedicou sua vida à arte e, na cidade de Nápoles, tinha uma imagem grande criada por ela, que era o retrato de uma velha. Mércia pintou também um retrato de si mesma com a ajuda de um espelho, superou todos os pintores da época e as obras que produziu tinham valores mais altos do que obras de pintores consagrados como Dionísio e Sopleu. Christine de Pisan, em seu livro “A cidade das Damas”, afirma que Mércia era romana e que o quadro pintado com a ajuda do espelho estava guardado cuidadosamente, pois parecia ter vida e foi considerado um verdadeiro tesouro. **Olímpia**, conforme o comentário de Plínio, foi pintora, mas pouco se sabe sobre a artista, contudo ela tinha um aluno chamado Autobulus e essa pequena informação acrescenta sobre como a artista era respeitada no exercício do seu ofício a ponto de ensiná-lo. **Helena do Egito** era pintora e, segundo “Plínio [...] só nos diz que Helena do Egito ficou conhecida por pintar a Batalha de Isso, de que participaram Dário e Alexandre.” (CHADWICK, Whitney, 1990, p.162). Plínio apresentava as artistas de forma breve, não analisava as obras que elas produziram e não se aprofundava nas informações delas. Nos livros antigos, as artistas eram visíveis, contudo, com o passar dos tempos, elas foram perdendo espaço nas publicações, tornando-se ausentes ou exceções.

Podemos dizer que nessas histórias de omissão há uma morte, uma morte que ronda as mulheres, seja no apagamento das histórias que elas construíram e que por isso deveriam estar presentes nos livros, mas não estão; ou pelas mortes que ocorrem de fato. De um modo ou de outro, a morte existe, seja simbólica ou real. (AMARAL, Vitória, 2019, p.260).

As feministas decolônias esforçam-se para impedir a morte simbólica de várias histórias e suas respectivas personagens que foram desprezadas, de alguma forma, ocultadas ou excluídas, adicionando pontos de vista às narrativas ou inserindo histórias que são desconhecidas para a maioria das pessoas.

O livro *De Claris mulieribus* (1355-1359) traduzido como “**Mulheres famosas**”, escrito pelo artista Giovanni Boccaccio (1313-1375), foi baseado em fontes gregas e romanas como a *Moralia* de Plutarco (46-120), é um tratado que reforça a subordinação das mulheres. Na obra *Mulheres famosas*, são 104 biografias de mulheres mitológicas ou de importância na história e estão presentes, no livro, três artistas: **Timarete, Irene e Márcia**.

[...] Considerei que seus feitos foram dignos de louvor”, ele aponta, “pois a arte é bastante alheia à mente da mulher, e essas coisas não podem ser realizadas sem uma boa quantidade de talento, que nas mulheres é escasso”. Boccaccio se distancia do modelo antigo ao articular um conjunto específico de traços de caráter para a mulher ideal. Ela deve ser gentil, modesta, honesta, digna, elegante na fala, pia, generosa na alma, casta habilidosa no gerenciamento da casa. (CHADWICK, Whitney, 1990, p.164).

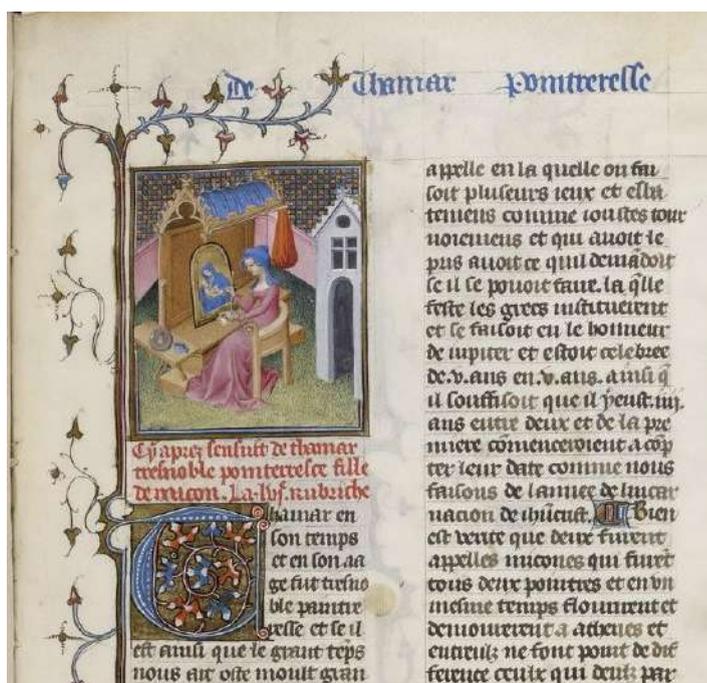


Fig. 22: Detalhe do livro *De mulieribus claris*, Boccaccio.

Boccaccio enaltece o ideal de atributos específicos que uma mulher deveria ter, criando um padrão próprio de idealização, no entanto, nesse ideal, o talento nas mulheres não está incluído, pois, como é escasso em mulheres, segundo ele, poucas seriam as que teriam condições de contemplar todos os requisitos desejados, somados ao talento, seria quase impossível encontrar uma mulher assim.

A obra “**A Cidade das Mulheres**”, que foi escrita por Christine de Pisan na França em 1405, é uma resposta a Jean de Meung pelo *Romance da Rosa*. “O *livro da cidade das mulheres* foi chamado de primeiro texto “feminista” do cânone francês, por sua defesa corajosa das mulheres diante de séculos de textos misóginos.” (CHADWICK, Whitney, 1990, p.165). Na obra, ela criou uma cidade com inúmeras mulheres famosas que contribuíram de forma ativa na sociedade, sendo que a autora inseriu quatro artistas: **Timarete (Tamaris), Irene, Márcia e Anastasia ou Anastaise**. A autora viveu entre o fim da Idade Média e o Renascimento, na lista das artistas que criou, incluiu uma contemporânea dela, a pintora de miniaturas francesa chamada Anastaise, embora sejam poucas as informações sobre essa artista. As obras das artistas apresentadas não resistiram aos tempos atuais, mas os livros são importantes registros de suas existências.

Ela [Christine de Pisan] não conseguia entender [...] por que os homens escreviam tão severamente sobre as mulheres quando deviam sua própria existência a elas. E levantou a questão [...] de como a vida das mulheres podia ser conhecida se apenas homens escreviam todos os livros. (CHADWICK, Whitney, 1990, p.164).



Fig. 23: Christine de Pizan. Detalhe do livro *A cidade das Mulheres*, 1405.

Christine de Pisan criou uma cidade só com mulheres, conseguindo chamar a atenção para o papel de sujeito criador e as muitas contribuições das mulheres para a sociedade em várias áreas do conhecimento, pois ela não se sentia representada nos livros que existiam e exibiu sua visão de mundo nas páginas do seu próprio livro.

O livro “**As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos**” foi escrito por Giorgio Vasari, que era pintor, arquiteto e historiador da arte. Lançado no ano de 1550, em Florença, publicado por Lorenzo Torrentino, e ampliado em 1568, ganhou ilustrações com os retratos dos artistas em xilogravura. É uma obra fundamental na historiografia da arte do Ocidente, conhecido também como *Le vite* ou *Vite* ou *Vida*, sendo que, além das biografias dos artistas, apresenta um tratado

sobre técnicas materiais utilizados por eles. Existe o predomínio de artistas homens, mas uma artista que teve importância na publicação é **Properzia De' Rossi**.

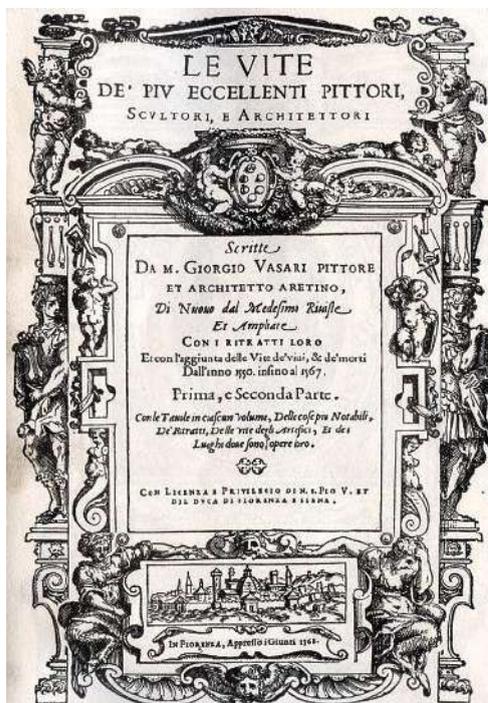


Fig. 24: Livro A Vida de Vasari, 1568.

A primeira edição de Vidas, de Vasari, incluía as pintoras citadas por Plínio; a segunda registrava seus descendentes – Suor Plautilla (1524-1588), freira e filha do pintor Luca Nelli, [...] Lucretia Quistelli dela Mirandola (1541-1594), pupila de Alessandro Allori (1535-1607); Irene di Spilimbergo (1540-1559), que estudou com Ticiano (1488-1576), mas morreu aos 18 anos, tendo completado apenas três quadros; Barbara Longhi (1552-1638), filha do maneirista Luca Longhi (1507-1580) [...] (CHADWICK, Whitney, 1990, p.162-163).

No capítulo dedicado a **Properzia**, algumas artistas são citadas, como, por exemplo, a pintora **Lucretia Quistelli** (1541-1594) sobre quem pouco se sabe, **Elisabetta Sirani** (1638-1665), **Lavinia Fontana** (1552-1614), **Plautilla Nelli** (1524-1588), uma freira que pintava temas religiosos. A pintora **Sofonisba Anguissola** (1532-1625), que, atualmente, começa a ser reconhecida, devido à visibilização de sua produção, hoje possui mais evidência até do que a própria Properzia, que era famosa na época da publicação, e as irmãs de Sofonisba também são citadas na publicação. Na

versão ampliada, a biografia do gravador Giovambattista, são citadas mais cinco artistas: **Susanna, Clara Skeyzers, Anna, Levina e Caterina**. As artistas que estavam na segunda edição da publicação são da segunda geração, correspondendo ao Renascimento italiano do século 13 ao 16, sendo que várias delas são filhas de mestres, contudo, foi retirado o espaço que tinham de visibilidade das artistas anteriores e desapareceram da história de Vasari.



Fig. 25: Autoria desconhecida. Xilografia no livro de Vasari da artista Properzia.

**Properzia de' Rossi** (1490-1530) é a única artista que tem uma biografia na publicação de Vasari e que é equivalente a um artista homem. "Vasari relata que a escultora De' Rossi não era só excelente nas questões da casa, mas também muito bonita, e tocava e cantava melhor do que qualquer mulher de sua cidade" (CHADWICK, Whitney, 1990, p.163). A escultora teve outras habilidades além do ofício da escultura, ressaltada pelo autor.

## 4.2 A ARTE EDUCADORA INDAGA GOMBRICH

Ao pesquisar sobre o autor e seu livro *A História da Arte*, encontrei poucas informações envolvendo a temática “as artistas”, ou melhor, a inexistência delas na publicação. No entanto, existe um precioso registro de uma brasileira, que questionou Gombrich a respeito das mulheres na história da arte. Na época, *História da Arte da mulher* era tratada como uma nova tendência, embora as respostas de Gombrich sejam desanimadoras. No decorrer da entrevista, ele demonstrou uma certa indiferença em relação ao assunto, que permaneceu sem a devida atenção do historiador, por isso, elas ficaram de fora dessa história canonizada. Quem o questionou?

A arte educadora Ana Mae Barbosa, nascida em 1936, no Rio de Janeiro, veio ainda menina para Pernambuco, devido à perda dos seus pais, foi criada pelos seus avós. Sonhava em estudar medicina, porém ingressou na área de direito. Ana Mae precisava custear os próprios estudos, todavia lhe restavam duas possibilidades: ser professora ou casar. Na busca por uma oportunidade, entrou no curso preparatório para o concurso de professores primários e Paulo Freire era o seu professor. A estudante ao conversar com o mestre ficou encantada ao saber que a educação poderia ser libertadora e, dessa forma, ingressou na docência. Apesar de já estar aposentada da ECA-USP, Ana Mae segue ensinando no PPGDesign da Universidade Anhembi Morumbi.

A arte educadora conhecida pela abordagem triangular que criou em 1987, curadora, feminista assumida, autora de diversos livros e grande defensora do ensino de artes nas escolas. No MAC-USP foi diretora do Museu de Arte Contemporânea de 1987 a 1993 e ganhadora de diversos prêmios, entre eles, a Ordem Nacional do Mérito Cultural do Ministério da Cultura e o prêmio Jabuti.

Trecho da entrevista que Ana Mae Barbosa fez com E. H. Gombrich, em 1983, no Warburg Institute da Universidade de Londres para a revista *Ar'te*.

Ana Mae: Mais uma pergunta, professor. O que o senhor pensa da nova tendência de estudar a História da Arte da mulher?

Gombrich: Nada

Ana Mae: Terrível resposta...

Gombrich: Não penso nada, porque nós simplesmente não sabemos nada. Veja: há muitas tapeçarias, coisas muito belas, feitas na Idade Média. Como se pode dizer se foram feitas por homem ou por mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa. Se eu ligo o rádio e ouço alguém tocando algo muito bem, não posso dizer se é homem ou mulher. Não tem o menor sentido. É irrelevante. Na literatura também, como saber em alguns casos? Jane Austen, por exemplo, sabemos que era mulher. Mas Georges Sand poderia não ter sido mulher, ela inclusive tentou não ser. É algo que não posso realmente conceber. Não há uma arte da mulher.

Ana Mae: Há apenas arte?

Gombrich: sim

(BARBOSA, Ana Mae, 1997, p.39-40) retirada do livro Arte–Educação: Leitura no subsolo

Ana Mae Barbosa questiona Gombrich e a resposta dele demonstra a falta de interesse no assunto das artistas, sendo que essa mesma questão é refletida no livro *A História da Arte*. Apesar da maioria das artistas ter sido excluída da história que é considerada oficial, elas exerceram suas profissões e produziram inúmeras obras. A dificuldade de encontrar informações sobre as artistas ainda persiste, porém, após o empenho das historiadoras feministas, tais como (POLLOCK, Griselda, 1988) as informações estão mais acessíveis devido ao aumento de livros publicados sobre o tema. Se Gombrich “nada” soubesse sobre elas, nem Käthe estaria em seu livro. As perguntas ao historiador continuaram. Quando a autoria não é conhecida, resta-nos a dúvida, a arte da tapeçaria ou têxtil era geralmente de forma pré-concebida associada às mulheres, todavia os homens também desempenhavam essa profissão e, muitas vezes, a autoria era compartilhada, pois se dava de forma coletiva.

O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos [...] não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. (KRENAK, Ailton. 2019, p.16).

Ao observar atentamente o livro que pesquiso e compreender a participação no singular das artistas, entendo que as pluralidades artísticas e culturais exibidas deveriam ser enxergadas como qualidade, contudo, essas diferenças que enriquecem tornaram-se exceções. Gombrich continua respondendo e exemplifica com a música, tento utilizar a mesma linha de raciocínio de Gombrich para as artes, mas observo que no livro *A História da Arte* a autoria das obras em relação ao gênero, não é algo que pode ser considerado irrelevante. Se o autor não fizesse distinção de gênero, a publicação estaria mais próxima do equilíbrio, no entanto a desigualdade apresentada é descabida. Os homens dominam a narrativa e uma mulher é marcada por ser a única artista do livro.

As exemplificações seguiram para a escrita. Jane Austen foi uma escritora inglesa do século XIX que obteve bastante sucesso, porém, só após a sua morte, foi divulgada a autoria das obras. Os livros eram publicados de forma anônima, pois não era bem visto uma mulher ser escritora. O uso do intelecto era algo só permitido aos homens, portanto, para as mulheres, esse papel era negado. Além disso, Gombrich adicionou mais uma escritora em sua argumentação. O nome de nascimento era Amantine Lucile Aurore Dupin, que se tornou conhecida como George Sand, a autora francesa do século XIX, que conseguiu viver somente de sua escrita com bastante reconhecimento em vida, tem seus textos sendo muito lidos após sua morte. Além das publicações, George Sand posicionava-se politicamente na defesa dos mais oprimidos e lutava pelos direitos das mulheres, porém era a vestimenta dela que mais chamava atenção, devido ao uso de calças que, na época, era uma peça utilizada predominantemente por homens.

Ana Mae retoma o tema das artistas com uma nova pergunta. Há apenas arte, contudo, tanto a arte como a sua história continua excluindo as artistas, portanto as estratégias criadas pelas historiadoras da arte feministas da publicação dos livros só com as artistas e realização das exposições para visibilizar a arte de mulheres ainda são necessárias. Arte feita por mulheres é apenas arte, mas, muitas vezes, não é considerada. “Desnecessário acrescentar que existem outros bons livros que poderiam ser incluídos nestas listas e que a omissão de uma obra não pretende refletir sua qualidade.” (GOMBRICH, E.H., 2009, p.638). Trouxe essa afirmação que o autor fez a respeito dos livros que cabe para as artistas, da mesma forma, que

vários livros ficaram de fora de suas notas e isso não se refere à qualidade deles. Só uma artista no livro de Gombrich, isso não reflete a qualidade das artistas que não estão na publicação, pois a maioria das artistas que existiram, as que irão surgir não entrarão no livro, isso não compromete nenhuma delas é desnecessário, mas é importante reforçar. No livro “*Gombrich Essencial textos selecionados sobre arte e cultura*”, foi abordada uma afirmação em notas de editor que também envolve esse tema.

A segunda acusação é a de que o **livro de Gombrich é antifeminino**. Porém, o fato de que A História da Arte é dominada por artistas do gênero masculino reflete a situação histórica da maior parte do período coberto pela obra, quando a pintura e a escultura eram ofícios como a carpintaria e a cantaria, organizados em oficinas e de acordo com as regras de diversas corporações de ofício. E essas eram ocupações predominantemente masculinas. Apenas a partir do momento em que o sistema deu lugar à concepção da pintura como uma arte liberal é que as mulheres realmente passaram a ter alguma chance de mostrar seus talentos, um desenvolvimento que floresceu ao longo dos séculos XVIII e XIX. Os historiadores aceitam as coisas como elas eram e são, não como gostaríamos que tivessem sido. (WOODFIELD, Richard, 2012, p.81).

O livro *A História da Arte*, de Gombrich, recebeu várias críticas relacionadas ao número das artistas e o editor do livro *Gombrich Essencial* respondeu a acusação do livro ser antifeminino. A ausência das artistas por vários séculos, diversos movimentos artísticos e a permanente manutenção dessa lacuna na publicação, não deveriam ser admissíveis, contudo, a presença das mulheres como tema nas obras faz-se presente na publicação. Käthe integra-a como artista, mas só ela que conseguiu sair do papel de musa no livro e representar todas as artistas.

Assim, nem o passado é feito apenas de ausências e limites à prática artística feminina, nem o presente do mundo ocidental, supostamente o mais igualitário, está isento de inúmeros entraves à participação plena das mulheres no mundo artístico e cultural e ao seu reconhecimento. (VICENTE, F. L., 2012, p. 24).

Desde 1958, a publicação *A História da Arte* de Gombrich continua inalterada em relação ao assunto das artistas, embora exista apenas Käthe Kollwitz na linha do tempo do livro de Gombrich e, até 2001, ano em que o autor morreu, nenhuma

artista foi adicionada à obra. Käthe vai continuar como a exceção na obra canônica, uma vez que, ao todo, são **sessenta e quatro anos** sem atualização no livro, sendo uma questão que Gombrich infelizmente não se dedicou.

É urgente que a história da arte atualize-se e inclua, de forma definitiva, as artistas na narrativa oficial. A História da Arte é majoritariamente escrita por homens europeus, vivemos num sistema historicamente patriarcal e podemos observar facilmente a exclusão das mulheres em várias áreas do conhecimento.

Devido a esse contínuo não lugar das artistas, as historiadoras da arte feministas, desde 1970, publicaram vários livros sobre elas, porém a história da arte canônica permanece com a narrativa sem mudanças significativas. Nos livros antigos, havia mais artistas mencionadas, séculos atrás do que nos atuais, ao longo do tempo, essas páginas que existiam nas obras foram apagadas da história e da memória coletiva. Negar a existência, invisibilizar nas publicações e desconsiderar toda nossa produção, não muda o mais importante é que sejamos artistas.

As artistas exerceram vários ofícios não só na pintura, inúmeras barreiras foram impostas ao exercício da profissão, contudo elas encontraram estratégias de acordo com época que viviam, o contexto e as particularidades que possuíam para ultrapassar o que as impedia. Nos séculos XVIII e XIX, tivemos acesso maior às informações do que em épocas anteriores e foi possível ter a impressão que havia mais artistas, mas elas sempre existiram. As publicações de história da arte exibem, em grande parte, uma perspectiva masculina que não está próxima da realidade, pois, se as informações nos livros fossem atualizadas, os números seriam mais equilibrados das artistas em relação aos artistas homens. No livro *A História da Arte*, foram publicadas algumas notas:

#### HISTÓRIA SOCIAL

Questões sobre as condições sociais que deram origem a certos estilos e movimentos têm sido freqüentemente aventadas por historiadores de credo marxista, sendo o mais abrangente Arnold Hauser, autor de *A Social History of Art (...)* **Entre as questões mais recentes ventiladas, destaca-se o papel das mulheres na arte – ver Germaine Greer, *The Obstacle Race* (Londres: Secker & Warburg, 1979 (...)) e Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres:**

**Routledge, 1988**). Alguns historiadores recentes, sublinhando a necessidade de destacar os aspectos sociais, adotaram o rótulo: “Nova História da Arte”. (GOMBRICH, E.H., 2009, p.643).

Gombrich não acrescentou a(s) artista(s) à publicação, mas inseriu notas para questões consideradas recentes por ele e que são citadas como o papel das mulheres na arte. Nas referências bibliográficas, há duas historiadoras da arte feministas, Germaine Greer e Griselda Pollock, localizadas em História Social e mais uma nota que retoma o assunto.

#### Fontes primárias

##### Antologias

Para quem deseja mergulhar no passado e ler textos escritos por contemporâneos dos artistas discutidos no presente livro existem muitas e excelentes antologias que podem servir como a melhor introdução para esse campo de estudo. Uma vasta seleção de tais escritos foi compilada por Elizabeth Holt, que também providenciou traduções inglesas. Sua obra em três volumes, *A Documentary History of Art (...)* estende-se desde a Idade Média até os impressionistas. A mesma autora também reuniu um grande número de textos publicados em jornais e outras fontes a fim de documentar o crescente papel das exposições e críticas no século XIX(...) *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, ed. **Linda Nochlin** (1966); e *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, ed. Linda Nochlin (1966) [...] (GOMBRICH, E.H., 2009, p.639).

Na nota, Gombrich compartilha as referências de Elizabeth Holt que tem, em sua lista, a historiadora feminista Linda Nochlin e duas de suas obras.

Portanto, resta mostrar ao leitor como chegar como chegar a esses livros. Cumpre acrescentar, porém, que a situação mudou radicalmente desde que **minha** A História da Arte foi publicada pela primeira vez. O número de títulos aumentou consideravelmente, e, com ele a necessidade de ser seletivo. (GOMBRICH, E.H., 2009, p.638).

A história da arte mudou bastante, para Gombrich, após o seu livro ter sido publicado, devido ao expressivo número de obras na área que surgiram, porém ele não acompanhou, de forma mais atenta, algumas das transformações que estavam acontecendo, principalmente aquelas relacionadas às artistas. As historiadoras feministas fizeram uma revolução nessa área ao expor e criar livros das artistas que foram invisibilizadas, desse modo, o acesso a várias de suas histórias e obras foi facilitado. No livro *A História da Arte* efetivamente mais nenhuma artista foi inserida em todo esse tempo na publicação, que só tinha espaço suficiente para uma artista.

## 5 CAMPOS DE LUTA



Fig. 26: Autoria desconhecida. Faixa amarela: Voto para mulheres do Iowa, EUA.

As que nos antecederam tiveram que lutar bastante e por muito tempo para que o direito ao voto fosse assegurado a si mesmas e às próximas gerações. “As lutas se travam em múltiplas frentes e com objetivos que visam a temporalidades diferentes. A existência de um mundo vasto, onde resistências e recusas à submissão se opõem a uma ordem mundial injusta”. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.33). As mulheres foram “consideradas inaptas a participar das decisões políticas, receberam tratamento jurídico desigual.” segundo o livro *O voto feminino no Brasil* (MARQUES, Teresa Cristina de Novaes, 2018, p.9). Elas, coletivamente, organizaram-se para garantir o direito ao voto, inclusive no Brasil. “A aceitação de mulheres na cidadania variou muito de país a país e gerou controvérsias e debates acalorados. Em alguns lugares, as mulheres puderam votar ao final do século XIX.” (MARQUES, Teresa Cristina de Novaes, 2018, p.10). Os movimentos necessitavam ser divulgados para conquistar a adesão popular, pois era essencial para o fortalecimento da luta. Uma estratégia de ação peculiar com esse fim que poderia ter o efeito contrário foi criada pelas sufragistas inglesas e tinha como alvo obras de arte. As sufragistas desejavam que esses episódios ecoassem nos meios de comunicação e visibilizassem a luta pelo voto para as mulheres.

No dia 10 de março de 1914, eram cerca de dez horas da manhã, uma mulher de vestido e terno cinza entrou na Galeria Nacional de Londres. De acordo com Lynda Nead (2001), a mulher era Mary Richardson, que se desafiou a afrontar um símbolo pintado de beleza e perfeição. O alvo era o quadro “A vênus ao espelho”, considerado uma das jóias do museu. Ela caminhava e parou, algumas vezes, na frente de uma pintura, observando-a com mais atenção e já estava próximo da hora

do almoço. Quando Mary percebeu que um dos guardas distanciou-se da obra, era o momento oportuno e iniciou o ataque. Ela quebrou o vidro que protegia a pintura com um machado de carne. E, em seguida, deu sete golpes que cortaram a tela atingindo as costas da vênus pintada. Mary Richardson foi levada ao tribunal no dia posterior, o juiz sentenciou à prisão por seis meses e foi uma pena considerada a mais grave pelo dano à obra de arte. A sufragista foi presa, fez greve de fome e o ataque obteve grande visibilidade. Mas esse não era o primeiro deles e também não se tratava de um ato isolado. Algumas obras com mulheres nuas foram alvos, retratos de homens em posição de poder, o oposto também mulheres em submissão ou retratadas realizando afazeres domésticos, essas representações eram socialmente aceitas, porém combatidas pelas sufragistas.



Fig. 27: Diego Velásquez. Vênus ao espelho, 1,75 x 1,22m, óleo sobre tela, 1647-1651.

Mas, apesar disso, poucas pessoas, atualmente, têm conhecimento dessa narrativa. “Sabemos que o poder não é apenas caracterizado por superioridade de força e capacidade de violência e intimidação, mas também possui um aspecto não material [...] a partir da qual a história de todos será contada.” (CASTRO, Susana de, 2018, p.141). Essa história de Mary Richardson e o quadro da Vênus seguem ocultadas. Talvez o motivo disso não seja só pelo ato em si, mas porque conseguiu ultrapassar a arte e ferir algo maior, que é a construção social da mulher. “Por outro lado, a categoria “mulher” representa, como referencial implícito, o perfil de uma pessoa frágil, contida sexualmente, casta, restrita à esfera doméstica, com baixa capacidade racional e sem papel público.” (CASTRO, Susana de, 2018, p.148). A desconstrução de estereótipos estabelecidos é mais complexa do que restaurar a tela que foi arruinada e pô-la de volta no museu. E hoje a “Vênus ao espelho” está restaurada e segue exposta na Galeria Nacional de Londres. A obra está intacta como se nunca tivesse precisado ser remendada. Entretanto, artistas quando sabem do acontecido não esquecem tão facilmente. **EJ Major** recriou o ataque para a sua série “Ombro a Ombro”.



Fig. 28: EJ Major. *Seriously Damaged by Attack/ Gravemente danificado pelo ataque* da série Ombro a Ombro, Impressão Digital, 46 x 38 polegadas, 2009.

A artista **Kate Davis**, nascida na Nova Zelândia, desenvolveu a obra Cortinas I – VII, a foto dos rasgos feitos no ataque por Mary Richardson são sobrepostos à imagem do quadro.



THE MOST THE NATIONAL GALLERY, LONDON HISTORY

Fig. 29: Kate Davis. Cortinas I – VII, 84 x 64 x 7 cm, impressão digital, 2011.

“Feminismo é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa histórica, que tenha se rebelado diante do patriarcado.” (CARVAJAL, Julieta Paredes, 2010, p.195). A luta pelo voto era o meio que as mulheres buscavam para conseguirem mudar suas realidades e, assim, ampliar o papel social e político. “A data de celebração da conquista do voto feminino em âmbito mundial tem como referência o momento que um grupo de mulheres letradas e das elites brancas e branco-mestiças conseguiram votar” (MIÑOSO, Yuderlys Espinosa, 2019, p.115). O marco mais conhecido do sufrágio feminino é o 6 de fevereiro de 1918 da Inglaterra. Mas essa data só viabilizou o acesso de uma parcela pequena. Só em julho de 1928 é que as inglesas tiveram uma votação mais ampla.

Na narrativa hegemônica das lutas pelos direitos das mulheres, um esquecimento em particular evidencia a recusa de considerar os privilégios atribuídos à branquitude. Essa narrativa põe em cena mulheres privadas de direitos que passam a adquiri-los progressivamente, até que se beneficiem daquele que é o emblema das democracias europeias, o direito ao voto. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.60).

Apesar de toda fama, a Inglaterra não foi o primeiro país a conceder o direito ao voto para as mulheres. A “Nova Zelândia, então colônia britânica, assina uma nova lei eleitoral, que prevê o voto feminino em 19 de setembro de 1893.” (MARQUES, Teresa Cristina de Novaes, 2018, p.132). A votação ocorreu nesse mesmo ano em novembro, as mulheres da Nova Zelândia que não tiveram acesso ao voto são: as estrangeiras, as presidiárias e as que estavam em asilos. As mulheres votaram, mas não podiam candidatar-se a membro da câmara. Muitas foram deixadas de fora da eleição em vários países e, para conseguirem votar, tiveram que continuar lutando mesmo nos países em que já era um direito aprovado. Ademais, “a grande maioria das mulheres pertencentes a grupos depreciados da nação só conseguiu o direito ao voto quando seus grupos conseguiram.” (MIÑOSO, Yuderkys Espinosa, 2019, p.115). Nos EUA, por exemplo, as mulheres negras foram diversas vezes impedidas de participar dos grupos com as sufragistas brancas, de modo que elas fundaram seus próprios clubes para lutarem pelo direito ao voto.



Fig. 30: Clube Phyllis Wheatley, Buffalo. Em homenagem ao primeiro poeta afro-americano a ser publicado, Biblioteca do Congresso de Nova York (1910-1930).

No Brasil, o voto passou a ser instituído em 24 de fevereiro de 1932, porém não contemplava, a princípio, a todas, tal como exposto no “Decreto nº 21.076 (Código Eleitoral). Nele, mulheres alfabetizadas, com idade superior a 21 anos, sem restrição quanto ao estado civil, podem alistar se como eleitoras.” (MARQUES, Teresa Cristina de Novaes, 2018, p.137). A escolaridade era um obstáculo e, devido a essa restrição, muitas de nós não podiam votar. Só em 1988, “a Constituição promulgada a 5 de outubro estende o direito de voto a homens e mulheres analfabetos, que podem se alistar como eleitores caso desejem.” (MARQUES, Teresa Cristina de Novaes, 2018, p.143).

Muitas mulheres contribuíram em diferentes tempos na luta pelo direito ao voto: **Olympe Gouges**, a escritora francesa, que, em 1791, lançou a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”. Gouges por defender o direito ao voto e a educação para as mulheres foi guilhotinada. Na França, que era libertária, mas só para os homens. Em 1792, a escritora inglesa **Mary Wollstonecraft** publicou a importante obra “A reivindicação dos direitos da mulher”, traduzida no Brasil por **Nísia Floresta** em 1832. Nísia era educadora, escritora, feminista e ficou conhecida por defender o direito das mulheres, dos índios, dos escravizados e criou uma escola para as meninas. Nos EUA, **Sojourner Truth** fez o discurso “E eu não sou uma mulher?”, em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio, em resposta a religiosos que eram contra a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Diziam que a primeira mulher era uma pecadora. Sojourner foi escravizada, lutava pela abolição e pelos direitos das mulheres. E “[...] não existe motivação interna para lutar, uma vez que, embora eu só possa lutar com outros, primeiro eu luto por mim mesma.” (WITTIG, Monique, 1992, p.88-89). Quando **Harriet Tubman** nasceu, era a época da escravidão, em 1849, fugiu sozinha pela floresta de Maryland nos EUA, percorreu a pé uma distância gigantesca e tornou-se uma mulher livre ao cruzar a fronteira da Filadélfia, pois lá a escravidão era ilegal. Retornou várias vezes a Maryland, para ser guia de seus familiares e de inúmeras pessoas que, com a sua ajuda, também resgataram a própria liberdade. Harriet ficou conhecida como “Moisés” por conduzir o seu povo à terra da liberdade e foi uma forte defensora do sufrágio feminino, principalmente para as mulheres negras.

## 5.1 KÄTHE

A única artista que Gombrich não apagou em sua “História da Arte” é **Käthe Kollwitz** que obteve a proeza de conseguir visibilidade no livro e não foi como musa. “Essa estratégia de apagamento dá forma a mulheres como ícones despojados de seu próprio combate, separadas dos coletivos que integravam, fazendo delas heroínas calmas, gentis e pacíficas.” (VERGÈS, 2020, p.105).

O livro ter apenas uma artista é algo que deveria ser inconcebível, entretanto essa condição distinta não deve reduzir a sua importância, devido ao espaço que obteve pela sua raridade. Käthe era consciente politicamente, seus trabalhos possuem forte ligação com as causas humanitárias, lutava por condições melhores para a coletividade das artistas, reivindicando, na educação, o acesso à academia para alunas e professoras, além de defender a participação nas exposições de mulheres e homens em condições igualitárias.

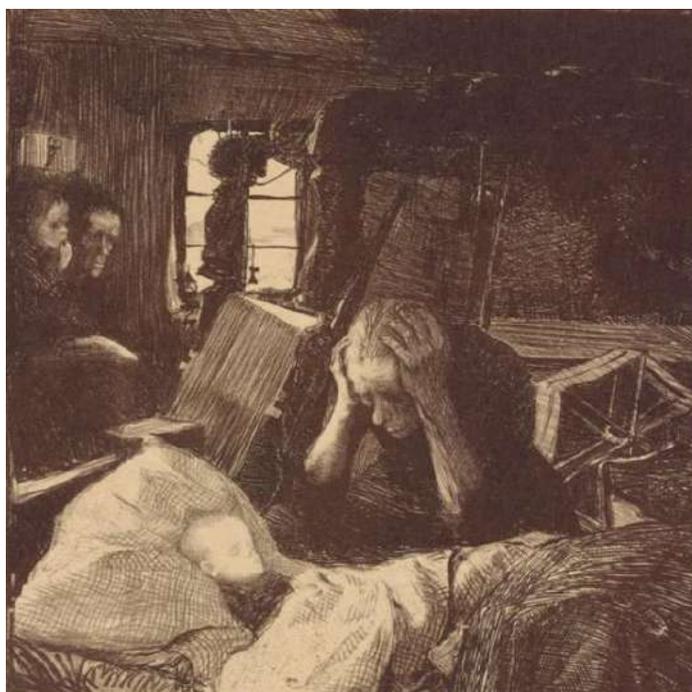


Fig. 31: Käthe Kollwitz. Necessidade. Litogravura. 1893-1901 (GOMBRICH, E.H., 2009, p.566).

São 219 artistas homens e Käthe Kollwitz, totalizando 220 artistas na *A História da Arte* de Gombrich. É **0,45%** a porcentagem referente às artistas que integram o livro, porém esse número é no singular, “a artista”. Uma participação significativa e importante para as mulheres, porém ao mesmo tempo é quase irrelevante em números percentuais, enquanto entre os artistas homens, a porcentagem corresponde a **99,55%**, a grande maioria absoluta de artistas e das páginas que a obra possui. O autor que só apresentou uma artista é o mesmo que não exibe um artista negro e nenhum artista identificado como povo originário.

A obra inserida da artista na publicação é a litogravura “Necessidade” (Fig. 31), trata-se de um apelo ao sofrimento de uma mãe, que vê seu filho doente e perto da morte. Essa dor que Käthe conseguiu expressar, com tanto realismo como se realmente tivesse vivido, infelizmente ela sentiria décadas após a realização da obra, ao perder o seu filho mais novo.

Quem foi Käthe, a única artista que Gombrich quis visibilizar? Käthe é a artista, cujas obras são instrumentos de reflexão e humanidade. Os temas densos: a miséria, a morte, a guerra e as condições insalubres de trabalho da classe operária são representados em sua produção artística. A apurada crítica social que tinha era materializada de forma sintética e bastante assertiva pela artista, que conseguiu, em poucos traços de precisão admirável, expressar a dor e o desespero do ser humano em suas obras. Dotada de uma sensibilidade e perfeccionismo impressionantes, Käthe atingiu, de forma visceral, o público, premiada e reconhecida em vida, o seu legado inspira várias artistas.

A vida de Käthe apesar do reconhecimento nas Artes, não a isentou de passar por muitos dramas: perdeu o filho e o neto nas guerras, foi proibida de exercer a profissão e teve a casa queimada em um bombardeio, além de ter sido perseguida e impedida de expor a sua Arte. Käthe viveu o período histórico das duas guerras e materializou, nas suas gravuras, as dores do mundo, tendo sido uma artista múltipla: gravadora, desenhista, escultora e pintora. Atingiu notoriedade com suas séries de gravuras, que expressam a preocupação política e social na defesa da humanidade.

Uma característica central na noção de direitos humanos que se tornou hegemônica na segunda metade do século XX é a defesa de sua universalidade. Enquanto universais, tais direitos representariam as faculdades e instituições capazes de promover para qualquer ser humano as condições necessárias para uma vida livre, igual e digna. Entendidos como direitos naturais, seriam, além de universais, a-históricos e, com isso, capazes de responder aos anseios de dignidade e pleno desenvolvimento da autonomia em qualquer tempo e para qualquer pessoa. (PIRES, Thula Rafaela de Oliveira, 2020 p.301).

A defesa dos direitos humanos foi um assunto que Käthe debruçou-se em várias de suas obras, apesar dos direitos serem universais, várias pessoas não tiveram os seus respeitados. Käthe fez de sua arte um meio de visibilizar as dores coletivas, o sofrimento de várias mães, a exploração da classe trabalhadora, a fome e as guerras mobilizaram a vida da artista.

Em 1887, nasceu Käthe Ida Schmidt, a futura artista alemã, que, desde a infância, apresentou uma desenvoltura para as Artes, em especial, para o desenho e seria conhecida como Käthe Kollwitz. Filha de Catarina e Karl Schmidt, teve apoio da família para ingressar na Arte, pois o seu pai sabia a importância da educação e defendia que todos os filhos se formassem. Inclusive, as filhas deveriam instruir-se, para erguerem uma carreira e não reduzirem seus anseios apenas à vida doméstica. Ele percebeu que as suas filhas, Käthe e Lisa, eram hábeis para o desenho, incentivou que as duas estudassem desenho e gravura, algo incomum e louvável naquela época. Aos 16 anos, com aval do pai, Käthe ingressou nas aulas de gravura, que seria a técnica a futuramente destacá-la e fazê-la reconhecida. A gravura em si tem a premissa de ser múltipla, pois se origina de uma matriz. “Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido.” (BENJAMIN, Walter, 2013, p.55). A gravura é uma técnica um pouco mais democrática das artes, pois a condição de reprodução torna-a mais acessível para produção e aquisição. “O significado da obra original não mais reside no que ela unicamente diz mas no que ela unicamente é. Como sua existência única é avaliada e definida em nossa cultura atual? Ela é definida como um objeto cujo valor depende de sua raridade.”

(BERGER, John, 1999, p.23). Ao passar do tempo, ela conseguiu corporificar a técnica e extrair o que tinha de melhor em todas as suas nuances, produzindo obras inconfundíveis.

Num círculo vicioso de atribuição de valores, o *facto* de estas artes ocuparem um lugar inferior nas hierarquias artísticas fez com que as mulheres nunca fossem impedidas de as praticar; por outro lado, [...] quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada. (VICENTE, F. L., 2012, p.26-27).

Käthe conheceu Karl Kollwitz, um estudante de medicina, e, em 1885, tornaram-se noivos, o pai temia que a filha se casasse e abandonasse a Arte, por insistência dele, ela prosseguiu com os estudos na Escola de Artes em Berlim. Quando concluiu, o seu pai convenceu-a a continuar o aprendizado em Munique e, após finalizar o estudo em Munique, aos 24 anos, Käthe decidiu se casar com Kollwitz e mostrar ao pai que é possível casar-se e ser artista. Karl Kollwitz foi um ótimo companheiro e apoiou a carreira artística dela como o pai fazia. Em 1891, casaram-se, passaram a residir em um bairro proletário de Berlim e tiveram dois filhos, Hans e Peter. A casa deles além de ter a principal função de ser residência, funcionava como consultório de Karl, que era médico, e como ateliê. Käthe teve contato com os trabalhadores das indústrias, algo que foi fundamental para entender o modo de viver e as angústias.

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais, constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir. (OSTROWER, Fayga, 2013, p.43).

A mulher nos trabalhos da artista tinha importância, forte presença e destaque eram revolucionárias, mães, trabalhadoras, Käthe rejeitava o papel secundário que as mulheres tinham e, muitas vezes, era sua própria modelo. A classe operária com jornadas de trabalho de até 17 horas, o trabalho infantil era algo terrível e comum, as remunerações eram baixas e as condições de trabalho e de vida eram degradadas. Os traços diretos e repletos de emoção nas gravuras eram o meio que Käthe usou para alertar a sociedade, pela deterioração das condições humanas dos trabalhadores e a desigualdade social.

A artista fez sua primeira exposição em 1898, com a série “A Revolta dos Tecelões”, composta por gravuras, e foi muito bem recebida. A série foi inspirada na peça de teatro “Os tecelões”, que assistiu sobre o levante dos trabalhadores em 1844, Käthe foi consagrada pelo público como artista, contudo o imperador Guilherme II não se agradou com o realismo e a forma que ela abordou o tema. Segundo Eliana de Sá Porto de Simone (2004), quando Käthe era bem jovem ganhou o seu primeiro prêmio, porém ele foi suspenso pela interferência do imperador. Desse modo, Guilherme II impediu que o júri da exposição a premiasse pela série que tinha sido dedicada ao seu pai em vida, ele estava doente e comoveu-se com o gesto da filha. E Karl, o pai de Käthe, morreu sem ter visto o sucesso internacional dela.

Quando “vemos” uma paisagem, situamo-nos nela. Se “vimos” a arte do passado, nos teríamos situados na História. Quando somos impedidos de vê-la, estamos sendo privados da história que nos pertence. Quem se beneficia dessa privação? Afinal, a arte do passado está sendo mistificada porque uma minoria privilegiada esforça-se para inventar uma história que pode, retrospectivamente, justificar o papel das classes dominantes, e uma tal justificação não mais faz sentido em termos modernos. (BERGER, John, 1999, p.13).

A gravura “A Marcha dos Tecelões” (Fig. 32) faz parte da série A Revolta dos Tecelões que Käthe tornou-se conhecida mundialmente. A mulher carrega uma criança nas costas está em primeiro plano, destacando-a do grupo que está marchando por direitos, a obra mostra o sofrimento da classe trabalhadora explorada, lutando por condições dignas de trabalho e vida. A dura realidade exposta pela artista em sua série incomodou o imperador que não queria enxergar essa perspectiva da classe oprimida de trabalhadores do ponto de vista de uma mulher que era sujeito. “As mulheres poderiam ser objeto da razão e da observação masculinas, mas nunca seus sujeitos jamais poderiam ser mentes humanas reflexivas e universalizantes.” (WITTIG, Monique, 1992, p.104).

Elas jamais foram vistas como membros de pleno direito do proletariado, capazes de raciocinar e, dessa maneira, de saber como o mundo é construído. O trabalho reprodutivo específico das mulheres, o trabalho feito com emoção, o trabalho “mediador”, desaparecia, então, no interior do esquema conceitual da teoria

marxista, tornando-as invisíveis como classe ou grupo social agente do conhecimento (outras formas de trabalho não assalariado ou não industrial também desapareceram do centro desse modelo conceitual, mistificando o saber disponível para escravos e povos colonizados.) (WITTIG, Monique, 1992, p.105).



Fig. 32: Käthe Kollwitz. A Marcha dos Tecelões, Gravura. 21,6 x 29,5 cm, 1897.

Aclamada por sua série, Käthe recebeu o convite para ser professora de artes gráficas para meninas e dividiu seu conhecimento de gravura nas aulas que ministrava. “Käthe Kollwitz também deu passos decisivos para a valorização da condição da mulher e reconhecimento da atividade artística feminina na passagem do século.” (PEREIRA, Aline, 2018, p.28). Em 1912, Käthe fundou a Associação Artística Feminina, ela reivindicou a admissão das mulheres nas academias como alunas ou professoras e teve um papel importante na luta pela participação igualitária em exposições e nos júris. “Em 1913, foi nomeada secretária da Nova Secessão de Berlim e, em 1916, foi a primeira mulher a ser eleita jurada naquela instituição” (SIMONE, Eliana de Sá Porto de, 2004, p.24). A artista era engajada nas lutas das mulheres, dos operários e dos oprimidos. Käthe utilizava a arte para dar voz a quem não tinha e em favor dessas causas.

Pois, quando se reconhece a opressão é preciso conhecer e experimentar o fato de que uma pessoa pode constituir a si mesma como sujeito (em oposição a objeto de opressão), que uma pessoa pode se tornar alguém apesar da opressão, que cada um possui sua própria identidade. Não existe luta possível para alguém privado de identidade [...] (WITTIG, Monique, 1992, p.88-89).

A primeira guerra foi iniciada, no primeiro momento, vários artistas e intelectuais, inclusive Käthe, não se opuseram à guerra, mas a opinião dela mudaria radicalmente depois que o seu filho, Peter, alistou-se e morreu em batalha. Käthe decidiu fazer um monumento para homenagear o filho e materializar a dor de sua perda, dedicando-se à escultura. A gravura é umas das que são “[...] denominadas artes menores, quer praticadas de forma profissional, quer no interior dos lares, foram caracterizadas como sendo “artes femininas.” (VICENTE, F. L., 2012, p.26-27). Käthe realizou trabalhos em diversos meios de expressão, mas, na gravura, foi onde alcançou reconhecimento.

Assim, os entraves a que as mulheres participassem nas “artes maiores” contrastavam com o incentivo a que se dedicassem às “artes menores”, compreendendo nelas todas as formas de produção artística onde não se considerava tão necessário o uso do intelecto, da imaginação, da invenção e da originalidade. (VICENTE, F. L., 2012, p.26).

A única que Gombrich enxergou como artista e entrou para sua publicação, tinha a gravura como principal meio artístico e, logo a gravura que era considerada uma “arte menor”. Essa divisão entre “artes maiores” e “artes menores” indicava que o espaço que as artistas tinham para desempenhar suas criações artísticas era bem mais limitado, pois eram incentivadas a seguir nas artes menores que eram desvalorizadas. “A gravura é mais barata que a pintura e a escultura. Basicamente, desde que não haja muito dinheiro envolvido, as mulheres podem fazer parte do cenário”. (BARBOSA, Ana Mae, 2019, p.76). Devido à produção seriada, o valor comercial das gravuras é geralmente menor, em relação às outras artes produzidas pela mesma artista, se essa não for a sua principal técnica de trabalho, como é o caso de Käthe.

Num círculo vicioso de atribuição de valores, o *facto* de estas artes ocuparem um lugar inferior nas hierarquias artísticas fez com que as mulheres nunca fossem impedidas de as praticar; por outro lado, [...] quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada. (VICENTE, F. L., 20112, p.26-27).

Em 1919, ela foi eleita a primeira mulher membro da Academia de Arte de Berlim, para disciplina de gravura, apesar de ser considerada por muitos uma “arte feminina”, contudo era raro ter uma professora de gravura. Ensinar arte atesta a credibilidade de Käthe e isso contribuiu bastante para a sua seleção. Apesar de “[...] a gravura era tradicionalmente considerada uma arte de segunda categoria e, por conseguinte, um meio tipicamente feminino, embora os grandes mestres fossem homens.” (BARBOSA, Ana Mae, 2019, p.76). Mesmo a arte sendo classificada como “feminina” ou de “segunda categoria”, ser professora de artes não era algo simples, devido ao ensino ser dominado por artistas homens e Käthe, mais uma vez, tornava-se a exceção que existia.

Somente os homens eram vistos como formuladores ideais de conhecimento; e entre eles apenas os que pertenciam à classe, raça e cultura corretas eram vistos como detentores de capacidade inata para raciocínio e a observação socialmente transcendentais. (WITTIG, Monique, 1992, p.104).

Em 1929, ela e uma série de pessoas assinaram um manifesto contra a ascensão do nazismo, mas, infelizmente, eles tomaram o poder. A artista e sua família passaram a ser intimidados pela Gestapo e, em 1936, foram interrogados, sendo que Käthe e Karl estavam ameaçados de prisão e de serem levados para campos de concentração. Isso felizmente não aconteceu, devido à idade avançada e por ser uma artista conhecida mundialmente. Entretanto, todas as suas obras foram retiradas de museus e galerias, e ela foi proibida de exercer a profissão pela Gestapo, embora tenha permanecido na Alemanha para ficar próxima de sua família.

Ter nascido mulher é ter nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem. A presença social da mulher desenvolveu-se como resultado de sua habilidade em viver sob essa tutela e dentro desse espaço delimitado. (BERGER, John, 1999, p.48).

Käthe desobedeceu às ordens que recebeu, enfrentou as ameaças e não deixou de fazer o que mais amava. Até pouco tempo antes de morrer, permaneceu produzindo e expressava-se através das obras que criava. Uma série de perdas iniciou-se na vida dela, em 1940, o seu marido morreu, o neto após a convocação para a segunda guerra também faleceu, a casa dela foi bombardeada e muitas obras foram queimadas. A arte foi o pouco que lhe restou no meio de tanto sofrimento, assim, Käthe refugiou-se na cidade de Moritzburg e, antes da segunda guerra terminar, ela morreu no dia 22 de abril de 1945. Em 1920, a artista tratou de representar a presença da morte em um dos muitos cartazes que desenvolveu, Käthe viveu no período das duas grandes guerras e participou de mobilizações de cunho social como essa que Viena está morrendo! Salve Suas Crianças! (*Wien stirbt! Rettet seine Kinder!*). “Por que (e desde quando) as mulheres são invisíveis como sujeitos históricos, quando sabemos que elas participaram dos grandes e pequenos eventos da história humana?” (SCOTT, Joan, 1990, p.75). A peça gráfica faz um apelo pelos que sofriam com a fome na Áustria e que tinham a morte aguardando com um chicote à espreita, todavia uma mãe consegue proteger várias crianças dessa tragédia. O pedido disseminado por Käthe talvez tenha sensibilizado Gombrich, que nasceu em Viena, fazendo-o enxergar a artista como sujeito e mesmo sem se dizer feminista, Käthe travou várias lutas que são feministas por um mundo mais justo.



Fig. 33: Käthe Kollwitz. Salve Suas Crianças! (*Wien stirbt! Rettet seine Kinder!*). 0,56 x 0,94 m, 1920.

## 5.2 O TRABALHO REMUNERADO

[...] eram poucas as possibilidades de profissionalização abertas às mulheres no século XIX. Praticamente todas as carreiras universitárias lhes foram vetadas até a Primeira República [1889], quando as alunas foram finalmente admitidas nos cursos superiores. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.30).

**O ensino superior no Brasil** foi iniciado tardiamente, o país era uma colônia portuguesa, o acesso a esse nível de educação permanecia proibido por Portugal, contudo uma questão externa alteraria definitivamente essa situação. Portugal foi invadido por ordens de Napoleão Bonaparte e D. João VI fugiu levando a corte portuguesa para o Brasil, instalando-se em 1808.

Nesse mesmo ano, D. João VI, rei de Portugal e do Brasil autorizou o ensino superior, todavia, para as mulheres, o ingresso ocorreu entre o final do século XIX e o início do XX. Na área de medicina estavam incluídas as escolas de obstetrícia e ginecologia, farmácia, cirurgia dentária e médica, de modo que “a profissão de parteira, eminentemente feminina, [...] contribuiu para abertura dos cursos de medicina para mulheres antes dos demais em 1879 (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.30).”

Nas artes, apenas no ano de 1892, é que as estudantes puderam matricular-se, contudo só “a partir de 1893, elas foram legalmente previstas na mais importante instituição consagrada à formação artística existente em território nacional: a Escola Nacional de Belas Artes (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.31).”, fato decorrente da aprovação do artigo 187, no código de disposições sobre o ensino superior, que estabelecia o ingresso na instituição.

Para aquelas que, de alguma forma, tinham a responsabilidade de cuidar dos afazeres domésticos no período de suas aulas já não poderiam mais fazer isso, portanto outras pessoas teriam que ocupar essas funções que eram impostas pela sociedade patriarcal como obrigação para as mulheres. Contudo, “mesmo que abraçasse alguma profissão, [...] deveria ser, antes de tudo, uma boa esposa, uma

boa mãe, uma boa companheira, capaz de complementar e não competir com a autoridade masculina, representada pelo marido (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p. 69) .”

A educação e a profissionalização para as mulheres não eram vistas com muito bons olhos, pois se acreditava que elas não deviam abandonar as prioridades que lhes eram destinadas. Como afirmado (COSTA, 2002), *a falsa idéia de que as mulheres não tinham importância social e que, submissas a seus maridos, eram peças insignificantes no tabuleiro da História é devida ao fato de sua vida resumir-se ao universo doméstico e familiar.*

Várias delas não tinham suas vidas limitadas ao ambiente doméstico, pois as mulheres que pertenciam às classes menos privilegiadas já trabalhavam há muito tempo para o próprio sustento. Cuidavam das suas famílias, possuindo um papel fundamental de protagonistas em suas casas, porém eram bastante desvalorizadas socialmente. Já as que pertenciam às classes abastadas viviam restritas à família e recebiam educação quando era permitido.

Grande parte das mulheres que eram artistas e buscavam a profissionalização pertenciam a essas classes, valorizadas na sociedade principalmente em papéis de filha, mãe e esposas, embora profissionalmente as artistas tinham as suas habilidades questionadas:

Além disso, negava-se às artistas a possibilidade de que fossem identificadas como mulheres que utilizaram a carreira artística para obterem um sustento, o que de fato algumas conseguiram efetivando a possibilidade rara, mas existente de se tornarem “profissionais” das artes. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.30).

As mulheres das classes favorecidas que conseguiram ter uma educação artística de qualidade apresentavam mais possibilidades da profissionalização que tanto buscavam, pois aumentavam as suas chances de viver da própria arte. Uma tarefa bastante árdua para as artistas alcançarem, já que os trabalhos da maioria eram desvalorizados em várias esferas, inclusive na financeira. Essa movimentação provocou mais deslocamentos de mulheres da esfera doméstica para a pública e já “em meados do século XIX, uma das causas feministas concentrou-se na

dignificação do trabalho remunerado para aquelas mulheres que não faziam parte das classes trabalhadoras (VICENTE, F. L., 2012, p.124).”

A responsabilidade pelos cuidados e limpeza foi transferida para mãos de outras mulheres que também tinham sonhos, mas que, antes de pensar na sua realização, necessitavam trabalhar. Algumas mulheres com boas condições financeiras foram em busca do que almejavam profissionalmente, porém precisavam daquelas que não podiam fazer o mesmo, devido a algo mais urgente: a própria sobrevivência e da sua família.

O acesso de um número maior de mulheres brancas à vida profissional (fora das fábricas) exige que as mulheres racializadas cuidem das funções de reprodução social – cuidado das crianças, limpeza, cozinha – e as famílias [...] querem trabalhadoras domésticas. Para atender a essas necessidades [...] (VERGÈS, Françoise, 2020, p.96).

O trabalho remunerado dos cuidados e/ou na limpeza são funções de primeira necessidade, contudo extremamente menosprezadas pela sociedade que invisibiliza principalmente a sua importância e quem a realiza. Essas trabalhadoras fazem parte de um dos grupos que são mais desvalorizados e desconsiderados por grande parte da população. “[...] os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu direito à existência.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.35).

As mulheres favorecidas financeiramente que desejavam trabalhar nas artes também lutavam contra a invisibilização só que de forma diferente. “Qualquer tentativa de “exposição” pública, no sentido lato da palavra, e de profissionalização por parte de uma mulher ficavam sujeita a inúmeras pressões a ser remetida, de novo, ao lugar da domesticidade.” (VICENTE, F. L., 2012, p.155).

O feminismo decolonial desde o seu surgimento em 2008 vem procurando formas de combater essa tradição que perpetua o apagamento de várias existências, especialmente das mulheres não-brancas.

A imagem da artista mulher, disposta de modo recatado no espaço privado do ateliê ou do *foyer* [dona de casa], protegida do olhar do público e dos espaços condescendentes da vida urbana, apresentava uma visão ideal da feminilidade na Paris do século 19. Fosse envolvendo-se com as artes superficialmente, apenas como passatempo, ou trabalhando na produção de artefatos para obter um modesto meio de vida, a artista mulher no interior da arena doméstica era uma figura respeitável, engajada em uma atividade adequadamente feminina. (GARIBOLDI, Tamar, 1999, p.252).

A estratégia de transformar o próprio lar em atelier permitia que os afazeres diários disputassem o tempo e atrapalhavam, muitas vezes, a dedicação plena à prática artística. A artista mantinha-se restrita ao espaço privado que era o considerado mais seguro para as mulheres, de modo que “não só não invadiam os espaços públicos masculinos, como não perturbavam os papéis inerentes ao seu sexo, como o de “esposas” e “mães” (VICENTE, F. L., 2012, p.155).”

Entretanto, não sendo o espaço doméstico o local mais apropriado para quem deseja ser artista, a outra opção era levar suas habilidades artísticas para as artes decorativas que eram categorizadas como “menores”.

Enquanto as mulheres de uma classe social baixa que tivessem necessidade *econômica* de trabalhar eram bem-vindas na especialização nas artes menores, as mulheres de classes sociais altas também podiam e eram encorajadas a desenvolver as suas aptidões artísticas no interior do seu lar. Quer umas, quer outras eram remetidas para os escalões inferiores das hierarquias da arte: as primeiras, mesmo que profissionais, eram afastadas do valor da produção do *objecto* único e original; as segundas, mesmo dedicadas à pintura ou à escultura, eram remetidas para o amadorismo alheio ao mercado artístico. (VICENTE, F. L., 2012, p.160).

Desvalorizadas profissionalmente nas artes, quando se tratava delas, o amadorismo era a questão enfatizada:

“à ideia desse “eterno amadorismo” que, a meu ver, foi um dos grandes fatores de obscurecimento das trajetórias das artistas. Tal expressão, aparentemente ingênua, trouxe consigo efeitos perversos” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.30).

O fazer artístico estava associado somente ao universo masculino, e como afirma Vicente (2012), “mulher artista” era diferente de ser “artista”, que continuavam a subentender uma masculinidade”. Ser mulher era existir em um cenário em que as artistas eram inferiorizadas, desacreditadas e diferenciadas dos artistas homens exclusivamente pela condição de ser mulher. Elas eram consideradas incompletas, incapazes e sem genialidade para serem artistas, já no caso dos homens, o sexo deles privilegiava-os como artistas.

As mulheres podiam ser “exceções”, exemplos raros e singulares de talentos considerados masculinos, mas não podiam ser “artistas” tão “mús” como outros homens artistas, sem que isso fosse atribuídos às características do seu sexo. Assim, houve uma tendência para associar falta de qualidade ao *facto* de se ser mulher: se uma mulher é má artista, isso torna-se indissociável do seu gênero, mas, se um homem é considerado mau artista, não se dá uma extrapolação para “os” homens em geral, limitando-se essa avaliação à sua identidade individual. (VICENTE, F. L., 2012, p.156).

Transformadas em exceção, as mulheres não eram apreciadas como artistas mesmo quando conseguiam ser enxergadas, era de forma coletiva, generalizada e ligada ao sexo, contudo, o talento curiosamente estava associado ao masculino, pois “uma mulher artista tendia a significar “as” mulheres artistas, enquanto um homem artista tendia a representar-se apenas a si próprio (VICENTE, F. L., 2012, p.155-156).” Para os artistas homens, a percepção era completamente diferente, eles eram artistas bons ou maus e não pesava o coletivo em suas costas. A avaliação deles era individual, dessa forma categorizados, de acordo com as suas próprias competências artísticas, enquanto que as “mulheres artistas”, além de não serem consideradas “artistas”, eram desprovidas de genialidade.

O gênio tinha *gênero* e ele era masculino. Partindo dessa premissa, as raras exceções femininas que, de alguma forma, o demonstraram fizeram-no porque a natureza era masculinização daquelas mulheres cuja qualidade artística era considerada evidente foi um dos caminhos escolhidos para reafirmar a impossibilidade da genialidade artística feminina. Aquelas mulheres que o demonstravam simplesmente não eram femininas, não eram “mulheres”. (VICENTE, F. L., 2012, p.169).

Além de serem categorizadas como “artista-amadora” elas também poderiam enfrentar outro estereótipo no caminho quando se destacavam o da “artista-masculina”. A artista que era considerada exceção recebia elogio a sua produção, porém essa rara valorização do trabalho que poucas recebiam fazia referência ao gênero masculino. Por exemplo “ela pinta como um homem”, pois, para as artistas, a genialidade seria uma condição inalcançável.

“Este retrato da mulher profissionalmente ambiciosa, que levava o seu trabalho a sério, confiante e lutadora, mostra os riscos que corria uma mulher [...] a sua feminilidade via-se [...] ameaçada.” (VICENTE, F. L., 2012, p.170).

O elogio era entendido como algo bom, nesse caso, poderia invisibilizar uma ameaça que invadia o aspecto mais particular, pois pretendia retirar da artista a condição dela de mulher. Assim, quando uma “mulher artista” era respeitada profissionalmente, ela arriscava-se a deixar de ser vista ou considerada uma mulher, algo que, apesar de não fazer sentido algum, ocorreu com várias artistas no passado e um exemplo conhecido é Rosa Bonheur:

Considerava-se que na obra de Bonheur, nada havia de feminino – nem nos temas, nem na técnica exímia -, e isso tornou-a na *exceção* [...] a prova de que o talento criativo [...] e que só uma mulher “masculina” o poderia possuir. (VICENTE, F. L., 2012, p.172).

Rosa Bonheur enfrentou muitas dificuldades para ser pintora, e quando alcançou sucesso e reconhecimento foi apagada da história da arte. Com o passar do tempo, o que restou, na memória coletiva, a respeito da artista Rosa é o costume “incomum” de usar calças, uma vestimenta que na época era considerada masculina.

O talento artístico foi considerado de forma equivocada uma condição “masculina”, as mulheres não eram aceitas como artistas e raras conseguiram ser assim denominadas. Em condição semelhante, também se encontram artistas não-branca(o)s, porque às suas produções, em grande maioria, são negadas a classificação de arte e categorizadas como artesanato.

[...] Por um lado, todas aquelas que, de alguma forma, não correspondiam ao ideal de mulher casada, dedicada ao espaço doméstico e aos filhos, corriam o risco de integrar as categorias do masculino ou, no lado oposto, as de prostituta, o feminino no seu sentido mais negativo. (VICENTE, F. L., 2012, p.175-176).

Algumas artistas impressionistas conseguiram ultrapassar essa barreira, pois não foram consideradas masculinas e nem prostitutas, isto devido aos temas de suas obras e por serem favorecidas pela boa condição social que possuíam, “ como foi o caso de Berthe Morisot, Eva Gonzales ou Mary Cassatt, três [...] estudadas artistas do século XIX, com suas inúmeras cenas de mães e filhos num aspecto doméstico (VICENTE, F. L., 2012, p.170).” Além das cenas da mulher observadora em locais públicos, a presença do feminino era tão forte nas pinturas que a autoria era inegável ser de uma “mulher artista”.

As pintoras **Berthe Morisot**, **Eva Gonzales** e **Mary Cassatt** acrescentaram uma visão a mais ao “feminino”, que antes era visto de forma pejorativa, apesar delas reforçarem os papéis pré-determinados para as mulheres pelo patriarcado, de esposas, mães, principalmente na esfera doméstica e a passividade no espaço público, todavia o feminino já não era mais visto nas obras como ausência de qualidade.

As pinturas apresentavam um recorte do universo feminino das classes ricas europeias, das quais faziam parte, e revelavam o ponto de vista dessas artistas. As pinturas representavam, sobretudo, as classes burguesas, apresentando um recorte pequeno em relação à maioria das mulheres que viveu naquele período. Apesar de ser limitado como referência ao apresentar o universo feminino, pois compreende o ângulo de visão de uma reduzida parcela da população, algumas telas das artistas exibiam os seus cotidianos e o convívio com as trabalhadoras responsáveis pelos cuidados e/ou limpeza, que era presença bastante comum em residências de famílias com posses.

Entretanto, correspondiam a poucas capturas de outras classes sociais no exercício da profissão, como na obra “Crianças em um jardim (a enfermeira)” (Fig. 34) de Mary Cassatt, que a enfermeira com um avental estava cuidando de duas crianças no jardim. Inúmeras realidades são deixadas de fora nas artes ou não foram

apresentadas de um ponto de vista próprio, portanto ocorreu a naturalização desse desconhecimento de outras existências em formato de obras.

Fazendo de suas experiências, que costumam ser experiências de mulheres da classe burguesa, um universal, contribuem para a divisão do mundo em dois: civilizados/bárbaros, mulheres/homens, brancos/negros, e assim a concepção binária do gênero se torna um universal. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.56).

As pinturas dessas artistas tornaram-se referências de uma realidade que é exibida, pois a sociedade escolheu representar-se desse modo, universalizando um só discurso. “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história.” (ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 2009, p.26).



Fig. 34: Mary Cassatt. Crianças em um jardim (a enfermeira), óleo sobre tela, 0,81 x 0,64 m, 1878.

O “feminino” era um termo bastante utilizado para descrever a produção das artistas pela crítica de arte, como o tipo de pincelada, as cores utilizadas ou o tema das obras das artistas. Esse “feminino” correspondia à inferiorização definida pelo sexo da autora responsável pela criação da obra que, no caso, era a artista: “tais críticas revelam, quase sempre, um sentido comum: o de identificarem um *gênero* menor ou uma obra de fraca qualidade (VICENTE, F. L., 2012, p.177) .”

A categorização relacionada ao gênero reduz a diversidade contribuindo para a manutenção de desigualdades que separam artistas, “[...] numa dicotomia onde, de um lado, se encontrava o intelectual, o original, o criativo e o masculino e, por outro lado, se encontrava o emocional, o manual, o decorativo, o repetitivo e o feminino.” (VICENTE, F. L., 2012, p.161). Apesar das classificações que não beneficiam a maioria da população, incluindo as mulheres, grande parte das que desafiaram as barreiras impostas na arte possuíam condições materiais para prosseguir na batalha.

Talvez como *reação* ao sentido transgressor de se ser mulher e artista, surgiu uma crescente necessidade de identificar uma sensibilidade feminina na arte produzida por mulheres que não pusesse em causa os valores próprios do seu sexo, nem abalasse as fronteiras da sua identidade. Ao fazê-lo, acabou por se reforçar [...] o gênero do artista *afetava* a avaliação crítica [...] (VICENTE, F. L., 2012, p.176).

No entanto, as mulheres das classes populares e/ou não-brancas consideravam, muitas vezes, um futuro diferente para si, inacessível.

A maior parte das artistas mulheres que conheço se sentem completamente sobrecarregadas. Trabalhamos para ganhar dinheiro (já que todas abandonamos há muito a noção de que teríamos o apoio dos homens para fazer nossa arte – se é que pensamos nisso em algum momento – ou de patronos reconheceriam as desigualdades históricas e retribuíram nos concedendo tempo e apoio material), para cuidar de nós mesmas e de nossa família não patriarcal. Passamos um tempo excessivo fazendo o trabalho político (tanto teórico quanto prático) para sustentar as mudanças trazidas pelo movimento feminista que permitem que mais mulheres do que nunca façam trabalhos artísticos. (hooks, bell, 1995, p. 237).

Várias mulheres acumulam múltiplas funções, algumas têm jornadas duplas, outras até triplas de trabalho que podem ser remuneradas ou não, contudo, isso não devia reduzir o valor do seu trabalho. No espaço público e/ou no doméstico, essas responsabilidades recaem especialmente sobre elas. O tempo que grande parte das mulheres poderia dedicar-se às artes e à questão econômica é barreira que impediu inúmeras mulheres de seguir em áreas que dependiam de investimento financeiro e sem garantia de retorno, como é o caso das artes. O custo dos materiais artísticos e o tempo que a prática exige impediu várias mulheres que desejavam ser artistas vindas das classes mais populares ingressarem no meio artístico, pois elas trabalhavam em outras áreas, o que dificultava bastante prosseguir nas artes que precisam de horas de dedicação. Após a jornada do trabalho remunerada, deslocam-se até onde moram, ao chegar, iniciam automaticamente a segunda jornada de trabalho só que não-remunerada em seu lar, os cuidados com a família e a limpeza são funções intermináveis que exigem atenção, dedicação e tempo diariamente.

A maior parte das artistas mulheres, incluindo eu mesma, também são trabalhadoras assalariadas em áreas que não estão diretamente relacionadas à sua arte. Ainda sonho com o dia que poderei parar de lecionar para devotar meu tempo à escrita e à arte. A maior parte das artistas mulheres ainda lutam para encontrar tempo. Ainda que o movimento feminista tenha levado à abertura de oportunidades de classe que permitiram que mulheres bem-sucedidas reivindiquem esse tempo individualmente, elas são raras. Esses indivíduos solitários estavam e muitas vezes estão bem situados em termos de classe, raça, criação, educação ou meio social, por isso recebem os benefícios dessas oportunidades. (hooks, bell, 1995, p.238-239).

Viver só de arte ainda é uma realidade que poucas mortais têm o prazer de desfrutar, muitas artistas precisam conciliar outro trabalho que proporciona uma renda financeira fixa para poder suprir as despesas e, assim, dar continuidade à produção artística. “Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo – tempo para organizar pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação[...]” (hooks, bell, 1995, p. 237). O tempo para as artes tornou-se uma eterna procura para as mulheres que se desdobram entre trabalhar, viver e sonhar. É uma luta eterna contra o relógio, precisamos multiplicar o tempo para poder

desempenhar todas as funções que nos são atribuídas e ainda realizar o que desejamos. Raros são os momentos em que a maioria das mulheres consegue focar toda a sua atenção e energia exclusivamente em sua arte.

De maneira mais geral, nos anos 1970, na Itália, na América do Norte e na Inglaterra, na França e na Alemanha, alguns setores do feminismo se centraram no trabalho doméstico, na sua gratuidade e, sobretudo, na necessidade de considerar como *trabalho*. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.121).

A luta de reconhecimento do trabalho doméstico também ganhou força na mesma época que as historiadoras feministas reclamavam a ausência das artistas na história da arte. As mulheres executam trabalhos invisíveis que, muitas vezes, além da falta de reconhecimento, não eram remuneradas por eles. O trabalho gratuito exercido essencialmente pelas mulheres no espaço familiar é considerado injustamente uma responsabilidade apenas nossa, esse modo é uma das formas de reproduzir a lógica patriarcal que oprime as mulheres e que os feminismos tanto combatem. Nas relações heterossexuais, os homens são os principais beneficiados por essa questão, pois podem desenvolver-se no âmbito profissional sem preocupações, enquanto suas esposas cuidam da casa e dos filhos, algumas até abdicam da própria carreira em favor deles.

Uma parcela da população no mundo pode contratar o serviço de outras pessoas para exercerem as funções limpeza e/ ou cuidados de seus lares, “Bilhões de mulheres se ocupam incansavelmente da tarefa de limpar o mundo.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.24). A grande maioria de profissionais que trabalha nessas áreas é mulheres e elas não são brancas. “As feministas negras dos Estados Unidos foram rápidas em apontar as ligações históricas entre o trabalho de limpeza/cuidado e a racialização.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.123).

Uma imensa quantidade de trabalhadoras recebe salários precários, apesar de desempenharem funções indispensáveis a todos e cuja importância ficou ainda mais evidente na pandemia, pois os cuidados e a limpeza são atividades de primeira necessidade. Essas profissões são consideradas de forma equivocada “menores” que as outras e quem as exerce continua a ser bastante desrespeitada. “[...] elas

revelam o caráter estrutural e desigual da própria indústria da limpeza, bastante feminizada e racializada, e sua relação com o passado da escravidão e do colonialismo.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.128). A exploração, a depreciação, o racismo e a desumanização são reflexos que podemos associar a um passado escravocrata.

Obviamente, não são mulheres que limpam [...], mas também homens e crianças que cuidam do lixo doméstico e tóxico – os coletores de lixo, os *dalits* que esvaziam os esgotos, os africanos que desmontam o lixo da tecnologia em Acra, os trabalhadores que descarregam navios em Bangladesh.... O que quero enfatizar aqui é que essa economia de produção de lixo é inseparável da produção de seres humanos fabricados como “sucata”, como “lixo”. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.127).

Vidas invisíveis desvalorizadas, “vidas que importam menos”, vidas categorizadas de acordo com a classe social, dessa forma, as vidas com melhor poder aquisitivo são consideradas valiosas e importantes. “O capitalismo é uma economia que produz lixo e esse lixo deve desaparecer aos olhos de quem tem direito a uma boa vida.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.127). Seres humanos valorizados pelos bens materiais que possuem ou pela quantidade de lixo que podem produzir, enquanto quem trabalha no cuidado das pessoas são tratadas, muitas vezes, com descaso. O ofício, com frequência, é transformado em anônimo, todavia existe uma trabalhadora responsável que se dedicou na realização de algo que irá se tornar invisível. A limpeza invisibiliza não só o que é considerado “sujeira” e “desorganização”, após a conclusão do serviço quem contratou, muitas vezes, menospreza a executora.

[...] “O” proprietários do corpo invisível é uma mulher negra, cujo esgotamento é a consequência da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital – extração de trabalho dos corpos racializados e das terras colonizadas. Essa economia do esgotamento dos corpos está historicamente ancorada na escravatura, período no qual o ventre das mulheres negras, cuja exploração é indissociável da reprodução social (como mostram tantas feministas negras), foi transformado em capital. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.19).

Os corpos invisíveis que trabalham na limpeza “[...] desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.18). São pessoas em risco, esgotadas e invisibilizadas, pois o que importa não é quem fez a limpeza, mas se ela foi bem realizada. “A segregação do mundo se dá em uma divisão entre limpeza e sujeira baseadas numa divisão racial do espaço urbano e da moradia.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.127). As pessoas de corpos invisibilizados trabalham, diversas vezes, nas moradias de quem não é tornado invisível e diariamente são longas as distâncias percorridas pelos corpos invisíveis de onde residem até o trabalho.

O proprietários do corpo eficiente, que tem como medida o corpo branco e masculino, deve demonstrar sua disposição de passar longas horas na academia ou no escritório, de trabalhar até tarde da noite e no fim de semana, pois essa capacidade é o seu sinal do seu sucesso e da sua adesão à ordem dominante; seu esgotamento é a prova do triunfo sobre as necessidades básicas dos simples mortais. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.19).

Já o corpo considerado eficiente tem uma realidade bem diferente do corpo invisível, uma vida que contrasta com um desejo de esgotamento a ser atingido, pois o significado de ter sucesso profissional é, muitas vezes, estar exausto. Enquanto o corpo invisível é explorado constantemente pelo sistema de trabalho que inferioriza a profissão e as pessoas com corpos esgotados, porque além da grande carga de trabalho, frequentemente, recebe um tratamento desumanizado, esta narrativa reflete a nossa sociedade. Percebo que algumas pessoas possuem corpos mais explorados, muitas vezes consideradas incapazes e inferiorizadas por uma característica física, como a cor da pele. Enquanto isso, outras pessoas são privilegiadas por algo que extrapola o próprio corpo, o pensamento, por exemplo, que não tem cor ou gênero definido.

## 6 EDUCAÇÃO PARA MULHERES

### 6.1 OS ALIADOS

Tendemos a “naturalizar” as formas de conhecimento às quais estamos expostos [...] se nunca ouvimos falar ou nunca lemos sobre mulheres artistas, é porque elas não existem ou não são suficientemente relevantes para serem estudadas. (VICENTE, F. L., 2012, p.9).

No ensino de artes, pouco questionamos, em sala de aula, sobre as ausências e as presenças na narrativa reproduzida nos livros eleitos pelas instituições como fonte de conhecimentos. As publicações ignoram as artistas e incluem, em seu conteúdo, majoritariamente artistas brancos da Europa e EUA. Contudo, essa centralidade produzida impede que horizontes sejam extrapolados e várias narrativas negligenciadas deixam de ser referências no imaginário coletivo. A narrativa única retira-nos até a possibilidade de imaginar novas histórias, pois, nela, “todo” o conhecimento já está escrito e, apesar de ser repleta de lacunas, ela é apresentada como se estivesse completa. Se não tem espaço para o que falta, para que iremos questionar? “Mas o mais provável é mesmo nem repararmos nessas ausências. Muitas vezes, só vemos aquilo que nos é dado a ver, aquilo de que temos consciência à partida e que estamos preparados para reconhecer (VICENTE, F. L., 2012, p.9).”

No livro *A História da Arte*, do historiador Gombrich, o meio artístico que teve maior ênfase foi a pintura e predominam os pintores, na publicação, é como se não existissem as pintoras ou subentende-se que elas não criaram suas obras, pois nenhuma pintura produzida ao longo desses séculos por uma artista faz parte do livro que lhes é um espaço negado. Se elas também pintavam qual o motivo de não ter pintoras no livro? Nos séculos XIX e XX, a publicação possui cerca de 40 pintores e Gombrich apresentou alguns deles com mais de uma obra: Manet, Degas,

Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Picasso. Indico as presenças de quatro pinturas só de Cézanne e Picasso com quatro obras também, porém apenas uma é pintura. Só os pintores são as referências que Gombrich visibiliza no imaginário de quem leu o livro. Desse modo, destaco obras de quatro artistas homens que foram aliados nos registros das artistas, sendo esses Claude Monet (Fig. 35), Paul Maurice-Duthoit (Fig. 36), Peder Severin Krøyer (Fig. 37) e Artur Timóteo da Costa (Fig. 38).

Tratam-se de obras com as artistas nas aulas de modelo vivo, ao ar livre, pintando e exercendo a profissão. As pinturas evidenciam o cotidiano das artistas, através do olhar de seus colegas pintores. É um ponto de vista que reforça que as pintoras não eram exceções, embora a narrativa vigente incessantemente invisibiliza as artistas. Isto se destaca na pintura “Alguns colegas: sala dos professores” (Fig. 38), à direita se encontra em auto retrato o pintor Artur Timóteo da Costa que retrata, no centro, a artista Georgina de Albuquerque.



Fig. 35: Claude Monet. Na floresta em Giverny: Blanche Hoschedé em seu cavalete com Suzanne Hoschedé lendo, 97,7 x 91,4 cm, óleo sobre tela, 1887.

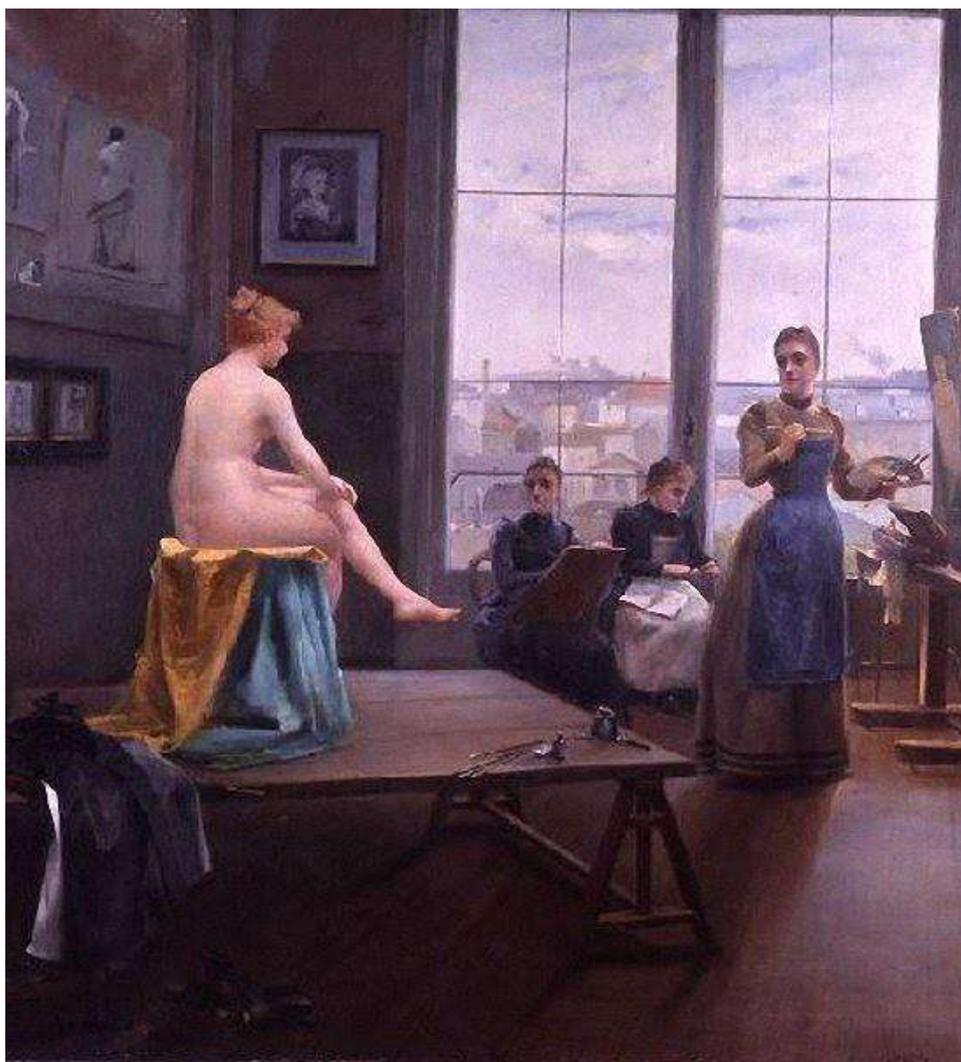


Fig. 36: Paul Maurice-Duthoit. Oficina de meninas, 1,04 x 1,2m, 1896.



Fig. 37: Peder Severin Krøyer. Marie Krøyer pinta em Ravello, 34,8 x 24,6 cm, óleo sobre tela, 1890.



Fig. 38: Artur Timóteo da Costa. Alguns colegas: sala dos professores, óleo sobre tela, 1,70 x 0,45 m, 1921.

### 6.1.1 O serviço de jantar de mulheres famosas



Fig. 39: Vanessa Bell e Duran Grant. “O serviço de jantar de mulheres famosas”, 2018.

Duran Grant e **Vanessa Bell** compuseram uma parceria que conseguiu transformar um aparelho de jantar em obra de arte. Trata-se de um projeto corajoso que celebra as mulheres. *The Famous Women Dinner Service* ou [O serviço de jantar de mulheres famosas], que foi desenvolvido pela dupla de artistas e veio a público só em 2018. Em 1932, a encomenda privada de um jogo de jantar foi feita pelo casal Jane e Kenneth Clark. Inicialmente, a lista de peças era bem extensa: 36 pratos grandes, 12 pratos menores, 36 acompanhamentos, 12 xícaras e pires de sopa, uma saladeira e mais inúmeros outros objetos. Vanessa e Duran tinham total liberdade para criação dos produtos. O projeto foi modificado ao longo do tempo, decidiram o tema e abreviaram a quantidade de itens. Em 1934, foram entregues 50 pratos grandes pintados à mão, homenageando mulheres ilustres. E cada artista desenvolveu a metade do conjunto. Na composição, as mulheres famosas estão dispostas em quatro grupos: 12 dançarinas e atrizes, 12 escritoras, 12 belezas e 12 rainhas. São 48 pratos das famosas e mais dois dos criadores Vanessa e Duran. As bordas dos pratos são decoradas com estampas pintadas à mão.

O serviço de jantar das mulheres famosas só era acessível a um número restrito de pessoas que conviviam com Jane e o marido, o historiador da arte, Kenneth Clark. Mas, após a morte dos seus proprietários, essa obra particular tinha sido dada como perdida. Segundo Leaper (2017), os cinquenta pratos sobreviveram a muitas mudanças de residência da família Clark, a bombardeios durante a guerra e esteve desaparecido por trinta anos. Mas, em perfeitas condições, no ano de 2017, o jogo de jantar surgiu completo pelas mãos de um colecionador.

E após 74 anos da sua criação, a obra “O serviço de jantar de mulheres famosas” foi, finalmente, exposta em 2018. Assim, um público maior teve a oportunidade de conhecer as peças, que, antes, eram inacessíveis para a grande maioria. “O serviço de jantar de mulheres famosas” foi criado em (1932-1934) os pratos são o suporte principal, exaltam as mulheres e questionam as ausências delas na historiografia. A grande maioria das mulheres famosas, do serviço de jantar dos artistas ingleses é europeia e boa parte da Inglaterra. Mas as exceções contidas na obra correspondem a 20% do total e tinham uma boa abrangência geográfica: duas africanas, uma japonesa, duas russas, duas da Península Arábica, duas estadunidenses e uma da Ásia Menor. As duas mulheres dos EUA estão em número reduzido nessa obra apesar de pertencerem ao centro de poder.

A dupla de artistas curiosamente não inseriu colegas de profissão no jogo de jantar. Duran Grant é um aliado fundamental, pois construiu, com Vanessa Bell, a obra. Ele foi incumbido de trazer à tona 25 mulheres e a dupla produziu uma unidade visual nos trabalhos impressionantes.

A obra reivindica o espaço das mulheres na história e esse questionamento vir unicamente de uma artista seria o mais provável, porém, além de Vanessa, é também uma indagação de Duran, o artista homem que compartilha a autoria dessa obra. Vanessa e Duran eram aliados, parceiros de trabalho e de vida. “O serviço de jantar de mulheres famosas” esteve invisível por tanto tempo e várias instituições no cenário atual ainda minimizam a importância das artistas invisibilizando-as.



Fig. 40: Vanessa Bell e Duran Grant. A metade do aparelho de jantar (1932-1934)  
“O serviço de jantar de mulheres famosas”, 2018.



Fig. 41: Vanessa Bell e Duran Grant. A outra metade do aparelho de jantar (1932-1934)  
"O serviço de jantar de mulheres famosas", 2018.

## 6.2 ENSINANDO ARTISTAS

“O acesso às técnicas do desenho dava-se prematuramente para meninos e meninas cujos pais fossem artistas. Desde a tenra infância habituavam-se às paletas, às cores, viam as composições surgindo aos poucos nas telas” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.143). Quem aspirava à carreira artística e não tinha a sorte, ou melhor, o privilégio de ter esses saberes dentro de casa, o que representa a grande maioria, precisava buscar formas de obter esses conhecimentos com artistas ou em locais de ensino artístico, no entanto, para as futuras artistas as dificuldades para ter uma educação artística serão ainda maiores.

Percebidas como seres por excelências domésticas, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das capacidades concernentes ao âmbito privado exibidas em público. Desse modo, distinguiam-se do mundo competitivo, profissional e comercial que caracterizava o meio artístico masculino; sua esfera era outra, resguardada e encantadora [...] (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.43).

As artistas são subestimadas, consideradas “amadoras”, “incapazes”, “pouco profissionais” e a maioria dessas atribuições recebidas não estava relacionada a suas produções artísticas, mas devido à exclusão à educação às quais foram submetidas. “A ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não deriva, evidentemente, de incapacidade inatas, mas de um acesso desigual à instrução artística.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.31). Uma das práticas essenciais na formação artística é o estudo do desenho com modelos vivos, o que era relevante desde o Renascimento até o século XIX. O modernismo retira a importância dessa prática que, até então, era indispensável para o aprendizado de anatomia, contudo, ainda hoje, são práticas bastante requisitadas que ampliam o entendimento de quem produz artes em relação ao corpo humano. Os exercícios com modelos vivos de carne e osso exigem atenção e dedicação, pois a(o) modelo conservar-se imóvel em uma posição, por um tempo determinado, para que artistas em formação ou

profissionais consigam captar, através de linhas e formas, o que compreendem. Nas classes de desenho de modelos vivos, o nu feminino, até 1850, era proibido, contudo para as que desejavam ser artistas a situação era mais complexa.

[...] eram proibidas até o final do século XIX de terem acesso a qualquer tipo de modelo nu, masculino, é claro, mas também feminino (apenas em algumas academias pagas, [...] passa a tolerar em meados do século XIX que as artistas tenham a possibilidade de trabalhar como modelos nus). (MAYAYO, Patricia, 2003, p.24, tradução nossa).

Na Academia Real de Londres, por exemplo, só em 1893, as alunas começaram assistir às aulas de desenho com modelos que estavam parcialmente vestidos. Isso significava que eram excluídas de alguns gêneros da pintura, pela falta de acesso aos modelos, como a pintura histórica e a mitológica e que eram imprescindíveis ter à disposição os conhecimentos de anatomia.

A *académie*, ou desenho a partir de um modelo-vivo, era a etapa que separava o *rapin* (estudante inicial) do estudante avançado, sendo uma etapa primordial da formação de artistas e tendo um significado simbólico na carreira. Para tanto, contribuiu a própria hierarquia dos gêneros acadêmicos, em que a pintura histórica reinava no patamar mais elevado. Esta se assentava numa tradição em que os grandes feitos representavam-se por meio da imagem de um herói cujo corpo encarnava qualidades essencialmente masculinas: força, vigor e coragem. O desconhecimento do corpo humano obstaculiza a carreira de um pintor que se pretendesse seguidor dessas prescrições. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.281).

As artistas eram estimuladas a seguir na pintura em gêneros considerados menores como retrato, paisagem e natureza morta. No quadro de Johann Zoffany “Os acadêmicos da real academia” (Fig. 42), o pintor, de forma visual, materializou a perspectiva de domínio masculino no mundo da arte, a sessão de desenho de modelo vivo foi, assim, representada de maneira que todos os integrantes na obra são homens, de artistas a modelos. A obra representa os membros fundadores da Academia Real de Londres em 1768, a qual tinha, em sua composição, diversos artistas homens e duas artistas mulheres, quase imperceptíveis. Não existia espaço para as mulheres nas sessões de modelo vivo e nem na tela como sujeito, o que foi

reservado para elas na cena é a objetificação de suas imagens, as duas pintoras Angelica Kauffmann e Mary Moser foram transformadas espantosamente em dois quadros na parede.

[...] A transformação bizarra e muito comum da artista mulher como uma criadora por direito próprio no tema de formas representativas [...] na história da arte. Confundindo sujeito e objeto, isso enfraquece a posição e o discurso da artista mulher como indivíduo ao generalizá-la. Negando-se sua individualidade, ela é passada de uma criadora a um sinal da criatividade masculina. (CHADWICK, Whitney, 1990, p.155).



Fig. 42: Johann Zoffany. Os retratos dos acadêmicos da Real Academia, óleo sobre tela, 1,47 x 1,01m, 1771-72.

A presença das artistas na sessão de modelos vivos não era bem-vinda nem em um quadro, contudo é um registro de uma das várias barreiras na formação pelas instituições que promoviam o ensino e no exercício diário do ofício das artistas. Negar a presença, rejeitá-las como criadoras, apagar a importância que tinham, não as impediu de serem artistas, embora aumentasse bastante os obstáculos delas ao longo do caminho.

Isso poderia ser simplificado dizendo-se assim. “Os homens atuam e as mulheres aparecem.” Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres entre elas, O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama. (BERGER, John, 1999, p.49).



Fig. 43: Johann Zoffany. Detalhe do quadro, Os retratos dos acadêmicos da Real Academia, óleo sobre tela, 1,47 x 1,01m, 1771-72.

A cena do quadro apresenta-nos um pouco da realidade enfrentada naquele período, independente do talento, o prestígio e as regalias que tinham por serem fundadoras da academia real, a importância delas foi invisibilizada diante de colegas representados na obra como sujeitos. Nenhum dos artistas homens é reduzido pelo colega pintor, já as artistas viraram objetos que correspondem curiosamente ao produto do exercício de sua profissão, todavia ele ainda teve a consideração de não as excluir. As pintoras passam despercebidas na tela (Fig. 42), pois podem ser confundidas com um item de decoração e poucas pessoas conseguem distingui-las na pintura como “quadros” (Fig. 43).

A existência de qualquer objeto decorre dentro de um ciclo de vida que comporta desde sua criação até sua destruição. Quanto mais tempo ele consegue resistir – ou seja, manter-se íntegro e reconhecível – maior será a chance de incidirem sobre ele mudanças de uso e de entorno. (CARDOSO, Rafael, 2012, p.66).

Os objetos - “as artistas” – são, de certo modo, imortalizados na pintura, o ciclo de vida deles expandiu-se, pois mesmo se a pintura deixar de existir, a imagem ainda mantém o registro como objetos, podendo ser reconhecidas ou não. A ocultação das artistas passa a falsa ideia de uma hegemonia masculina nos membros que fundaram a Real Academia Britânica, o que difere da realidade, pois contava com duas integrantes que não tiveram exibidas a presença como sujeito na pintura. “(Vê-lo como um objeto estimula seu uso como um objeto.) A nudez revela a si mesma. O nu é colocado em exibição.” (BERGER, John, 1999, p.56). As artistas mesmo vestidas são colocadas nesse local imaginado pelo artista que as desumaniza, de modo semelhante acontecia com modelos que estavam nus, as artistas no quadro, de certo modo, tiveram a sua individualidade retirada e a perda de identidade de sujeito era uma consequência disso.

Sem um sujeito capaz de atribuir significado, o objeto não quer dizer nada; ele apenas é. A apreensão de todos os fatores citados deriva da relação entre usuários e artefatos, numa troca de informações e atribuições que se processa de modo contínuo. (CARDOSO, Rafael, 2012, p.62).

Às artistas objetificadas são de difícil compreensão e só um conhecimento anterior é possível saber quem são. Como elas não possuem significado de sujeito na pintura, esses objetos só podem ser considerados como uma informação adicional na narrativa, quando são identificadas, portanto a composição poderia ser apenas no âmbito visual sem nenhuma significação complementar.

O tema da fragilidade feminina contraposta ao corpo do herói, viril, já foi longamente abordado pela história da arte feminista. O argumento central desta historiografia é que no plano da representação houve ao longo do século XIX, parafraseando Pierre Bourdieu, uma “simbólica dominação masculina”. O corpo feminino foi, de modo geral, representado como objeto de desejo para um espectador essencialmente masculino. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.279).

Os pintores foram representados como heróis, simbolizando aqueles que têm o poder, em contraposição às duas artistas transformadas em objetos, que são as dominadas e têm suas existências reduzidas na narrativa desenvolvida pelo pintor Johann Zoffany. Os homens dominam o espaço público, as mulheres estão reservadas à esfera doméstica, portanto, longe dos espaços de poder como a academia.

Por um lado, qualquer que seja a sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo, que tal como a cor da pele para os negros, ou qualquer outro sinal de pertencer a um grupo social estigmatizado, afeta negativamente tudo o que elas são e fazem, e está na própria base de um conjunto de diferenças homólogas (BOURDIEU, Pierre, 2011, p. 111).

Nós, mulheres, pertencemos a um dos grupos que, apesar de bastante numeroso, é marginalizado socialmente, situação semelhante ocorre com as pessoas negras, porém são níveis de exclusão diferentes e que se complexifica quando a mesma pessoa enfrenta duas exclusões, como, por exemplo, quando a mulher é negra. “Porque o racismo e o machismo geralmente andam de mãos dadas” (PIPER, Adrian, 1990, p. 211). Ao agirem em conjunto, excluem-na duplamente e atuam de

forma mais profunda afetando ao longo da vida. O apagamento enfrentado pelas artistas na pintura era devido à condição de serem mulheres: quem são essas artistas? As duas pintoras eram filhas de artistas, portanto: “As questões técnicas vinham perpassadas de posições estéticas, que com o tempo eram interiorizadas pelas crianças, tornando-se quase “naturais”. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.143-144).

**Angelica Kauffmann** (174-1807) nascida na Suíça, desde criança teve suas habilidades artísticas identificadas, incentivadas pelo pai que era pintor e que a tornou sua assistente. Além do aprendizado com o pai, Angelica estudou artes na Itália e em Londres onde participa de um círculo de amizades com intelectuais, um deles era Joshua Reynolds o primeiro diretor da Academia Britânica. No catálogo Histórias das artistas até 1900 publicado pelo MASP em 2019, na página 118, consta: “[...] Angelica Kauffmann conquistou renome internacional, como pintora sendo uma das artistas mais destacadas do seu tempo.” A artista dedicava-se ao gênero da pintura histórica em que se fazia necessário o conhecimento da figura humana, apesar de não ter a prática com modelos vivos, contudo, isso não a impediu de pintar o que desejava. Reconhecida internacionalmente, foi aceita como membro fundadora na Academia Britânica junto com Mary Moser, Angelica foi uma artista que uniu talento, trabalho e ótimas amizades. Na pintura (Fig. 44), a artista autorretratou-se exibindo as dúvidas que tinha em relação a que carreira deveria seguir, música ou pintura, e a escolha dela sabemos qual foi.



Fig. 44: Angelica Kauffmann. Autorretrato da artista hesitando entre as artes da música e da pintura, óleo sobre tela, 2,49 x 1,8 m, 1794.

Sensíveis, detalhistas, conservadoras, imitativas e dóceis, tais eram as qualidades femininas por excelência, em tudo opostas ao vigor, à inteligência abstrata, racional e criativa [...] Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros de cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar mais desvalorizado [...] (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.62).

**Mary Moser** (1744-1819) é uma pintora inglesa que era muito admirada pelas flores que criava, desde cedo, exibiu as suas habilidades nas artes. Assim: “Como seu pai, ela foi um membro fundador da Academia” (CHILVERS, Ian, 1990, p.318) de Londres, formando uma dupla de artistas. A pintura dela assemelha-se aos pintores holandeses que utilizavam as cores fortes e o alto contraste com as cores escuras.

As artistas eram limitadas em sua produção artística pela condição de serem mulheres, entretanto, o que era indicado estava associado a áreas pouco valorizadas. Apesar da pintura de flores e as artes decorativas serem “recomendadas” às mulheres por ser um gênero artístico de menos prestígio, foi ela quem decorou o quarto da rainha Carlota, esposa do rei George III. Na pintura Primavera (Fig. 45), as flores exibem ao mesmo tempo a força da vida, cores intensas e aparentam estarem murchas, mas destacando uma observação atenta da natureza e as formas exuberantes.



Fig. 45: Mary Moser. Primavera, óleo sobre tela, 0,70 x 0,80 x 0,07 m, ca. 1780.

### 6.3 AS INSTITUIÇÕES DE ENSINO DA ARTE

“Uma história da arte que não analise o *fenómeno* das mulheres artistas do século XIX é uma história que omite um dos temas centrais do contexto artístico europeu e norte-americano deste período.” (VICENTE, F. L., 2012, p.121). Um grande silêncio é como esse assunto vem sendo tratado pela história oficial, embora as historiadoras feministas visibilizam, em suas publicações, esse tema é algo que ainda não foi dada a devida importância.

[...] a idéia de que as mulheres eram “eternas amadoras” nas artes foi um mito nutrido por uma realidade institucional. Ao longo de todo o século XIX, em diversos países, elas não puderam frequentar as principais instituições responsáveis pela formação de artistas: as academias de arte. Esse cerceamento institucional tem sido apontado pela historiografia feminista como a principal causa da exclusão das mulheres da história da arte. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.85).

As aulas de modelo vivo para as artistas em formação não significava apenas a oportunidade de ter o conhecimento em anatomia, era principalmente resistir ao autoritarismo que as impedia de aprender, distanciar-se da exclusão e enfrentar o amadorismo que as perseguia. Considero essa uma das maiores guerras travadas pelas artistas rumo à profissionalização, sendo que esse foi um fator que invisibilizou muitas delas, pois se não poderiam ter conhecimento de anatomia, como é que poderiam equiparar-se aos artistas homens? As artistas enfrentavam vários impedimentos, desse modo, encontravam-se ainda mais distantes dos colegas de profissão sem esses saberes. As produções desenvolvidas, muitas vezes, eram menosprezadas, devido ao pouco conhecimento da figura humana que conseguiram obter. A questão primordial era ter acesso aos modelos e aos aprendizados adquiridos com os exercícios na prática.

Vistas [...] como naturalmente incapazes de se realizar nos gêneros artísticos mais elevados, em especial, na pintura histórica, elas foram associadas às faturas menores que, como tal, recebiam pouca atenção da crítica e da própria historiografia. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.32).

As artistas e suas produções, quando não são negligenciadas pela história, tornam-se a exceção nas histórias propagadas nos livros. Uma instituição de ensino para mulheres que possui a história pouco conhecida, origina-se na Inglaterra é “a existência da **Female School of Design**, inaugurada em 1843, foi usada como desculpa para que as mulheres fossem proibidas de ingressar na Royal School, a mais prestigiada academia de belas-artes, até 1860.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.100). As duas instituições tinham propostas de ensino bem diferentes, a Female School of Design era voltada para as artes aplicadas e **Royal School**, para belas-artes.

Se existia tema que unia a maior parte dos homens políticos liberais e conservadores durante o século XIX, em nações como a Grã-Bretanha, era o da oposição generalizada à igualdade das mulheres. Mesmo o pensador liberal Jules Simon, na sua *Working Woman* de 1861, considerava que a prática artística adequada às mulheres se encontrava nos meios de produção mecânica utilizados pela indústria e pelo design. (VICENTE, F. L., 2012, p.123).

Para ter o aprendizado com modelo vivo, elas tinham duas opções, que eram os ateliês particulares, que eram muito caros e restrito a uma parcela reduzida das mulheres que tinham condições financeiras para buscar a profissionalização. “[...] ou as instituições públicas que não as habilitavam como artistas, mas como artesãs qualificadas. Respondendo a pedidos, a rainha fundou, em 1860, a Royal Female School of Art.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.100). Era uma instituição educacional para profissionalização das artistas, porém não formaria “gênios”, uma vez que tinha pretensões mais modestas de aprimorar as habilidades já existentes nas alunas. Só em 1893, o acesso das mulheres às aulas de modelo-vivo foi permitido na Royal School.

[...] foi estabelecida uma regra específica que impedia a entrada de elementos do sexo feminino. O principal problema invocado para a não-aceitação de mulheres era, tal como em França, o incômodo que causaria a presença feminina nas aulas de desenho a partir de modelos nus. No fundo tratava-se do exercício considerado essencial na formação de um artista. Assim, as mulheres podiam frequentar as aulas de desenho, a partir de reproduções em gesso, ou assistir às conferências públicas, por exemplo, mas isso não as tornava alunas da Royal Academy.” (VICENTE, F. L., 2012 p.131).

A desculpa que as mulheres artistas causavam desconforto em relação à sua presença nas aulas de modelo vivo reflete a sociedade patriarcal que torna o nu como se for a uma perturbação é algo imoral, só para as artistas mesmo quando essa prática é fundamental no ensino de artes para o aprendizado do corpo humano. O número de alunas quando se permitia o ingresso delas nas instituições era limitado, como se elas pudessem prejudicar a qualidade do ensino ou até diminuir o prestígio da academia.



Fig. 46: Autoria desconhecida. Classe de modelo vivo na Royal Female School of Art, 1868.

O termo artista de gênio ou, simplesmente, o “gênio” acabava por ser um monopólio masculino. Acreditava-se que apenas aquela parte da humanidade havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava a criar, a inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes. “As mulheres estavam restritas às atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de suas vidas eram, segundo as crenças de época, os próprios homens que geravam e criavam, esses sim, os futuros gênios da nação. A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.65).

Só os artistas homens podiam ser “gênios”, a Royal Female School of Art concordava com essa linha de pensamento, diante disso as aspirações que a instituição educacional possuía não poderiam ser ambiciosas, já que todas eram alunas. “Enquanto as mulheres eram naturalmente imitadoras e derivativas, os homens necessitavam expressar sua originalidade e ambição. Nenhum homem precisava, portanto temer a competição.” (GARIB, Tamar, 1999, p.254). Como as artistas poderiam, de alguma forma, ameaçar a hegemonia se elas não podiam ser “gênios”? Entretanto, se as artistas eram incapazes de ser originais e desenvolviam somente cópias, os artistas homens não tinham com o que se preocupar e os historiadores não precisavam excluí-las. Já que a cópia de trabalhos era uma prática bastante utilizada por ambos os sexos, e apenas quando se tratava de exercícios para artistas em formação.

Por outro lado é possível identificar a pintora ou a escultora “amadoras” que, mesmo dedicando-se às artes maiores da pintura e da escultura, se encontram claramente distanciadas de uma imaginação, intelecto e criatividade associadas ao masculino; e, por outro lado, a autora de artes decorativas que, mesmo não sendo “amadora” vê o seu ofício desqualificado pelos próprios materiais que emprega. (VICENTE, F. L., 2012, p.153-154).

As obras produzidas pelas artistas eram tratadas de forma diferente e, nesse caso, o determinante principal era ser mulher, desse modo, era criada uma barreira que excluía, depreciava a produção das artistas, reduzindo-as, independente de sua qualificação e do que produziam. A profissionalização das artistas era considerada, muitas vezes, um mero passatempo, denominadas de amadoras, pouco

profissionais e incapazes era a maneira como foram tratadas, já os artistas homens tinham a sua produção percebida como “universal”, neutra e profissional.

Nos Estados Unidos da América [...] existia uma maior abertura em muitas escolas de belas artes (a Pennsylvania Academy of Fine Arts, por exemplo, já aceitava mulheres alunas nas aulas de desenho ao vivo em 1868) [...] (VICENTE, F. L., 2012, p.135

Em vários espaços de ensino estadunidenses, a entrada das alunas era permitida, na **Academia da Pensilvânia**, por exemplo, algumas alunas conseguiram fazer parte das classes de modelo vivo, todavia não tiveram a aula com modelo propriamente dito, que esperavam encontrar, pois a modelo era uma vaca (Fig. 47). Quando a prática do modelo vivo referia-se às artistas o assunto tinha um tratamento diferenciado, pois a moral e os bons costumes eram envolvidos e só as mulheres eram impedidas de aprender anatomia com modelos humanos.



Fig. 47: Círculo de Eakins. Na aula de modelo vivo de Thomas Eakins na Academia da Pensilvânia na Academy of the Fine Arts, Filadélfia em c.1882.

As mulheres 'artísticas' por natureza deveriam ser controladas de alguma forma, sendo proibidas de estudar arte fora do contexto estético doméstico (decoração de interiores, arranjos florais, tocar piano etc.). Quando historiadores e críticos de arte referem-se às mulheres artistas, a alusão a sua sexualidade parece algo inevitável, interferindo no julgamento das obras. É preciso lembrar sempre que, antes de artistas, elas são mulheres. (LOPONTE, Luciana Gruppelli, 2002, p.287).

As restrições impostas por ser mulher atrapalhavam o desenvolvimento acadêmico e a profissionalização das artistas, pois eram proibidas de frequentar as aulas. Ser artista e mulher é, antes de tudo, ter que lutar em dobro para estudar, tornar-se profissional e desafiar o apagamento que o sistema da arte submete a grande maioria das artistas.

Tendo as mulheres sua sexualidade constantemente controlada e vigiada, o que dizer então de uma mulher artista? Enquanto a sexualidade não abala a 'genialidade' de artistas como Picasso e outros artistas modernos que representaram à exaustão bordéis, prostitutas e amantes, as mulheres que ousavam entrar no mundo artístico tinham que se contentar com a representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas – gêneros de menor valor no mercado artístico (LOPONTE, Luciana Gruppelli, 2002, p.287).

A sexualidade dos artistas homens não colocava em risco a genialidade deles, enquanto as artistas, que já não poderiam ser "gênios", também não tinham liberdade nem para pintar o que queriam e deveriam satisfazer-se com isso. As produções das artistas eram limitadas aos gêneros mais desvalorizados na arte, mas os artistas homens podiam criar o que desejavam. As representações de nus mais famosos na história da arte são mulheres brancas, apresento alguns exemplos "A grande odalisca" do pintor Ingres (Fig. 72) e "Vênus ao espelho" de Velázquez (Fig. 27), que exibem o ideal de beleza branco e europeu da época, contudo, essa predominância branca também pode ser percebida nas obras contidas no livro *A História da Arte* de Gombrich e em vários livros de arte.

Enquanto o sensual no feminino branco, minuciosamente objetificado para o prazer do espectador masculino e branco, representa não apenas um lugar comum, como também, de fato, um clichê do imaginário ocidental branco de belas artes, o nu feminino negro mostra-se desproporcionalmente raro (WALLACE, Michele, 1992, p.228).

Não é só o caso de nus, o número de pessoas negras que são representadas em pinturas é reduzido, em comparação com pessoas brancas. Em relação à questão dos modelos vivos, mesmo sendo brancas, as artistas também eram excluídas, várias delas não faziam distinção de modelos pela cor de suas peles e o importante era o aprendizado proporcionado por eles. “Artistas brancos dificilmente retrataram nus negros por causa da falta de crença na humanidade negra” (WALLACE, Michele, 1992, p.228-229). O quadro “Um estúdio próprio”, (Fig. 48) da artista Elisabeth Pillard, é um bom exemplo, há nove artistas e um modelo, uma delas está vestida de vermelho, pois pode ser que ela seja a professora, o homem negro pela pose imponente e as roupas que está usando aparenta ser um guerreiro.

A combinação entre proliferação de mulheres artistas e a sua exclusão parcial ou total das instituições de ensino artístico e espaços de exposição levou, por um lado, a uma inevitável criação de espaços alternativos, sobretudo em cidades como Paris e Londres, e, por outro, à multiplicação de tentativas para modificar regras daqueles lugares que as discriminavam. (VICENTE, F. L., 2012, p. 122).

O quadro materializa, de forma concreta, uma das inúmeras maneiras utilizadas pelas artistas para desenvolverem-se na profissão, uma delas era o uso do estúdio, um espaço que algumas artistas podiam ter mais liberdade no exercício da profissão. “[...] a criação de espaços alternativos foi outra das estratégias utilizadas pelas mulheres artistas. A lógica era simples: Se não nos deixam entrar, então criamos lugares só para nós.” (VICENTE, F. L., 2012, p.135). Na cena, sete artistas estão observando o modelo, duas estão se dedicando a outras produções, todavia elas tinham a opção de aprender com a observação do modelo ou não, algo que era raro para a maioria poder ter a oportunidade de fazer essa escolha. As únicas

informações que posso afirmar sobre a artista que criou essa obra é o seu nome **Elisabeth Pillard** e a data 1886 que estão na própria pintura.

O mais antigo dos estúdios parisienses abertos as mulheres era o de Charles Chaplin, mas aquele que se tornou mais conhecido e por onde passaram mais artistas de sucesso franceses e estrangeiros foi de facto, a academia fundada por Rodolphe Julian em 1868 (VICENTE, F. L., 2012, p.132).



Fig. 48: Elisabeth Pillard. Um estúdio próprio, óleo sobre tela, 1,58 x 1,58 m, 1886.

O **estúdio de Charles Chaplin** era bastante procurado pelas artistas, pois, além de modelos vivos, tinha aulas só para mulheres. Enquanto a Academia Julian, inicialmente, era formada por salas mistas, todavia as turmas começaram a ser divididas por sexo em 1880, o resultado dessa mudança simples foi impressionante. No início, tinha trinta alunas e, após cinco anos, aproximadamente quatrocentas alunas, sendo que, desse modo, Julian criou uma instituição educacional de renome

internacional. A **Academia Julian** ficou mais famosa ainda após a publicação do Diário da sua conhecida aluna Marie Bashkirtseff que registrou a prática de desenho com os modelos vivos. O livro fez a divulgação do ensino na Academia Julian em diversos países onde a obra foi publicada. No quadro da pintora Marie Bashkirtseff, podemos observar uma sala da Academia Julian exclusiva para as artistas e o modelo era um menino parcialmente vestido em cima de uma superfície mais alta que favorece as alunas visualizarem e captarem melhor o corpo dele.



Fig. 49: Marie Bashkirtseff. No estúdio, óleo sobre tela, 1,54 x 1,88 m, 1881.

Marie Bashkirtseff era feminista “[...] no contexto mais alargado dos movimentos feministas, é necessário ter em conta que nem todas as mulheres artistas que empreenderam acções no sentido da sua afirmação profissional se consideravam feministas”. (VICENTE, F. L., p.122). As lutas das artistas pelo acesso à educação, aos modelos, pela profissionalização, apesar de várias artistas não serem feministas, as causas que estavam enfrentando eram e visavam ao bem comum das artistas.

Cada pintora tem seu universo visual e suas particularidades o que torna cada pessoa única, porém apesar das várias diferenças, elas podem compartilhar questões semelhantes “[...] há um problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum.” (BUTLER, Judith P., 2003, p.20). O feminismo europeu universalizou as mulheres como sujeito, mas, após várias críticas, hoje em dia, os feminismos ampliaram o entendimento que não temos sujeito único, portanto, eles são múltiplos sujeitos, a interseccionalidades aprofunda as especificidades e paralelamente visibiliza as opressões que incidem em cada pessoa.

Compreender o papel de metrópole cultural exercido por Paris passa por conhecer os modelos estéticos predominantes e seus principais realizadores, pois era atrás deles que um grande número de jovens artistas do mundo expatriava-se, ao menos provisoriamente, em busca das possibilidades abertas que destreza e virtuosismo nos segredos do “estilo francês”. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.151).

Inúmeras artistas de classes mais abastadas e/ou as que foram premiadas com bolsas viajaram para a França em busca da prática com modelos e da tão desejada profissionalização na área, como fez Käthe Kollwitz. Várias artistas brasileiras como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e a pernambucana Fédora do Rego Monteiro foram alunas dessa instituição. O padrão do ensino era a **École de Beaux-Arts**, a escola oficial pública francesa, entretanto, só para os artistas homens, enquanto as artistas não tinham permissão para o ingresso na instituição. Quando tinham condições financeiras, as estudantes de artes recorriam ao ensino privado como o da Academia Julian que se inspirava na École de Beaux-Arts, porém, para os estudos, era bem mais caro para as mulheres.

Em 1902, uma aluna despendia sessenta francos por uma jornada parcial de um mês e cem francos por uma jornada integral, ao passo que um aluno gastava respectivamente 25 e cinqüenta francos. As alunas pagavam quatrocentos francos por uma anuidade de meio período e setecentos para passarem todo o dia no ateliê, já alunos desembolsavam duzentos e quatrocentos francos, respectivamente. Alguns anos mais tarde, em 1908, as mulheres ainda gastavam mais do que os homens: sessenta e oitenta francos respectivamente nos

ateliês da rue Berri e na Passage de Panoramas contra 25 e cinquenta francos por mês nos ateliês masculinos. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.156).

Para o ensino de artes, o custo era alto para as artistas, além da mensalidade, elas tinham que investir nos materiais artísticos e as despesas eram ainda maiores para as estrangeiras que precisavam pagar o aluguel de um espaço para residir. Proibidas de frequentar as classes de modelos nas instituições de ensino públicas mais renomadas, em que a procura era grande, foi criado um universo paralelo que as artistas podiam estudar nesse espaço, mas pagavam bastante por ter esse conhecimento, que, para elas, era negado e, desse modo, o ensino para artistas tornou-se um negócio muito rentável.



Fig. 50: Autoria desconhecida. Foto da sala da Academia Julian, 1895.

No Brasil, o **Liceu de Artes e Ofícios** permitiu a entrada das mulheres como alunas em 1881, tornando-se a primeira instituição que elas poderiam ter acesso à educação artística, entretanto o conhecimento disponibilizado não as capacitava para serem artistas das belas-artes.

A educação proposta pelo Liceu visava o segundo grupo de mulheres, as dominadas do ponto de vista de sua classe, [...] Compreende-se que está ausente do projeto uma socialização dessas alunas com valores e técnicas das artes superiores, das artes puras, isto é, aquelas que ocupavam o mais alto escalão do sistema acadêmico. (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.125-126).

Originalmente, havia o ensino voltado para a classe trabalhadora “composto por pessoas humildes, conforme um projeto de formação técnica de artesãos, de qualificação de operários e de operárias.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.126), embora as aulas fossem frequentadas também por pessoas de outras classes sociais.

[...] o desinteresse pela Enba poderia resultar de diversos fatores, desde a rigidez da grade curricular até um obstáculo para grande parte das mulheres: os cursos noturnos. Em um época em que necessitava da permissão do pai ou do marido a fim de locomover-se, somando-se o fato de que a circulação noturna, até poucas décadas, era realizada apenas por serviçais ou prostitutas [...] (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2019, p.139).

A **Escola Nacional de Belas Artes** (Enba) no Rio de Janeiro, em 1892, recebeu alunas para o curso superior, pois, anteriormente, elas só poderiam frequentar os cursos de livre frequência. Outra alternativa eram as aulas particulares que ofereciam as vantagens de poder decidir o horário e a comodidade da estudante ter as aulas na própria residência. Quando as aulas eram realizadas à noite na Enba, surgia mais uma barreira para muitas mulheres conseguirem realizar esse deslocamento, pois dependiam da permissão de frequentar ou que alguém lhes acompanhasse no trajeto até a instituição de ensino.



Fig. 51: Autoria desconhecida. Escola Nacional de Belas Artes, aula de pintura ao ar livre, Biblioteca Nacional Digital do Brasil, 1912.

No álbum de artistas que faz parte do arquivo da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, na foto, do ano de 1912, tem o registro de uma aula de pintura ao ar livre com modelo, uma menina sem roupas está posando para uma turma mista, podemos ver a artista Silvia Meyer e três artistas homens: Dias Junior, Moyses da Silva e Manoel Domeneck.

Desprovida de instituições educativas voltadas para o ensino da arte durante todo o século XIX, além das aulas particulares, a cidade de Recife não apresentava nenhuma alternativa de formação para os filhos e filhas da elite pernambucana que se dirigiam para as artes plásticas. (CABRAL, Carlos, 2020, p.115).

Em Pernambuco, quem nascia em família abastada, se quisesse, poderia ter aulas particulares de artes, porém para se aprofundar, muitas artistas viajavam para a Europa em busca de conhecimento. Enquanto isso, para o restante da população, era quase impossível pensar tornar-se artista, pois não tinha o acesso à educação e profissionalizar-se na área era um verdadeiro milagre. “Seria na verdade uma atitude ingênua esperar que as classes dominantes desenvolvessem uma forma de educação que proporcionasse às classes dominadas perceber as injustiças sociais de maneira crítica” (FREIRE, 1984, p. 89). A classe trabalhadora, em sua grande maioria, tinha acesso reduzido à educação nessa época no Brasil, o número de pessoas analfabetas era enorme e, em relação à educação artística, contemplava apenas poucas pessoas. As instituições de ensino não demonstravam interesse em compartilhar o conhecimento para a classe trabalhadora, pois não seria algo economicamente rentável. Surgiu uma instituição de ensino que ainda existe em Pernambuco, trata-se do **Liceu de Artes e Ofícios**, oferecendo cursos para a classe trabalhadora. “Oficialmente, o Liceu abriu as portas em 21 de novembro de 1880, com o objetivo de promover aos filhos das classes operárias o ensino técnico.” (COSTA, Wendel Rodrigues, 2013, p.24). A intenção não era proporcionar educação artística à classe trabalhadora e nem a oportunidade de ser artista, se assim desejassem, mas de produzir uma mão-de-obra que o mercado precisava. No entanto, era uma possibilidade para muitas pessoas de alcançar o que antes era considerado impensável através do trabalho nas artes aplicadas.

Possuir conhecimento acadêmico em artes não é pré-requisito para ser artista, contudo a institucionalização pode possibilitar uma maior circulação no sistema da arte. As mulheres que queriam ser artistas por muito tempo tiveram o acesso à educação negado. Apontado por muitas historiadoras feministas como um fator que contribuiu no apagamento das artistas e dificultou que as mesmas tivessem reconhecimento. Algumas artistas devido a barreiras culturais, geográficas, sociais ou por decisão própria, não se desenvolveram artisticamente com o aparato de uma instituição de ensino e isso não as impediu de exercerem a profissão ou de serem reconhecidas.

## 7 ELAS...AS ARTISTAS!

Em 1976, foi realizada a exposição “**Women Artists: 1550-1950**” em Los Angeles, organizada pelas historiadoras feministas Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris. A mostra apresentou 84 pintoras, abrangendo um período correspondente a 400 anos, iniciado no Renascimento até a Idade Moderna. A exposição “mulheres artistas” é um marco feminista na história da arte, pois desafiou o cânone que era formado majoritariamente pelos artistas homens. Os feminismos decolonias e a mostra conectam-se no propósito de visibilizar grupos menosprezados, nesse caso, é as mulheres que foram artistas. Apesar desses feminismos só terem surgido depois da década de setenta do século XX, as lutas unem-se contra os apagamentos que continuam a existir. Não foi a única exposição coletiva composta só por mulheres artistas:

“No entanto, era a primeira vez que se encontravam num mesmo espaço artistas de nacionalidades tão diversas e de períodos tão dispares e que se consolidavam as abordagens de uma história da arte feminista” (VICENTE, F. L., 2012, p.35). Embora a mostra tenha exibido uma maior variedade de artistas em relação ao contexto das exposições na época, essa diversidade era limitada e somente uma das artistas não tinha a cor da pele branca. Segundo Maura Reilly, (2007): em 1976, ninguém questionava por que a exposição só incluiu uma mulher negra e qual o motivo das artistas estarem restritas geograficamente aos EUA e à Europa. Essas questões não eram tratadas com a devida importância naquele período. “À medida que o mundo vai ficando mais complexo, parece que as pessoas se dispõem cada vez menos a tentar fazer sentido das coisas (CARDOSO, Rafael, 2012, p.11).” E as obras das artistas, que estavam inexplicavelmente antes ocultas em sua grande maioria, surpreenderam o público. Linda e Ann conceberam a mostra, pesquisaram as artistas, localizaram as obras nos acervos de instituições ou em coleções particulares e, o mais importante, visibilizaram-nas. Isto porque elas conseguiram que as produções das artistas fossem acessíveis aos olhos do público. Destaco a participação de três artistas na exposição que tem ligação com o feminismo: Marie Bashkirtseff, Rosa Bonheur e Frida Kahlo.

A 1ª artista é **Marie Bashkirtseff** (1858-1884) que nasceu na Ucrânia, colônia do Império Russo, de família aristocrática, recebeu educação privilegiada que incluía aulas de desenho, música e dança. Quando ainda era criança, a sua família se estabeleceu na cidade de Nice, na França. Em 1877, ingressou na Academia Julian em Paris e participou das aulas de modelo vivo para mulheres. A artista enfrentava a tuberculose que lhe abreviou a vida aos 25 anos. Conforme o catálogo da exposição, Bashkirtseff produziu bastante e a mãe dela doou para o Museu Russo de São Petersburgo em 1908: 84 pinturas, 54 desenhos, dois pastéis e três esculturas. Marie Bashkirtseff era pintora, desenhista e escultora e a obra exibida na exposição “*Women Artists: 1550-1950*” foi a pintura “O encontro”:



Fig. 52: Marie Bashkirtseff. O encontro, óleo sobre tela, 1,70 x 1,93 m, 1884.

Além das artes, ela tinha um diário que registrava o seu dia a dia e até os dilemas de ser artista. Após a sua morte precoce, o diário da jovem artista foi publicado e o livro tornou-se mais famoso do que sua produção artística visual. O diário serviu de inspiração para várias artistas e escritoras. No livro “Segundo sexo”, Simone de Beauvoir faz referência a Bashkirtseff:

Esse culto do eu não se traduz, na jovem, somente pela adoração de sua pessoa física. Ela almeja também possuir e incensar todo seu eu. Esse é o objetivo visado através desses diários íntimos em que ela expande de bom grado a alma. O de Maria Bashkirtseff é célebre e é um modelo no gênero. A jovem fala com seus cadernos como falava antes com suas bonecas, é um amigo, um confidente, interpela-o como se fôra uma pessoa. Entre as páginas inscreve-se uma verdade escondida aos pais, aos colegas, aos professores, e com a qual a autora se embriaga solitariamente. Uma jovem de 12 anos que escreveu seu diário até a idade de 20 [...] (BEAUVOIR, Simone V.2, 1980, p.77).

A artista engajou-se nas lutas feministas, escrevia no jornal *La Citoyenne*, em 1881, usando o pseudônimo de Pauline Orrell e defendia o acesso à educação para as mulheres. As instituições de ensino de artes, naquele período, limitavam o acesso das alunas, restringindo suas oportunidades de aprendizagem e de profissionalização. As que conseguiam entrar, enfrentavam muitas barreiras e o percurso do conhecimento era repleto de exclusões, devido ao universo da arte canônico ser predominantemente masculino. Bashkirtseff, no seu livro, comentou as razões de não haver mulheres artistas:

O que tenho vontade, escreve Maria Bashkirtseff, é da liberdade de passear sozinha, de ir e vir, de sentar nos bancos do Jardim das Tulherias. Eis a liberdade sem a qual não se pode tornar-se um verdadeiro artista. Acrediteis que se aproveita o que se vê quando se está acompanhado ou quando, para ir ao Louvre, é preciso esperar o carro, a dama de companhia, a família!... Eis a liberdade que falta e sem a qual não se pode chegar seriamente a ser alguma coisa. O pensamento se acorrenta em consequência desse embaraço estúpido e incessante... Isso basta para que as asas se encolham. É uma das grandes razões pelas quais não há mulheres artistas. (BEAUVOIR, Simone, 1980, V.2, p. 480).

Marie fez importantes reflexões sobre as dificuldades enfrentadas no exercício da profissão e em seu dia a dia. Bashkirtseff era imigrante, esse olhar estrangeiro em Paris, compartilhado no livro, incentivou diversas artistas a buscarem formação na área. Marie batalhou para que as mulheres tivessem mais chances na educação e, após a sua morte, tornou-se uma fonte de inspiração para inúmeras artistas e escritoras.

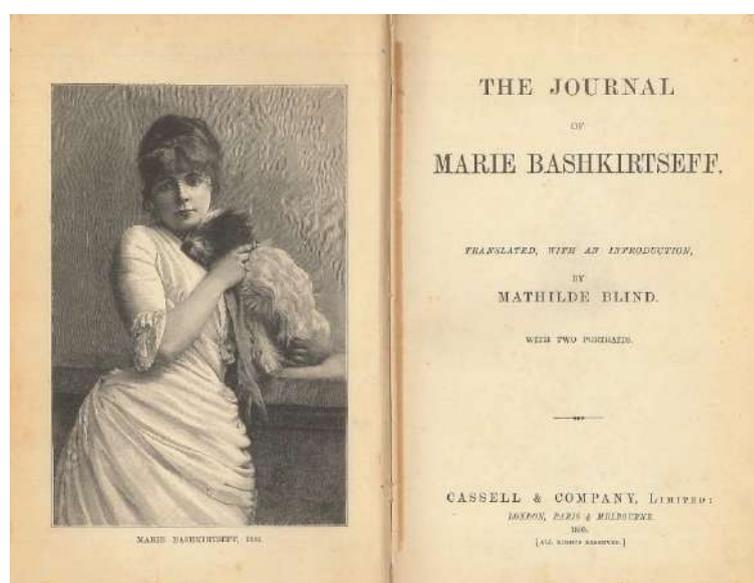


Fig. 53: Marie Bashkirtseff. *The Journal of Marie Bashkirtseff* [O diário de Marie Bashkirtseff], 1890.

A segunda artista é **Rosa Bonheur** (1822-1899), que nasceu na França em uma família de artistas e aprendeu o ofício com o pai Raymond, que era pintor de paisagem e professor de desenho e pintura. A sua mãe, Sophie, foi musicista e costureira, Rosa era a mais velha dos quatro filhos do casal. Bonheur dedicou-se à pintura, o tema era os animais e as telas possuem grandes dimensões. Ela também se interessou pela escultura, porém só iniciou após ter se estabelecido como pintora. Conforme as informações do catálogo, Rosa Bonheur foi a primeira mulher artista a receber a cobiçada premiação cruz da Legião de Honra Francesa em 1865. Ela também ganhou prêmios em vários países como: Bélgica, Espanha, Portugal e México. Rosa Bonheur participou da mostra com a tela “A feira de cavalos”.



Fig. 54: Rosa Bonheur. A feira de cavalos, óleo sobre tela, 5,06 x 2,44m, Museu Metropolitano de Arte, 1853-1855.

Rosa Bonheur frequentava fazendas, currais e feiras para observar e esboçar animais. Os ambientes eram majoritariamente masculinos, o vestido ou a saia dificultavam o trabalho dela nesses locais. Rosa solicitou a permissão para poder usar calças e enfrentou as regras que impediam as mulheres de escolher até o que vestir. Hoje, é um ato simples poder usar calças, mas foi uma conquista que repercutiu bastante na época.

De fato, o travestismo era ilegal na época de Bonheur: para não ser perseguida, a artista precisava obter uma "autorização oficial de travestismo" a cada seis meses, emitida pela polícia de Paris e assinada por um médico. Qualquer desvio individual das normas codificadas de comportamento sexual era, portanto, definido como uma "anomalia" que deveria ser regulamentada pelo Estado e submetida à supervisão médica; por outro lado, a própria existência da "autorização de travestismo" implicava que havia tantos indivíduos fora da norma que era necessário criar um formulário específico para tais casos. (MAYAYO, Patricia, 2003, p.81-82, tradução nossa).



Fig. 55: Permissão de Rosa para usar calças, 1857.

Rosa Bonheur foi uma artista reconhecida, entretanto, no imaginário recente, a imagem que é promovida dela foi reduzida à lésbica, feminista e à forma como se vestia. Ao legado produzido pela artista, que é as obras, é dada menos importância, devido à redução da visibilidade dos trabalhos e, nessa disputa, ela vem perdendo espaço no imaginário coletivo como artista. Rosa era ousada, defendia a autonomia das mulheres, sendo que, nas artes, é um exemplo de superação, dedicação à profissão e uma fonte de referência para várias artistas. A artista Rosa Bonheur, com suas obras, conquistou públicos de várias faixas etárias e, no tempo em que estava viva, soube autopromover-se, sendo bastante admirada, especialmente, pelas meninas, no século XIX, que tinham uma boneca sua.

A terceira artista é **Frida Kahlo** (1907-1954), cujo nome de nascimento é Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, mexicana, de família de classe média. Frida teve

poliomielite na infância e uma das sequelas foi o crescimento irregular dos membros inferiores. A perna direita dela era mais fina e curta do que a outra e, por essa razão, ela mancava ao locomover-se. Além disso, quando tinha dezoito anos, sofreu um acidente, que lhe trouxe muitos problemas de saúde durante toda a sua vida. Frida queria ser médica, mas o desastre mudou até o seu percurso profissional. Devido às fraturas na coluna, passava muito tempo deitada, um cavalete de pintura foi adaptado para a cama e ela pintava com regularidade, assim, quando voltou a andar, a pintura já era parte da sua vida. Frida retratava-se, coloria as dores, as perdas, a cultura mexicana e pintava a sua vida. Segundo as informações do catálogo, Frida foi operada trinta e cinco vezes, mas essas intervenções não aliviaram o sofrimento dela de não poder ter filhos. Na mostra “*Women Artists: 1550-1950*”, duas pinturas da artista foram exibidas: “Frieda e Diego Rivera” e “Auto-retrato com cabelo cortado”:



Fig. 56: Frida Kahlo. Frieda e Diego Rivera, óleo sobre tela, 0,78 x 1,00 m, 1931.



Fig. 57: Frida Kahlo. Auto-retrato com cabelo cortado, óleo sobre tela, 0,29 x 0,40 m, 1940.

Na tela “Frieda e Diego Rivera”, ela estava casada com o também pintor Diego Rivera, eles viveram uma relação bastante conturbada, mas a ligação entre eles era forte, apesar dos conflitos. Frida separou-se de Diego em 1939 e, no quadro “Auto-retrato com cabelo cortado”, ela não usou as roupas tradicionais mexicanas coloridas que costumava vestir. O corte do seu cabelo tem destaque na tela, ela segura uma tesoura, os cabelos estão espalhados por todos os lados e tem até uma trança cortada. No Quadro, ela escreveu “Olha, se eu te amei foi por causa do seu cabelo. Agora que você está sem cabelo, não te amo mais.” Frida com o cabelo curto, vestida de forma sóbria, considera-se que essa obra pode estar associada a sua bissexualidade.

Após a morte de Frida, ela tornou-se um símbolo do feminismo no México e virou um ícone. Na exposição "*Women Artists: 1550-1950*", Frida foi a única artista que não era branca e foi exibida. A diversidade das artistas na exposição era pequena, pois a grande maioria delas era da Europa e/ou dos EUA. Mas, na mostra, tinha as exceções: algumas artistas da Rússia, como Marie Bashkirtseff e só uma artista latino-americana, que era Frida. De acordo com o catálogo, a mostra itinerante percorreu quatro espaços expográficos: Museu de Arte do Condado de Los Angeles, a Universidade do Texas, Museu de Arte Carnegie Instituto, Museu do Brooklyn, tendo sido encerrada em 1977. O catálogo da mostra exibe, na capa, a pintura de Adrienne Marie Louise (1798-1869), em que a pintora francesa retratou o estúdio de Abel de Pujol, o professor com as alunas.



Fig.

58: Museu do Brooklyn. Exposição *Mulheres artistas: 1550-1950*, 1977.

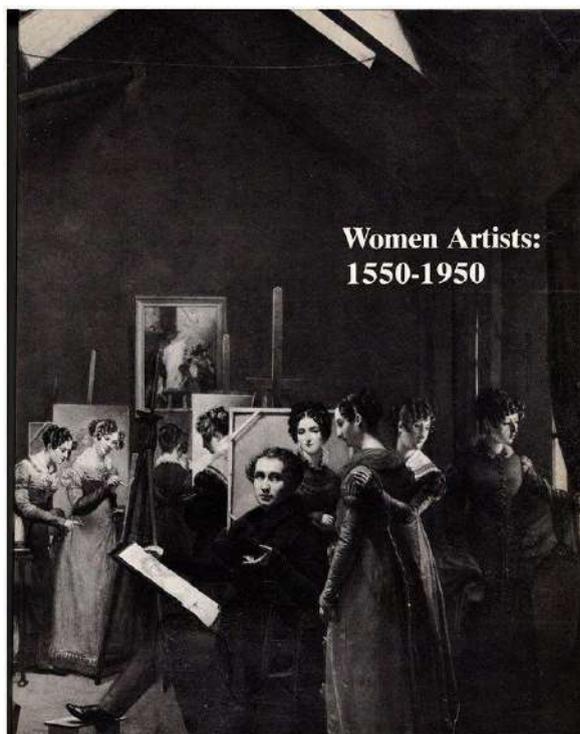


Fig. 59: Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin. A capa do catálogo da Exposição Mulheres artistas: 1550-1950, 1976.



Fig. 60: Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy. O Estúdio de Abel de Pujol, óleo sobre tela, 1,29 x 0,96 m, 1822.

A capa do catálogo da exposição é um recorte da pintura “O Estúdio de Abel de Pujol” e, nela, foi evidenciado o papel do artista homem como professor em uma turma exclusiva de alunas. O quadro foi pintado por **Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy** em 1822, o contexto, nessa época, era que poucas mulheres tinham acesso às aulas de artes e predominavam artistas homens no ensino. Apesar de ser fundamental, uma obra de uma artista na capa do catálogo, o personagem que obteve o principal foco de atenção foi Abel de Pujol (Fig. 59), que estava sentado, porém se a área do recorte tivesse preservado o lado esquerdo da tela (Fig. 61), a ênfase da capa seria as artistas e a temática da exposição seria melhor comunicada.



Fig. 61: Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy. Detalhe do lado esquerdo da pintura O Estúdio de Abel de Pujol, 1822.

## 7.1 O JANTAR

***The Dinner Party*** (1974-79) [O jantar] é uma obra referência, produzida pela artista feminista **Judy Chicago**, na década de setenta nos EUA. Atualmente, “*The Dinner Party*” está em exibição permanente, no museu do Brooklin, na área dedicada à arte feminista. Judy questiona o apagamento das mulheres na história “[...] criando uma genealogia cultural das ausências, como exemplifica a instalação denominada *The Dinner Party*” (VICENTE, F. L., 2012, p.40). É um jantar para pessoas escolhidas. Cada pessoa convidada tem um cálice dourado, utensílios personalizados e um prato de porcelana pintado. Esse jantar é só para convidadas e são 39 mulheres que Judy Chicago celebra no seu banquete. A artista feminista traça narrativas que iniciam na pré-história até os tempos atuais. Uma pesquisa ampla que homenageia mulheres importantes, de várias áreas do conhecimento, diversos tempos históricos e de diversos países. No piso, estão inscritos 999 nomes de mulheres e a obra foi desenvolvida durante cinco anos, sendo que as pintoras Artemisia Gentileschi e Georgia O’Keeffe estão entre as 39 mulheres que têm destaque em *The Dinner Party*.



Fig. 62: Judy Chicago. *The Dinner Party* (1974-79) | O jantar, Museu do Brooklin.

No jantar de Judy Chicago, o número de mulheres amplia-se bastante, quando todas são consideradas e totalizam 1038 mulheres. Porém, a mesa do *The Dinner Party* só possui 39 lugares e, no chão, estão 999 mulheres. Quando é que a mesa terá mais lugares? A grande maioria das mulheres continua sem lugar à mesa, até mesmo quando ela é feminista.



Fig. 63: Judy Chicago. O piso do *The Dinner Party*, Museu do Brooklyn.

Questiona-se se o projeto de construção de uma genealogia artística feminina não acabou, exceto por conta das exceções, em uma tentativa de substituir o cânone masculino dominante por um cânone alternativo de mulheres brancas (e heterossexuais), que acaba se tornando, no final, igualmente hegemônico. (MAYAYO, Patricia, 2003, p. 78, tradução nossa).

A universalização da categoria “mulher” pelas feministas da década de setenta é materializada pela mulher branca heterossexual. Existe uma diversidade de mulheres que não foram contempladas, o cânone das mulheres brancas foi reproduzido com algumas exceções em *The Dinner Party* e na exposição *Women*

*Artists: 1550-1950*. Porém, quando são levadas em consideração as multiplicidades, a categoria “mulheres” é no plural. A raça, a classe, a sexualidade, a territorialidade, vários fatores são significativos e somados cooperam na construção de identidades mais plurais.

## 7.2 FEMINISMOS GLOBAIS: NOVOS RUMOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Em 2007, trinta anos depois da exposição pioneira *Women Artists: 1550–1950*, foi inaugurada a exposição ***Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*** [Feminismos globais: novos rumos na arte contemporânea]. As curadoras dessa mostra são Maura Reilly e Linda Nochlin, sendo que a exposição “Feminismos globais” procurou atualizar o projeto curatorial de “Mulheres artistas”, que foi desenvolvido na década de 1970. A exposição é formada por artistas feministas do mundo inteiro e composta por trabalhos contemporâneos a partir de 1990. A proposta de “Feminismos globais” é descentralizar as narrativas, buscar as artistas além da Europa e EUA e exibir uma maior diversidade de vozes e culturas.

O objetivo desta exposição é forjar uma narrativa alternativa da arte hoje, apresentando uma ampla seleção de artistas mulheres jovens e em meio de carreira, todas nascidas após 1960, de uma variedade de culturas, cujo trabalho manifesta visualmente suas identidades (socioculturais, políticas, econômicas, raciais, de gênero e/ou sexuais) de inúmeras maneiras inovadoras. (REILLY, Maura, 2007 p.16, tradução nossa).

Apesar de alguns avanços em relação à visibilidade das artistas nos últimos tempos, a atual situação ainda é de apagamento e exclusão. As poucas artistas, que estão, finalmente, começando a receber o benefício de saírem da condição de invisibilidade, estão restritas aos centros de poder (euro-estadunidense) e, apesar de algumas raras exceções, o restante continua invisibilizada. A mostra “Feminismos globais” procurou visibilizar artistas de todo mundo, diluiu as barreiras geográficas e,

assim, conseguiu ampliar o campo de visão sobre as artistas. A exposição desafiou o cânone que exclui o que é considerado periferia, a ampliação das fronteiras ganhou destaque na mostra, mas a expografia foi articulada através dos temas e não pelas geografias. A abordagem utilizada por Maura e Linda nessa mostra é a do feminismo relacional, que busca desconstruir as dicotomias, como centro/periferia, por exemplo, elas entendem que as singularidades e as diferenças enriquecem as pluralidades.

[...] como escreveu Maura Reilly, o sexismo e o racismo continuavam a estar embrenhados na lógica do mundo artístico (e a passar despercebidos). E, tal como também denunciou, muitas das pessoas que teriam poder para mudar as coisas – *directores* de museus, donos de galerias, professores de história da arte, críticos de arte, curadores e marchands – não o faziam. (VICENTE, F. L., 2018, p.189).

As curadoras estabeleceram temas comuns entre as artistas, diálogos foram produzidos, pois elas conectam-se, divergem e também se assemelham. Contudo, a maioria das exposições ainda segue a mesma narrativa que é considerada a oficial, excludente, racista e sexista. Mostro a capa do catálogo “*global feminisms*” e acrescento duas obras que foram exibidas na exposição:

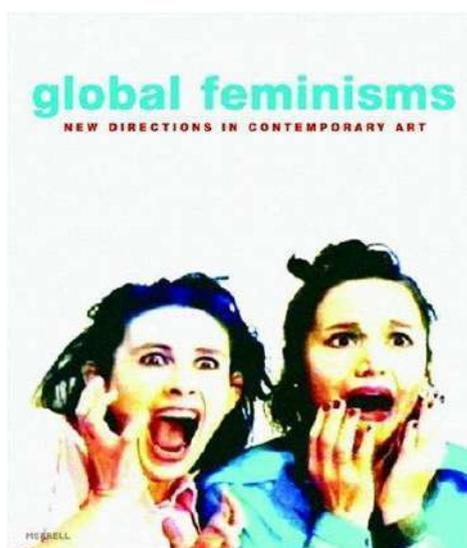


Fig. 64: Capa do Catálogo da Exposição *Global feminisms*, 2007.

A capa do Catálogo “global feminisms” (Fig. 64) tem o contraste intenso das cores, conduzindo a atenção para as duas mulheres com as expressões faciais que são enigmas a desvendar. A imagem desperta a curiosidade além de vários sentimentos que aparentam não ser tão agradáveis e que nos levam a questionar e o que será que elas viram? A foto escolhida para a capa é a reprodução do vídeo “Celebrando o próximo momento”, da artista **Boryana Rossa** da Bulgária. O vídeo foi realizado no ano de 1999 e exhibe uma união de sentimentos temporários, porém intensos de alegria, espanto, terror, medo, euforia, raiva e felicidade. A capa pode ser considerada um aviso, pois alguns dos temas tratados na exposição podem provocar incômodo e desconforto. A faixa etária que foi recomendada para visitação era até 17 anos e que estivessem acompanhados de adulto responsável.

Se realmente queremos criar uma atmosfera cultural em que os preconceitos possam ser questionados e modificados, todos os atos de cruzar fronteiras devem ser vistos como válidos e legítimos. Isso não significa que não sejam sujeitos a críticas ou questionamentos críticos ou que não haja muitas ocasiões em que a entrada dos poderosos nos territórios dos impotentes serve para perpetuar as estruturas existentes. Esse risco, em última análise, é menos ameaçador que o apego e o apoio contínuos aos sistemas de dominação existentes [...] (hooks, bell, 2013, p.175).

A mostra opõe-se   curadoria tradicional, incentivando a redução das fronteiras geográficas nas exposições e, dessa forma, conseguiu abranger artistas de mais localidades. A artista **Julie Mehretu**, radicada nos EUA, nasceu na Etiópia, ela investiga, através da pintura, as implicações do colonialismo e da supremacia branca no mundo que vivemos. Julie Mehretu faz uso das fotografias de comícios anti-imigração da Alemanha e campos de detenções de imigrantes na fronteira dos EUA, os quais são pontos de partida que orientam o seu trabalho. Na tela “Cidade negra” (Fig. 65), a pintora escreve histórias experienciais por meio de formas abstratas e múltiplas camadas de pensamentos são reveladas.



Fig. 65: Julie Mehretu. *Black City* | Cidade negra, acrílica sobre tela, 4,88 x 2,74 m, 2005.



Fig. 66: Parastou Forouhar. *Detail from the Blind Spot series* [Detalhe da série Ponto cego], 2001. Foto: Jogi Hild.

Na série “Ponto Cego”, que foi desenvolvida pela artista iraniana **Parastou Forouhar**, as suas instalações expressam críticas ao fundamentalismo islâmico e à política do Irã. Um homem está vestido com o *Chador*, uma vestimenta que cobre todo o corpo, usada tradicionalmente pelas mulheres do Irã que seguem o islamismo. A figura incomum de um homem que não tem rosto e, no local que estaria a face dele, surge a nuca (Fig. 67), de tal modo que a imagem é provocadora, causando um estranhamento devido à ausência de expressão e a impossibilidade de uma pessoa enxergar a própria realidade. Aproveito para fazer um paralelo com a história que é difundida e legitimada apenas no singular, todavia, existem múltiplos pontos de vistas e diversas histórias precisam ser promovidas, conhecidas e reconhecidas. A história nos livros, nos espaços expositivos e na academia que seguem sem questionar o cânone precisam desconstruir, reconstruir, resgatar narrativas se possuem a intenção que sejam mais diversas, ofertando, desse modo, imaginários que se abrem para o presente em constante construção e impedindo que se transformem em pontos cegos.



Fig. 67: Parastou Forouhar. *Detail from the Blind Spot series*  
[Detalhe da série Ponto cego], 2001. Foto: Jogi Hild.

### 7.3 AS GUERRILLA GIRLS

O grupo ativista feminista estadunidense *Guerrilla Girls*, de forma irreverente e anônima, questiona os espaços museais, os seus acervos e a invisibilidade das artistas nas exposições. As **GG** são conhecidas por utilizarem máscaras de gorilas e adotarem o nome das artistas. Em 1984, o MoMA em Nova York apresentou a exposição “Panorama internacional de pinturas e esculturas” recentes composta por 165 artistas, mas, desse total, só 13 eram as artistas mulheres. A discriminação foi uma constatação alarmante. Devido a essa grave condição de desequilíbrio e reivindicando por equidade para as artistas nos espaços expográficos: “O grupo foi formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada em 1984 Museum of Modern Art (MoMA)” (PEDROSA, 2017). Surgiram, assim, as *Guerrilla Girls* e cada integrante para preservar a própria identidade assume o pseudônimo de uma artista falecida e homenageia-a.



Fig. 68: Retratos/integrantes das *Guerrilla Girls*: Frida Kahlo, Edmonia Lewis, Georgia O'Keefe, Zora Neale Hurston (escritora) e Gertrude Stein.

O ponto de vista estratégico dos ativismos unifica o pessoal e o coletivo, parte do local e se veem mais como sujeitos sociais do que como sujeitos políticos. Muitas vezes manifestam-se por direitos de seus corpos exigindo serviços, igualdade social, direitos humanos. Saem do universal abstrato para o universal concreto. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 2020, p.12)

As artistas saem pelas ruas com suas máscaras de gorilas, protestam, colam cartazes com perguntas objetivas e cores intensas. Os cartazes comunicam e informam as pessoas sobre a desigualdade no mundo das artes, através de comparações, porcentagens e humor. São peças gráficas que, na dimensão pública, são meios determinantes para potencializar a propagação da mensagem. Mesmo anônimas, são conhecidas e reconhecidas pelos desafios que travam com o sistema da Arte e autodenominam-se “a consciência da arte”. E, ao longo do tempo, as pautas levantadas vão ganhando mais corpo e expandindo, tornando-as mais abrangentes para áreas, além das artes.

Mas a própria opção pelo anonimato não deixa de ser paradoxal: por um lado, as GG lutam precisamente pelo fim da invisibilidade de tantas mulheres artistas, *anônimas* não por opção, mas por condicionantes sociais e históricas – “*anônima* era uma mulher”, como escrevia Virginia Woof; por outro lado elas transformaram o anonimato numa escolha e não num destino. (VICENTE, F. L., 2012, p.47).

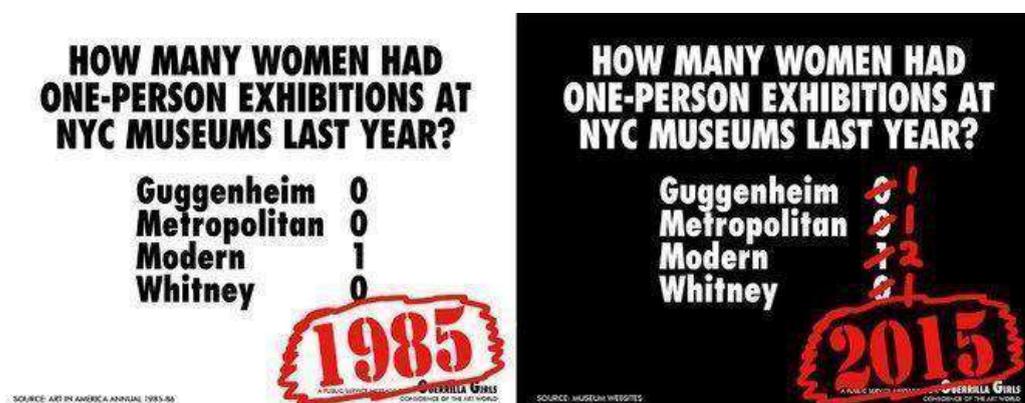


Fig. 69: Cartaz das *Guerrilla Girls* que compara o número de exposições individuais de mulheres artistas realizadas nos museus de Nova York em 1985 e 2015 *Guerrilla Girls*/ Reprodução.

De acordo com o cartaz 1985 e 2015 (Fig. 69), em 30 anos, o avanço real foi mínimo e as artistas continuam enfrentando uma batalha árdua para conseguir expor e saírem do anonimato. Mas para as GG, o anonimato delas tinha um propósito, segundo Filipa: “Será que a necessidade da máscara não vem demonstrar que um debate aberto sobre discriminação ainda existente no universo artístico continua a ser uma utopia?” O sistema da arte discrimina, ignora, invisibiliza as artistas em favor de uma narrativa patriarcal e hegemônica.



Fig. 70: Cartaz: As mulheres precisam estar nuas para entrar no *Met.* Museu? (Apenas 5% de artistas e 85% de nus femininos) em 1989.

Em 2017, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) inaugurou a exposição “*Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017*”. A mostra retrospectiva marca a trajetória do grupo, as importantes reivindicações, a ironia inconfundível e a linguagem visual utilizada. O cartaz desenvolvido pelas *Guerrilla Girls* para o MASP segue o projeto gráfico criado em 1989, ele é adaptado, mantendo uma unidade visual ao longo do tempo e as porcentagens das artistas foi de 6%. O forte contraste das cores, a inusitada imagem de uma mulher gorila nua, a pergunta provocadora e a resposta concisa em formato de porcentagem. A mulher gorila do cartaz é uma releitura do quadro “A grande odalisca”. A máscara das *Guerrilla Girls* cobre o rosto dela, mas o corpo nu, que é objeto de desejo, permanece à mostra no cartaz. A figura feminina que foi pintada é apresentada exageradamente longilínea. A coluna parece ter vértebras a mais

criando uma anatomia distorcida e acredito que essa foi uma tentativa do pintor para alcançar uma beleza impossível.



Fig. 71: Cartaz: As mulheres precisam estar nuas para entrar no MASP? (Apenas 6% de artistas e 60% de nus femininos) em 2017.



Fig. 72: A grande odalisca de Jean Auguste-Dominique Ingres, 1814.

O feminismo decolonial, movimento iniciado por ativistas e teóricas feministas latino-americanas, radicalizará a crítica epistêmica realizada pela teoria decolonial revisando-a, questionando-a, complementando-a, ao evidenciar a intrínseca relação entre o sistema colonial e de gênero, além de criticar a ideia universal de mulher implícita nos feminismos brancos e eurocêtricos. (COSTA, Maria da Graça, 2017, p.288).

As *Guerrillas Girls* criaram o grupo a partir dos EUA, um dos centros de poder que, acompanhado pela Europa, dominam a produção de conhecimento e a arte. Elas trouxeram para o espaço público questões referentes ao ativismo, ao feminismo e às críticas à desigualdade nos espaços expositivos e de visibilidade das artistas. Elas, com o passar dos anos, acolheram mais desafios, complexificando a própria pauta e aproximando-se bastante do que serão os feminismos decoloniais. As ativistas continuam reivindicando, combatendo, expondo as desigualdades nas exposições e o domínio masculino, porém acrescentaram as suas denúncias, o privilégio branco, o eurocentrismo, o racismo e o sexismo. As artistas são feministas, antirracistas, defendem LGBTs e as minorias. Apresento dois cartazes das GG, no primeiro, elas encorajam artistas e, no segundo, são as vantagens de ser uma mulher artista.

# WE'VE ENCOURAGED OUR GALLERIES TO SHOW MORE WOMEN & ARTISTS OF COLOR. HAVE YOU?

Vito Acconci  
Dennis Adams  
Mac Adams  
Benny Andrews  
John Baldessari  
Bill Beckley  
Jake Berthot  
Howard Buchwald  
William Conlon  
David Diaó  
Rackstraw Downes  
Peter Drake  
Carroll Dunham

Sam Gilliam  
Glenn Goldberg  
Michael Goldberg  
Ron Gorchov  
Peter Halley  
David Hammons  
Jene Highstein  
Bill Jensen  
Alex Katz  
Steve Keister  
Alain Kirili  
Komar and Melamid  
Mark Kostabi

Joseph Kosuth  
Robert Kushner  
Les Levine  
Sol Lewitt  
Donald Lipski  
Robert Longo  
David Mach  
Brice Marden  
Joseph Nechvatel  
John Newman  
Richard Nonas  
Jim Nutt  
Claes Oldenburg

Irving Petlin  
Lucio Pozzi  
David Reed  
Bruce Robbins  
James Rosenquist  
Juan Sanchez  
Richard Serra  
Ned Smyth  
Robert Stackhouse  
Mark Tansey  
Lawrence Weiner  
Robin Winters  
Michael Zwack

Please send \$ and comments to:  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fig. 73: Cartaz: Incentivamos nossas galerias a mostrar mais mulheres e artistas negros. Você já?, 1989, *Guerrilla Girls*/ Reprodução.

A prioridade das *Guerrilla Girls* é expandir com o aprofundamento das investigações ao perceberem que existem vários grupos em situação de apagamento que decidem engajar-se também nessas lutas. O cartaz da (Fig. 73) exemplifica que elas listaram 52 nomes de artistas contemporâneos de sucesso e enviaram cartões postais, encorajando-os a que intercedessem nas galerias em favor das mulheres e dos artistas negros. Esse pedido demonstra o compromisso real delas com a mudança no cenário dos espaços expositivos.

O próximo cartaz (Fig. 74) é formado também por uma lista, só que, nela, contém “As vantagens de ser uma artista mulher”, as ativistas fizeram várias reivindicações utilizando a ironia de forma criativa e conseguiram encontrar esses 13 motivos.

# AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

- Trabalhar sem a pressão do sucesso**
- Não ter que participar de exposições com homens**
- Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer**
- Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos**
- Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina**
- Não ficar presa à segurança de um cargo de professor**
- Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros**
- Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade**
- Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos**
- Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova**
- Ser incluída em versões revistas da história da arte**
- Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio**
- Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila**

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Fig. 74: Cartaz: As vantagens de ser uma artista mulher, 2017, MASP.

#### 7.4 A EXPOSIÇÃO *INVITADAS* NO MUSEU DO PRADO, 2020-2021

O Dia Internacional da Mulher de 2020 foi marcado por muitos protestos, inclusive no Museu do Prado. A instituição é bastante criticada pelo reduzido número das artistas que exhibe, além de exaltar o papel de musa para as mulheres. A instituição expôs, na fachada Velásquez, o banner comemorativo, homenageando as mulheres e destacou uma pintura.



Fig. 75: Clara González. Protesto no dia das mulheres, redes sociais. 2020.

A obra é o “Estudo Natural”, que foi assinada por Lármig, mas pouco se sabia quem era esse promissor artista. O quadro obteve menção honrosa na Exposição Nacional de 1887 e foi adquirido pelo Estado, passando a fazer parte do acervo. Mais dez anos depois, veio a público que Lármig era apenas um pseudônimo. De acordo com o Museu do Prado, “A pintora **Concepción Figuera Martínez y Güertero** usou o pseudônimo de Luis Lármig para assinar suas pinturas”.

A artista incorporou o pseudônimo do seu tio Luis Martínez Güertero que era político e poeta. Concepción fez uso desse artifício ocultando sua identidade para que a sua obra não fosse discriminada pelo simples fato de ser mulher. E, assim, o seu trabalho teria a oportunidade de ser avaliado ultrapassando a barreira da autoria. A pintura apresentada foi julgada por critérios que estavam contidos na própria obra, como a qualidade.



Fig. 76: Concepción de Figuera. Estudio Natural, óleo sobre tela, 1,4 x 2,5 m, 1887, Museu do Prado.

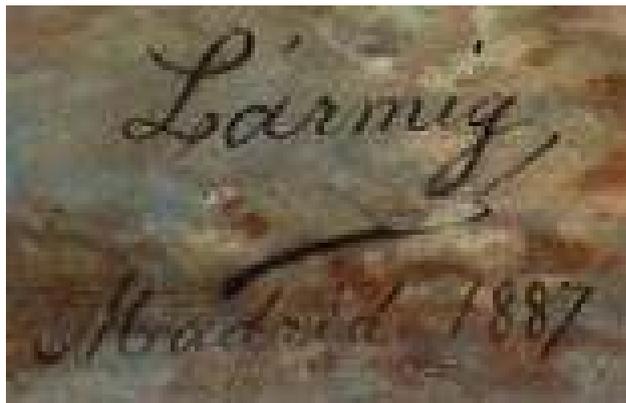


Fig. 77: Concepción de Figuera. Detalhe do “Estudio Natural”, o pseudônimo utilizado na assinatura do quadro. Museu do Prado.

Um dos principais e, muitas vezes, mais perversos argumentos para justificar a desproporção persistente entre mulheres e homens no mundo da arte contemporânea é o da “qualidade”. Como é que a qualidade e o mérito têm servido, tantas vezes, para iludir desigualdades de *género*, no campo artístico como no literário, político ou no empresarial? (VICENTE, F. L., 2012, p.30)

Independente da qualidade de suas obras, ser mulher ainda é um fator de exclusão e desigualdade. O sistema da arte ignorou e menosprezou as artistas, assim sendo, qualidade de suas obras é apenas um detalhe e não é critério para fugir do apagamento. Muitas de nós fomos iludidas a esse respeito e inúmeras ainda acreditam que isso é válido. Destaco que temos uma narrativa patriarcal atuante de forma hegemônica e que essa condição desequilibrada favorece os artistas homens por muitos séculos. O mérito para as artistas não é fator que possa interferir de forma relevante, pois o sistema da arte invisibiliza-as. A desigualdade de gênero nas artes é tão grande que produz uma cegueira generalizada. E, muitas vezes, deixa até de ser percebida, mas continua existindo, apesar de imperceptível. E o equilíbrio almejado torna-se uma utopia.

A celebração realizada pelo Museu do Prado, no dia 8 de março, anunciou previamente a exposição, que foi inaugurada em 6 de outubro. ***Invitadas***<sup>6</sup> **Fragmentos sobre mulher, ideologia e artes plásticas na Espanha (1833-1931)**, cuja proposta aspirada era analisar o papel da mulher no sistema da arte espanhol

<sup>6</sup> *Invitadas* Disponível em:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd7-5ffd7be4cc3f?searchid=fe858dba-178e-4bac-30f3-8470e9c2e7e5>

do século XIX e início do século XX. A exposição tão desejada foi marcada por muitas polêmicas e contradições. Começando pelo nome **Invitadas**, essa palavra em espanhol significa: convidadas. Se a mostra tem a intenção de destacar o papel das artistas e, em certa medida, abrir um diálogo com a sociedade, exibindo-as, esse não é o nome mais apropriado, pois não destaca as artistas, ao contrário evidencia que elas não faziam parte da narrativa exibida pela instituição. A imagem de que precisam de autorização para entrarem na instituição é reforçada com esse título, pois fornece a ideia de que não pertencem, de fato, a esse espaço. O local de visibilidade é temporário e a participação das artistas na exposição não ganha ênfase. A mostra é composta, principalmente, por artistas homens, diferente do que se imaginava, e as artistas não são a maioria. Logo, a reivindicação e a denúncia perdem espaço para a narrativa vigente hegemônica e patriarcal. Na divulgação da exposição (Fig. 78), a obra **Falenas** teve destaque nas peças institucionais. A pintura selecionada para representar e difundir visualmente a mostra, cuja temática era as mulheres, surpreendentemente não foi concebida por uma. A obra escolhida objetifica as mulheres e que deveria ser evitada principalmente nessa exposição.



Fig. 78: Divulgação da exposição *Invitadas* à obra: “*Falenas*”, de Carlos Verger Fioretti, Museu do Prado, 2020.

Outra peça fundamental nas exposições é o catálogo. Nessa publicação, outra pintura foi evidenciada e mais um pintor também obteve destaque. Porém, acompanhou a mesma perspectiva dos materiais de divulgação em relação à objetificação. O catálogo (Fig. 79) apesar de apresentar outra identidade visual, a pintura eleita é de vitrines e as mulheres são figuras desumanizadas.

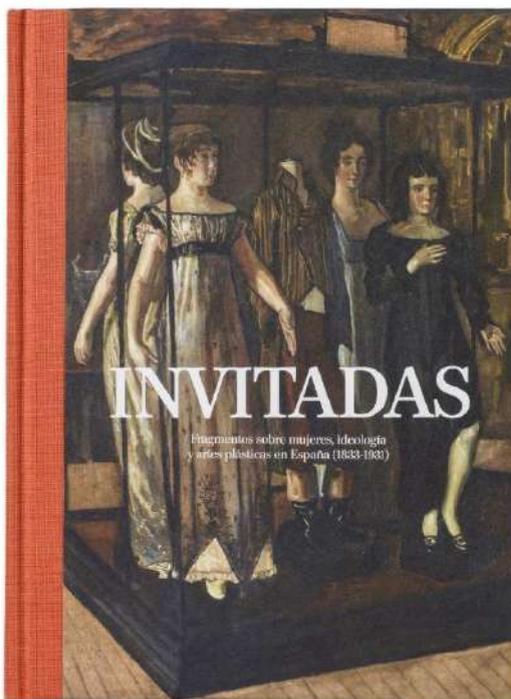


Fig. 79: Catálogo da Exposição *Invitadas* Obra da capa:  
*Las Vitrinas*, de José Gutiérrez Solana, Museu do Prado, 2020.

Por mais espantoso que isso possa parecer, várias artistas integravam a mostra, portanto, é uma grande contradição que as obras produzidas por elas não foram consideradas apropriadas para divulgação da exposição. E, neste sentido, a saída de uma obra da exposição *Invitadas* não está associada à condição inadequada de conservação do quadro, mas a algo bem mais grave que foi a autoria equivocada da tela. A princípio, na mostra, a pintura tinha como artista Concepción Mejía de Salvador e foi denominada *Escena de familia* (Cena de família). Após dúvidas serem levantadas por Concha Díaz, veio à tona a verdade. A obra era de um artista

homem e o título **La marcha del soldado** (A marcha do soldado). O quadro que estava na exposição não era de uma artista conforme foi denominado e não teve o título apropriado divulgado. Como é que o Museu do Prado, uma instituição tão reconhecida, cometeu tantos erros primários, na exibição dessa pintura? O museu emitiu um comunicado nas redes sociais sobre a situação da obra e a retirada da mostra (Fig. 80).



Fig. 80: Museu do Prado. Mensagem da rede social, 2020.

A exposição **Invitadas**, que pretendia minimizar a ausência das artistas na instituição, não conseguiu corresponder às expectativas do público. O Museu do Prado perdeu uma ótima oportunidade de ampliar e rever o papel das artistas, que é reproduzido na maioria dos espaços expográficos conservadores. A mostra é marcada por muitas contradições, inclusive, só as produções dos artistas homens tiveram destaque nas peças de divulgação da exposição. De acordo com a proposta

da mostra, as obras das artistas teriam mais relevância, mas não receberam a devida importância. Apresento, em continuidade, uma pintura que foi exibida na exposição *Invitadas* e que, recentemente, voltou a ser exposta no Museu do Prado, é o “autorretrato de corpo inteiro” da artista María Roësset Mosquera:



Fig. 81: María Roësset Mosquera (MaRo). Autorretrato de corpo inteiro, óleo sobre tela, 0,60 x 1,76 m, 1912.

A tela assinada como MaRo é da artista **María Roësset Mosquera**, que nasceu em Portugal, e pouco tempo depois a sua família mudou-se para Espanha, onde recebeu uma educação diferenciada com aulas de música, francês e pintura. Aos 21 anos, casou-se com Manuel Soriano, que era bem mais velho e teve dois filhos, todavia, com 28 anos, em 1910, se tornaria uma jovem viúva, sendo que, cinco meses depois, como uma forma de aliviar a dor que sentia, dedicou-se à pintura e, assim, o seria por apenas três anos. Foi em busca de conhecimento, viajou pela Europa com os filhos, empenhou-se na sua formação como pintora e levou uma vida considerada fora dos padrões. Viajou para as Filipinas e lá morreu de tuberculose, quebrou as regras sociais estabelecidas para uma mulher e isso lhe rendeu o seu profundo apagamento.

O “autorretrato de corpo inteiro” é uma pintura significativa de María Roësset Mosquera, que tinha ideias avançadas para sua época, nessa pintura, que é expressiva, ela usou-se como modelo, o olhar forte de María Roësset nos vê e o formato expandido do autorretrato que inclui todo o corpo, torna-a única. Ela enfrentou as normas que determinavam o que as mulheres deveriam pintar e como deveriam viver.

O museu do Prado, após a exposição *Invitadas*, refletiu sobre o seu acervo e o repensou, anunciou, em 2021, aquisições de obras das artistas para a instituição. Essa renovação na coleção pode ser o início de uma mudança maior no museu, pois abre as possibilidades de narrativas que não eram sequer enxergadas, Consideradas, e ao valorizar a mulher enquanto artista o museu abre espaço para a pluralidade.

## 7.5 ALGUMAS EXPOSIÇÕES NO BRASIL

O catálogo da exposição “História das Mulheres, Histórias feministas” realizada no MASP em 2019, na página 24, contém:

[...] No Brasil foi organizada a exposição contribuição da mulher às artes plásticas do país, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre 1960 e 1961, concebida por Paulo Mendes de Almeida e (...) por Mário Pedrosa (1960-1981).

Diversas eram as exposições formadas apenas por artistas e inúmeras continuam acontecendo no Brasil e no mundo. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, foram realizadas três exposições só com as artistas “Mulheres pintoras: a casa e o mundo”, em 2004, com curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi; “Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)”, realizada, no ano de 2015, pelas curadoras Ana Paula Simioni e Elaine Dias e “Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985”, em 2018, sob a curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

No MASP, no ano de 2015, foram iniciadas as exposições abordando as histórias plurais, a artista Carla Zaccagnini apresentou a mostra individual “Histórias feministas” e exibiu a obra “Elementos da Beleza um jogo de Chá nunca é apenas um jogo de chá” (2014-2015). A instituição ficou interessada na abordagem da perspectiva da feminista da história da arte, assim, um dos desdobramentos foi a mostra “Histórias da sexualidade em 2017”, sendo que, no mesmo ano, aconteceu a exposição das Guerrillas Girls, que não é uma parte da proposta, porém segue a mesma linha de pensamento e o cartaz produzido por elas revelou que, no acervo do MASP, somente **6%** das obras eram de autoria das artistas. Em 2019, a porcentagem das artistas no MASP aumentou para **22,3%**, essa mudança significativa, que ainda não é satisfatória, está diretamente relacionada às aquisições de obras realizadas nesse período.

Em 2019, o MASP dedicou todas as exposições do ano às artistas, fortalecendo, desse modo, o papel delas no acervo, sendo que duas exposições bem abrangentes foram realizadas: “Histórias das mulheres artistas até 1900” e “Histórias Feministas depois de 2000”. O MASP foi concebido por uma mulher, a divulgação das artistas é uma iniciativa extremamente positiva que favorece a instituição ao contribuir para promover a multiplicidade e a redução das desigualdades no espaço expositivo. O projeto do prédio do MASP foi desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi, um museu sem paredes que se une ao espaço público e as obras parecem flutuar em seus famosos cavaletes de cristal que são peças fundamentais na expografia da instituição.



Fig. 82: Lina Bo Bardi. Cavaletes de Cristal, MASP.

Na mostra “**Histórias das mulheres artistas até 1900**”, as curadoras-adjuntas são Julia Bryan-Wilson e Lilia Schwarcz e a curadora assistente foi Mariana Leme. A narrativa da exposição não ficou limitada aos centros de poder (Europa e EUA), havia artistas de várias localidades: América Latina, Índia, Marrocos, Egito, Filipinas, atual Uzbequistão e do antigo império Otomano.

A exposição fez um diálogo entre as 60 pinturas, dois desenhos e 34 artes têxteis anônimas que são de origens e épocas diferentes, pois o objetivo da mostra era

promover perspectivas mais plurais e ir além da arte tradicional. No acervo do MASP, com a datação até o ano de 1900, só existiam duas obras “o autorretrato” (Fig. 83) da artista portuguesa Alcipe (Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre) e “Um panorama da baía de Guanabara” (Fig. 85) da inglesa Maria Graham. “Um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento e os europeus como conhecedores” (OYEWÙMÍ, Oyèrónké, p. 86). O MASP não tinha, no seu acervo, nenhuma obra de artista brasileira referente ao período determinado, todavia a instituição conta com “o mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul”.



Fig. 83: Alcipe. O autorretrato Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre, óleo sobre tela colada sobre painel, 0,22 x 0,28 x 0,05 m, 1787-90, MASP.

A artista e poetisa portuguesa, **Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre**, mais conhecida como Alcipe (1750-1839), de família da nobreza portuguesa, teve uma vida repleta de conflitos devido à perseguição do Marquês de Pombal à sua família. Seus avós foram mortos, o pai foi preso e ela ainda criança

junto com sua mãe e irmã foram colocadas no convento, onde ficaria dos oito anos até os 27 anos. No convento, ela teve acesso a obras de literatura, pinturas e esse é o seu autorretrato (Fig. 84). Ela casou-se aos 29 anos com o Conde de Oeynhausen e, dessa união, nasceram seus filhos. Alcipe acumulou dois títulos de nobreza, era marquesa e condessa, assim como se dedicou às produções poéticas e artísticas, as poesias continuam a ser divulgadas principalmente em Portugal, entretanto, as suas pinturas não têm a mesma atenção. As poesias têm uma visibilidade bem maior do que as pinturas.

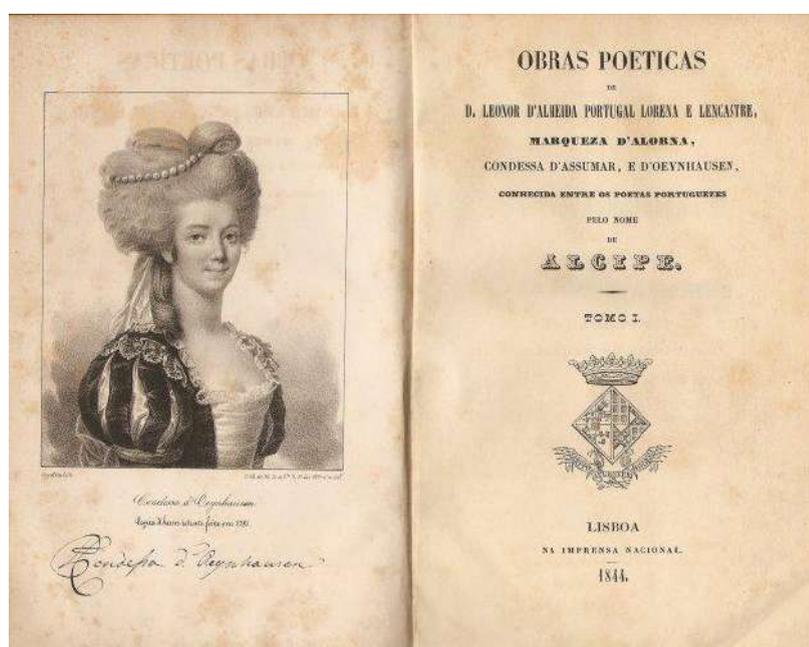


Fig. 84: Alcipe. Livro Obras Poéticas, 1844.

**Maria Graham** (1785-1842) era da Grã-Bretanha e as suas obras são baseadas nas muitas viagens realizadas ao longo da sua vida, pois o seu marido era capitão de uma embarcação. Maria Graham foi desenhista, pintora, escritora e viajou pelo Brasil, Índia, Itália e Chile. Na viagem pelo Brasil, produziu várias obras que incluem o Panorama da Baía de Guanabara (Fig. 85) e um livro ilustrado (Fig. 86) descrevendo a sua viagem ao Brasil durante o período de 1821 a 1823.



Fig. 85: Maria Graham. Detalhe de Panorama da Baía de Guanabara, óleo sobre papel e tela, 3,57 x 0,20 x 0,01 m, 1825, MASP.

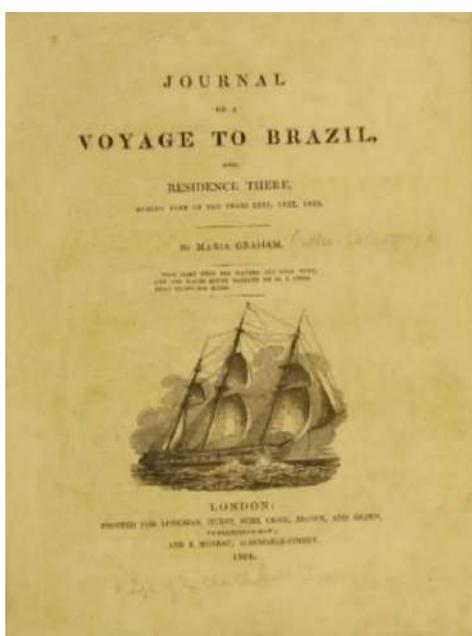


Fig. 86: Maria Graham. Livro Diário de uma viagem ao Brasil, 1824.

As duas obras da coleção do MASP fizeram parte da exposição “Histórias das mulheres artistas até 1900”. Acrescento mais uma pintura que também foi exposta, cuja autoria é da artista brasileira **Maria Emília Campos**, todavia, na mostra, não tinham muitas informações sobre a pintora, apenas que ingressou em 1892 na Escola Nacional de Belas Artes, o ano em que as primeiras alunas foram admitidas na instituição e a participação dela em 1899 na Exposição Geral de Belas Artes com dois retratos. A falta de informações sobre as artistas é uma questão que pode tornar-se limitadora, a artista Maria Emília Campos está sem informações que são consideradas básicas como nascimento, falecimento e naturalidade. A curadoria

poderia ter decidido não expor essa pintura devido à falta de dados, todavia aprofundaria ainda mais o apagamento da artista.



Fig. 87: Maria Emília Campos. Soldado do 1º Batalhão da Infantaria do Exército, óleo sobre tela, 0,89 x 1,17m, 1895.

No arquivo digitalizado do Novo Museu Dom João VI, há o documento da matrícula de livre frequência<sup>7</sup> (Fig. 88) de Maria Emília Campos na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no ano de 1895, quando ela tinha 26 anos, provavelmente seu nascimento foi em 1869 ou 1870. Era filha do general de Divisão Benito Mariano de Campos e a sua mãe era Francisca Emília de Campos, sendo que ambos eram falecidos naquele ano, além disso, tem-se que Maria Emília Campos era natural de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso e matriculou-se nas aulas de pintura e perspectiva da Enba.

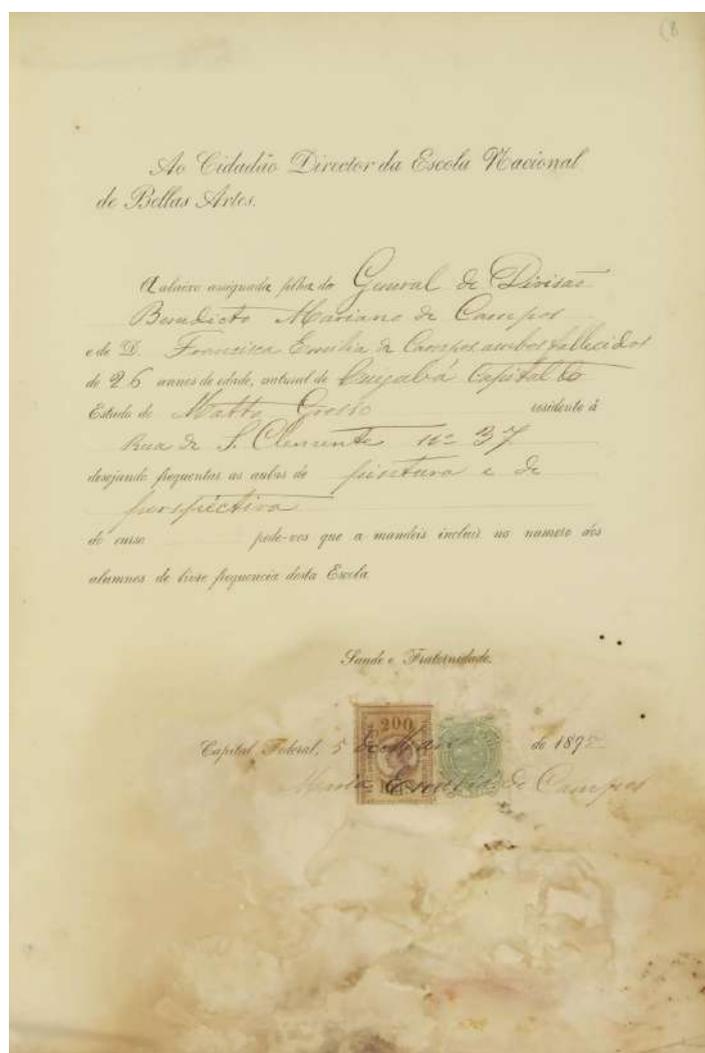


Fig. 88: Ficha de matrícula da Enba de Maria Emília Campos, 1895.

<sup>7</sup> Ficha de matrícula da Enba de Maria Emília Campos Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=Maria%20Emilia%20Campos&pagfis=18761>

As duas artistas estrangeiras, Alcipe e Maria Graham, cujas obras fazem parte do acervo permanente do MASP, curiosamente, dedicaram-se também à escrita e possuem livros que são possíveis de acessar no meio digital. Enquanto a pintora brasileira Maria Emília Campos, que poderia talvez ter seguido o mesmo caminho, além das artes, a escrita, contudo é bem difícil saber devido a escassez das informações que atinge a artista e, conseqüentemente, a sua produção. Alcipe e Maria Graham nasceram antes de Maria Emília, entretanto as informações das duas são mais consistentes e em maior número do que as que Maria Emília apresenta. A exposição **“Histórias Feministas depois de 2000”** reuniu artistas, coletivos e ativistas ligadas às perspectivas feministas, sendo que a curadoria era de Isabella Rjeille. O foco da mostra é o século XXI, contudo, mantém-se o diálogo com as questões anteriores a essa temporalidade que ainda não foram ultrapassadas. Alguns discursos continuam precisando de atenção e foram se complexificando devido ao entendimento de que não existe uma categoria única para mulher. A pluralidade contribui na compreensão dessa diversidade, principalmente, quando são incluídos os marcadores sociais como classe, raça, etnia, geração, sexualidade e corporalidade, que são importantes para entender a multiplicidade de experiências das mulheres. Por se tratar de uma mostra do tempo atual, é necessário estar em constante desconstrução e reconstrução para produzir esses imaginários, portanto, é preciso estar aberto a diálogos múltiplos em várias dimensões. A mostra propõe uma abertura para expor narrativas de poder e as opressões que elas provocam para que, assim, não continuem sendo reproduzidas, porém, para que ocorra uma transformação maior, a mudança precisa ser bem maior e estrutural. A relação entre arte e feminismo é entendida como uma prática presente nas lutas, algumas delas são contra o apagamento de narrativas, pela quebra da manutenção de hierarquias que inferiorizam as mulheres e que buscam a transformação das realidades. O objetivo dessa exposição foi reunir as artistas que são feministas ou não, porém que possuem obras cujos temas abordem questões urgentes para os feminismos.

Pensar o feminismo como um saber – como uma genealogia, como uma proposta para transformar a vida a partir de um olhar integral – permite-nos dialogar tanto com a academia e com os discursos políticos quanto com as lutas individuais e coletivas das mulheres, para transformar um sistema político, social e econômico desigual e injusto. (BARRAGÁN, Alba Margarita et al, 2016, p.218).

A perspectiva feminista da história da arte que o MASP tem desenvolvido foi inspirada na obra “**Elementos da Beleza um jogo de Chá nunca é apenas um jogo de chá**” (2014-2015), da artista argentina **Carla Zaccagnini**, que aborda os ataques a obras de artes realizados pelas sufragistas inglesas no período de luta pelo voto feminino. O formato das obras é determinado e delimitado com marcações em tinta preta, são retângulos vazios, a composição realizada visibiliza o espaço de vinte e quatro obras que foram atingidas e quais são elas, apesar delas não estarem presentes no local, porém as histórias estão mesmo que tenham sido apagadas por tanto tempo na história dita oficial.



Fig. 89: Carla Zaccagnini. Elementos da Beleza um jogo de Chá nunca é apenas um jogo de chá (2014-2015), MASP.

Em “O quanto de ficção existe numa realidade?”, a artista **Aline Motta** reflete em seus trabalhos sobre a fragilidade dos discursos que são considerados oficiais, procura documentos em arquivos públicos e privados, realiza viagens de campo, escuta os relatos orais e procura pistas da sua história. Na obra “**Filha Natural (2018-2019)**”, Aline Motta conta a história da sua tataravó que se chamava Francisca e foi escravizada em uma fazenda de café em Vassouras, no Rio de Janeiro. A memória da escravidão faz-se presente em sua vida e ao mesmo tempo trata-se de uma memória coletiva de existências que foram excluídas da história, pois eram desumanizadas.

A parte triste é que elas não levam em consideração a nossa história. Eu sei que meus antepassados são africanas/os, mas isso é tudo... o sistema da escravização não nos permitiu saber de onde nossas famílias vieram ou quem éramos: nós perdemos nossos nomes, nossas línguas... afinal, nós fomos vendidas/os por traficantes *brancos* para pessoas *brancas*... Então é, obviamente, muito ofensivo quando perguntam: "Mas de qual lugar na África?" (KILOMBA, Grada, 2019, p.179).

Essas histórias negadas aos descendentes de pessoas que viveram a escravização no país foram silenciadas e grande parte dos brasileiros desconhece sua própria história. Aline Motta descobre que é possível localizar a região de origem da sua família através do exame de DNA que indica uma região no continente africano, viaja, encontra pistas, conhece pessoas familiares, transforma todos esses encontros em imagens e vozes da sua história. A arte de Aline em conexão com sua ancestralidade é representativa das ideias que o feminismo decolonial alavanca na arte contemporânea.

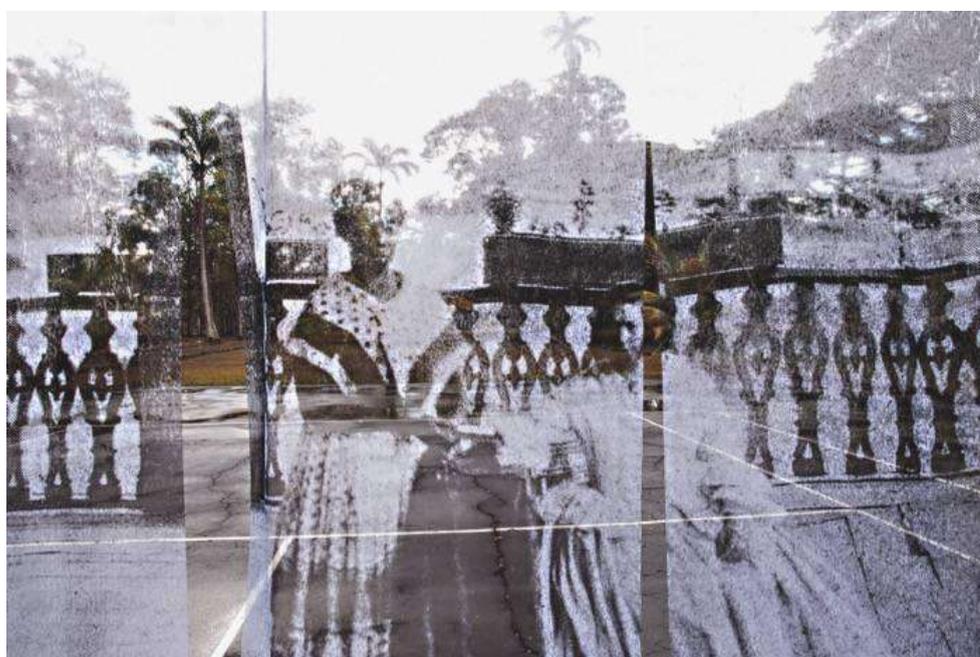


Fig. 90: Aline Motta. Filha Natural (2018-2019).

*Vergonha*, por outro lado, é o medo do ridículo, a resposta ao fracasso de viver de acordo com o ideal de seu próprio ego. Enquanto a culpa ocorre se o indivíduo transgredir uma interdição derivada de seu exterior, a vergonha ocorre quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesma/o. A vergonha está, portanto, conectada intimamente ao sentido de percepção. Ela é provocada por experiências que colocam em questão nossas concepções sobre nós mesmas/os e nos obriga a nos vermos através dos olhos de "outras/os", nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmas/ os: "Quem sou eu? Como as/os "outras/os" me percebem? E o que represento para elas/eles? (KILOMBA, Grada, 2019, p.45).

## 8 CONCLUSÃO

### 8.1 INVISIBILIZADAS

I.

A consciência de que tudo aquilo que era produzido por mulheres era menos valorizada social e culturalmente levou muitas artistas e historiadoras da arte dos anos 1970 até hoje a empreenderem ações no sentido de reverter esta tendência de um modo que poderia ser comparado com a revalorização histórica dos *objectos* artísticos pertencentes a culturas não-europeias, e que também se desenvolve neste período. (VICENTE, F. L., 2012, p.160).

O feminismo, historicamente, está ligado às lutas contra as desigualdades e assimetrias de poder que são reproduzidas, dessa forma, confronta os problemas para poder avançar e promover justiça social. Suprimidas da historiografia oficial das artes, das publicações mais difundidas, dos espaços expositivos, o legado artístico que as mulheres deixaram permanecia amplamente oculto, “o feminismo encorajou a história da arte a olhar para si própria, naquele que se tornou um dos seus mais pertinentes desafios (VICENTE, F. L., 2012, p.267).” Assim, as historiadoras feministas e as artistas lutam para minimizar ou tentar reverter essa situação de descaso e apagamento que as artistas ainda são submetidas pela história da arte e que faz parte da concepção da “cultural universal” da Europa, propagada em livros, museus e na academia. A história da arte, escrita de forma predominante por homens, reafirma o domínio e o poder da estrutura patriarcal, invisibilizando as artistas e as suas obras, diante disso, parece como se elas nunca tivessem existido.

A escrita do passado e da história das mulheres racializadas não teve a mesma trajetória da escrita feminista europeia porque cada uma passou por um processo diferente. Para as racializadas, não foi necessário preencher ausências, mas encontrar as palavras que trouxessem de volta à vida aquilo que tinha sido condenada à não existência, mundos que tinham sido expulsos da humanidade.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.135).

Por muito tempo, pessoas tiveram a sua humanidade roubada, a história integra esse sistema colonial que reproduz o racismo estrutural em grande parte das suas publicações, personagens não brancos são raros em livros adotados no ensino e, quando surgem, são em papéis subalternizados. “Nenhuma instituição me parece escapar ao racismo estrutural: nem a escola, nem o tribunal, nem a prisão, nem o hospital, nem o Exército, nem a arte, nem a cultura, nem a polícia.” (VERGÈS, Françoise, 2020, p.63). Nos espaços expositivos, a exibição de artistas não brancos é geralmente reduzida e, no Brasil, não é diferente. Apesar do nosso país possuir mais da metade da população de “não brancos”, o racismo tem se mostrado de forma mais evidente. Quando estão em evidência, expostos, que é algo raro, torna-se um espaço de exceção, embora esses espaços tenham várias pessoas racializadas trabalhando, contudo, pouquíssimas ocupam cargos de poder nas instituições. A maioria trabalha em funções indispensáveis, porém correspondem às atividades mais mal remuneradas que são a limpeza e a segurança desses espaços.

A limpeza se baseia na violência e na arbitrariedade. Mas a mulher branca rica, que segue adiante em um universo limpo e protegida graças às mulheres racializadas (e aos homens, no caso da segurança), não deve enxergar nem essas mulheres nem essa violência”. (VERGÈS, Françoise, 2020, p.132).

São universos paralelos de trabalho, em que a hierarquia racial pode ser observada de forma bastante explícita, a reprodução da herança colonial no quadro de funcionários e artistas expostas/os nos espaços expositivos. Os corpos não brancos são vistos, muitas vezes, como impróprios, marginalizados e deslocados do espaço de artista a ser exibido institucionalmente, enquanto que as outras funções que possuem remuneração reduzida são desempenhadas sem questionamentos.

Mulheres *negras*, por não serem nem *brancas* nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia *branca*. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade. Nesse esquema, a mulher *negra* só pode ser a/o “*Outra/o*” e nunca o eu. (KILOMBA, Grada, 2019, p.190).

Apagadas, as mulheres são excluídas e as que não eram brancas ainda mais ocultadas, categorizadas como “outras”, porque a história iria incluir quem foi destituída, muitas vezes, até da própria humanidade. Essa “não inclusão” que invisibiliza personagens na história oficial é largamente propagada nas publicações que reproduzem estruturas opressoras com relações de poder em desequilíbrio, desse modo, uma diversidade de referências deixa de fazer parte dos livros.

Quando “vemos” uma paisagem, situamo-nos nela. Se “vimos” a arte do passado, nos teríamos situados na História. Quando somos impedidos de vê-la, estamos sendo privados da história que nos pertence. Quem se beneficia dessa privação? Afinal, a arte do passado está sendo mistificada porque uma minoria privilegiada esforça-se para inventar uma história que pode, retrospectivamente, justificar o papel das classes dominantes, e uma tal justificação não mais faz sentido em termos modernos. (BERGER, John, 1999, p. 13).

Como situar, na história, algo que não tem espaço nos livros? Se as artistas brancas são rejeitadas pela história da arte, onde devo procurar as que não eram? Elas são invisibilizadas por diversos fatores, o primeiro deles é a condição de ser mulher e várias são as questões, segundo é preciso considerar a interseccionalidade que pode aprofundar essas exclusões. Por exemplo, o não pertencer a estratos sociais ligados ao poder, à raça, à identidade de gênero, à orientação sexual e à territorialidade da artista influenciam diretamente nesse apagamento. O conteúdo que está disponível nos livros de história da arte divulga uma parcela minúscula de artistas que exerceram a profissão, esse conjunto de artistas tem o seu legado artístico ressaltado e preservado nas páginas dos livros. Inúmeras artistas ainda não são personagens aceitas pela história da arte oficial, várias histórias e vidas permanecem ignoradas, dessa forma, desperdiçadas pelo descaso que são tratadas. A arte e a história não podem ser resumidas ao que as publicações validadas apresentam, pois, em grande parte, elas exibem “um modelo padrão de artista”, cujo o perfil predominante é o homem branco, europeu, heterossexual, das classes privilegiadas.

No livro *A História da Arte*, de Gombrich, não possui “artistas negras/negros” e nem “artistas do Brasil”. Quando em pesquisa nos arquivos virtuais disponibilizados pela

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um **álbum de artistas**<sup>8</sup>, que abrange o período entre 1882 a 1914, contém fotografias da Enba. Chamou-me atenção a imagem de uma pintora não branca (Fig. 91), porém não obtive dados além de sua aparência física em registro de 1912. Quem era a artista? (Fig. 92) Na fotografia, a aula de pintura tem seis pessoas, cinco delas numeradas, duas são mulheres, a artista corresponde ao número cinco, todavia, onde deveria ter o nome dela é um espaço vazio.



Fig. 91: Autor desconhecido. Aula de pintura da Enba, Álbum de artistas, 1912.

<sup>8</sup> Álbum de artistas disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf)



Fig. 92: Detalhe de pintora na aula da Enba, Álbum de artistas, 1912.

Na foto (Fig. 92), podemos ver a artista em ação na aula de pintura, porém a ausência do seu nome no álbum invisibiliza-a, impossibilitando, dessa forma, até pesquisar e saber mais sobre ela (Fig. 93). Na mesma fotografia, o modelo vivo também não teve sua identificação registrada, duas pessoas são “figurantes” nessa cena apresentada, elas podem ser apenas vistas, porém suas histórias persistem desconhecidas. Muitas vezes, apesar de conhecer o nome da artista, localizar informações confiáveis é algo difícil e, sem esse dado essencial, torna-se algo ainda mais improvável. Durante essa pesquisa, encontrei várias barreiras de acesso a informações, contudo essa considero a mais grave.

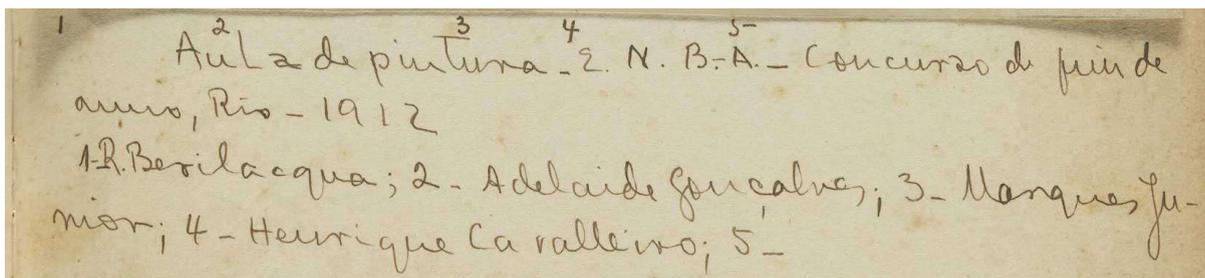


Fig. 93: Detalhe, Artistas da Enba numerados e o número 5 - está vazio, Álbum de artistas, 1912.

Como acessar a história de personagens que tiveram suas existências desconsideradas? Se nem ao menos sabemos como eram conhecidas socialmente. Existências são apagadas de forma insistente, uma visão de mundo estreita que restringe a participação das artistas, proporcionando um espaço preenchido por um grande vazio. As ausências acumulam-se nas páginas dos livros ao longo do tempo e são preservadas cuidadosamente com exagerado apego, como se fossem presenças importantes a serem mantidas. Múltiplos universos artísticos continuam desconhecidos, quem é categorizado como “outros” forma um grupo que corresponde à maior parte da população, e, nele, estão as mulheres, porém é tratado como se fosse minoria e parece não fazer a menor diferença para a história da arte ter uma maioria excluída. Dessa maneira, “as artistas” são descartadas e, sem elas, a amplitude do repertório visual, que poderia ser disponibilizado nos livros, que, posteriormente, podem ser adotados pelas universidades, é reduzido expressivamente. Ainda que esta pesquisa seja focada nas artistas e nos livros, prevalece o binarismo mulher/homem, considerando importante ressaltar que essa classificação não consegue comportar a diversidade de universos que representam as identidades das pessoas.

O interesse pelas artistas invisibilizadas, muitas vezes, esbarra na escassez de registros, na negligência das informações, na rara ou inexistente bibliografia e na dificuldade para comprovar os poucos dados obtidos. A ausência das artistas nos livros adotados pela academia necessita de respostas conduzidas por ações que promovam mudanças concretas. Questionar, contestar é importante, todavia, desde que as historiadoras feministas evidenciaram a ausência das artistas na década de setenta, a história da arte oficial pouco tem se mostrado aberta a ações que

apontem para uma solução. Uma história paralela que acolhe as artistas suprimidas continua a ser desenvolvida, contudo, a participação pouco expressiva das artistas não brancas tem se revelado também nas publicações das historiadoras feministas. Entretanto, um olhar mais atencioso pode subverter essa lógica de exclusão ainda mantida. O feminismo não é neutro, pode ter uma visão que inclui ou exclui a maioria das mulheres, portanto depende do que deseja ter em sua narrativa. O apagamento e a visibilização são políticas de disputa de poder existentes nessa história. Quando o feminismo narra a perspectiva mais disseminada, que é uma história embranquecida é uma versão excludente, pois não quer enxergar além de seu próprio território. Enquanto, os feminismos decoloniais possuem uma visão acolhedora à diversidade de pessoas, culturas e territórios. A história da arte oficial esqueceu de olhar para frente, está apegada a um passado que não pode ser mudado, mas foi editado e as artistas foram removidas. Nesse passado da história ocidental, havia inúmeras artistas que, ao longo do tempo, foram negligenciadas ao ponto de serem esquecidas e muitos duvidarem até que realmente existiram.

As artistas, nesta investigação, têm história e espaço para existir, elas que, muitas vezes, foram apagadas são apresentadas temporalmente de forma não-linear e as várias tramas contextuais as interligam: a arte, a vida, a história e a produção das artistas. Ao abrir a narrativa de Gombrich com elas, as artistas, busquei desarticular a conhecida história da arte, e reconheço esse estudo ser apenas um começo. Procurei também dar atenção às artistas com imagens atreladas a um conjunto de fatores sociais e culturais que contribuíram para que fossem invisibilizadas, pois o que a história da arte exhibe, de modo predominante, corresponde a uma minoria da população formada por artistas homens europeus, de uma classe bem estabelecida financeiramente. A relevância é social, pois o estudo diz respeito às relações de visibilidade e invisibilidade, de modo que é imprescindível constituir um caminho para que as artistas tenham espaço e importância nas artes, nos livros e nas salas de aulas. Pesquiso as pintoras que não tive como referência e, ao buscar entendê-las, vou assim me compreendendo junto e no mesmo espaço. Penso nas que me antecederam e nas que estão por vir.

A eterna exclusão das artistas deveria ser inadmissível, isso não pode ser considerado algo natural, no entanto, é mais do que aceitável, reproduzido e

propagado. No contexto das publicações de história da arte adotadas no ensino, raras são as obras que se propõem a apresentar as artistas em sua narrativa. É imprescindível que as artistas façam parte das aulas de arte, embora, para que a renovação seja palpável, os livros precisam atualizar o seu conteúdo. O intuito desta pesquisa é expor as ausências, promover o debate e contribuir na construção de uma narrativa com as artistas. Não sou historiadora, contudo, como artista, costuro os pedaços que fui encontrando no caminho, pois esse é um assunto que me mobiliza.

As artistas no plural não estão nessa história de Gombrich, uma maioria de excluídas até as europeias não escapou dessa invisibilização, pois esse espaço na narrativa historiográfica nos é negado. Se as artistas da Europa/EUA, que estão nos centros de poder e produção de conhecimento, são ocultadas e as artistas de vários territórios, o apagamento delas é uma tarefa mais fácil. Quando as artistas são afetadas por fatores que se sobrepõem, como a raça, identidade de gênero, classe social, escolaridade, entre várias questões, as opressões precisam ser observadas em conjunto, pois a soma delas pode aprofundar as desigualdades entre as próprias artistas em relação à visibilidade, entretanto, existem exceções. Diversos grupos de artistas como: as não-brancas, as pessoas com deficiência, as de povos originários, as não-europeias, as transsexuais e as mulheres das classes populares, não são encontradas na história utilizada como referência. É uma forma de nos fazer esquecer, de modo que, nas artes, a mulher é apresentada principalmente como “tema” das obras e as artistas têm seu brilho e importância atenuada pela história da arte. Categorizadas como amadoras, as artistas foram marginalizadas e suas produções eram consideradas um mero passatempo. A omissão das artistas tem se perpetuado e a narrativa divulgada conserva essa exclusão.

Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. (NOCHLIN, Linda, 2016, p.8).

A procura do equilíbrio é apenas o início de uma longa jornada, um espaço tão hostil para as artistas, que só nos deram a oportunidade de enxergar uma de nós como criadora na obra canonizada de Gombrich. No ensino, elas podem vir a ser referências importantes, caso sejam divulgadas e exibidas nos livros. Penso nas pintoras mais excluídas, porém percebo que não faz sentido esquecer que a grande maioria das artistas são invisibilizadas. Até as artistas que possuíam algum destaque no período histórico da escrita da obra também estão fora.

As produções artísticas que eram visibilizadas estão perdidas no tempo pelo descaso, memórias desprezadas e, nesse espaço ingrato, permanecem inúmeras artistas ocultadas e, portanto, distantes de serem referências. A falta de representatividade das artistas nas publicações e, conseqüentemente, no ensino da arte torna-se um problema para muitas alunas na construção de sua identidade como artista.

Espero que a adição de outros pontos de vista nessa história, que é uma referência, faça emergir questões ausentes em Gombrich. Desejo que discussões venham à tona reacendendo e criando debates, pois vários livros na nossa atualidade seguem esse mesmo modelo.

Faz sentido lutar pelo feminismo civilizatório, também chamado de *mainstream* ou branco-burguês, que acredita poder corrigir as injustiças dividindo [...] igualitariamente entre homens e mulheres sem questionar a organização social, econômica e cultural e que pretende transformar o gênero, a sexualidade, a classe, as origens e a religião em um assunto completamente privado ou em mercadoria? (VERGÈS, Françoise, 2020, p.51).

## 8.2 EU SÓ SEI PENSAR DESENHANDO

Desenho desde criança, desenho quando estou alegre, quando preciso resolver algo, para passar o tempo, desenho por desenhar e desenho para ser quem sou. Desenho e consigo pensar melhor. É como se, ao desenhar, eu conseguisse captar algo que está além dos meus sentidos. Desenho não só o que vejo, o que sinto também se reflete na forma que escapa do invisível e projeta-se na superfície do papel.

Desenho pessoas e o ato de ver o outro vestido de si faz com que me enxergue melhor e o maior desafio é ir além das aparências. Percebo a vulnerabilidade do outro e as minhas, somos mais parecidos do que imaginamos e existe uma grande beleza nisso. Desenho o outro, mas me desenho ao mesmo tempo, a forma surge de algo exterior a mim, a modelo é o visível do desenho e a parte do gesto é onde me encontro.

O desenho como ponto de partida para refletir é o pensar em ação. Penso melhor desenhando, andando e escrevendo, como se o movimento me possibilitasse definição no ato criativo. Desenho para não pensar e, assim, consigo pensar melhor e, ao não pensar, o corpo e a mão unem-se numa sintonia perfeita, é como se não houvesse barreiras para a criatividade e o desenho faz com que me encante mais pelo que vejo.

Quando ando, desenho o meu percurso, mesmo sem marcar no espaço, sigo um caminho imaginário, perco-me, mudo a rota e desenho esse novo caminho na minha mente. E, assim, sigo andando, mas desenhando mesmo sem que ninguém perceba, um desenho invisível que meu corpo entende, um desenho que sei que percorri e, todavia, não preciso saber que forma ele tem. E a vida segue desenhando, embora oficialmente a história da arte não faça o mesmo.

Desenho, pesquiso e pinto esse desejo da mudança!

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMARAL, Vitória. Revista GEARTE. **Arte/Educação e feminismo no imaginário pernambucano como resistência política e formação identitária das mulheres**. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 247-271, maio/ago. 2019. p.255. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94281/53207> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

AMARAL, Vitória. Tereza Costa Rêgo: “Um dia eu pinotei do piano e não prestou!” *In*: BARBOSA, Ana Mae. *et al.* **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação** / Orgs. Vitória Amaral. São Paulo: Cortez, 2019, p.377-404.

ANZALDÚA, Gloria. Quem reivindica alteridade? *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.323-340.

AWA. **Advancing Women Artists Foundation**. Disponível em: <http://advancingwomenartists.org> Acesso em: 17 de fev. de 2022.

BARBOSA, Ana Mae. *et al.* **Arte-Educação: Leitura no subsolo**. Org. Ana Mae Barbosa. São Paulo: Cortez Editora, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. Entrevista com Ernest Gombrich\*. *In*: BARBOSA, Ana Mae. *et al.* **Arte-Educação: Leitura no subsolo**. Org. Ana Mae Barbosa. São Paulo: Cortez Editora, 1997, p.27-41.

BARBOSA, Ana Mae. *et al.* **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação** / Orgs. Vitória Amaral. São Paulo: Cortez, 2019.

BARRAGÁN, Alba Margarita Aguinaga. *et al.* Pensar a partir do feminismo. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.216-239.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. V.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1.ed - Porto Alegre, RS: L & PM, 2013.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.

Biblioteca Nacional. **Álbum de artistas**. [entre 1882 e 1914]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf) Acesso em: 14 de fev. de 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CABRAL, Carlos. **Fédora do Rego Monteiro e o acesso feminino ao ensino da arte em Pernambuco**. Cartema Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPE-UFPE, N. 8, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/view/248637>  
Acesso em: 10 de jan. de 2022.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan**. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7590/1/arquivo7802\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7590/1/arquivo7802_1.pdf)  
Acesso em: 10 de jan. de 2022.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARVAJAL, Julieta Paredes. *et al.* Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.194-204.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / Nº 8, **A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da Arte**, julho, 2019, p.25-26. Disponível em: <https://docplayer.com.br/166700968-A-historia-da-arte-desconstrucoes-da-narrativa-oficial-da-arte.html> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.140-152.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. São Paulo: MASP, 2019, p.151-170.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, arte y sociedad**. Barcelona: Edições Destino, 1992.

CHILVERS, Ian. **THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF ART AND ARTISTS**. New York: Edited by Oxford University Press, 1990.

COLARES, Edite & PAIVA, José Carlos de (ed.). **Experiências em Educação Artística e Decolonialidade**. [e.book], Porto, Fortaleza, 2021 EDIÇÃO i2ADS.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo decoloniais e a política e a ética da tradução. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.320-341.

COSTA, Maria da Graça. Agroecologia, ecofeminismo e bem viver: emergências decoloniais no movimento ambientalista brasileiro. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.284-297.

COSTA, Wendel Rodrigues. **Instruir, disciplinar e trabalhar: a Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco e o Liceu de Artes e Ofícios (1880-1908)**. - Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura Regional - UFRPE Recife, 2013, Disponível em:  
<http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede/bitstream/tede2/4809/2/Wendell%20Rodrigues%20Costa.pdf> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

CRUZ, Anna Carolina Chelles. **HILMA AF KLINT: DO ESPÍRITO À MATÉRIA**, 2019, p.45. Disponível em:  
<https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13326/10126> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.120-138.

DIAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.260-283.

DUARTE, Oriana. **Plus Ultra: experiências corpóreas em performances artístico-esportiva**, publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em:  
<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> Acesso em 10 Jan 2022.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro : LTC, 1987.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FREITAS, Viviane Gonçalves. *et al.* **Feminismo e interseccionalidade: mulheres negras, protagonistas de suas histórias** (Série Estudos Reunidos, Volume 75)/ organização Viviane Gonçalves Freitas - 1.ed. - Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

FREITAS, Viviane Gonçalves. Apresentação Gênero, Raça e Classe como Marcadores Indissociáveis na luta por Justiça Social. *In*: FREITAS, Viviane Gonçalves. *et al.* **Feminismo e interseccionalidade: mulheres negras, protagonistas de suas histórias** (Série Estudos Reunidos, Volume 75)/ organização Viviane Gonçalves Freitas - 1.ed. - Jundiaí: Paco Editorial, 2019, p.7-9.

GARB, Tamar. “Homem de gênio, mulher de bom gosto”: a generificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. Adriano Pedrosa (org.). São Paulo: MASP, 2019, p.252-261.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.38-51.

GRINDLEY, Jennifer. **The Famous Women Dinner Service**. Disponível em: <https://www.charleston.org.uk/stories/the-famous-women-dinner-service/>  
Acesso em: 10 de jan. de 2022.

HAAS, Randal. **Female hunters of the early Americas**. *Science Advances*, 2020: Disponível em: <https://advances.sciencemag.org/content/6/45/eabd0310>  
Acesso em: 10 de jan. de 2022.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1985. p.157-212.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.95-120.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1550-1950**. The Los Angeles County Museum of Art and Alfred A. Knopf. Inc.. New York, 1976.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Introdução. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.11-34.

hooks, bell. Artistas mulheres: o processo criativo. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. Adriano Pedrosa (org.). São Paulo: MASP, 2019, p. 236-243.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUSAIN, Shahukh. **Divindades Femininas: criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos**. Portugal: Taschen, 2001.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KILOMBA, Grada. **Grada Kilomba: desobediências poéticas** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: [http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06\\_gradakilomba\\_miolo\\_baixa.pdf](http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOVACEVIC, Aleksandra. **Marie Bashkirtseff**. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/artiste/marie-bashkirtseff/> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEAPER, Hana. **The Famous Women Dinner Service: A Critical Introduction and Catalogue**. *British Art Studies*. Disponível em: <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-7/famous-women#footnote-2> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Revista Estudos Feministas. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. 2002: Disponível em: <https://www.readcube.com/articles/10.1590%2Fs0104-026x2002000200002> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.239-250.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.235-238.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil. Brasília: Câmara dos Deputados**. Edições Câmara, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/midias/file/2020/11/voto-feminino-brasil-2ed-marques.pdf> Acesso em: 04 de jan. de 2022.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2003.

MCDERMOTT, Le Roy. **Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines**, 1996. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/249179303\\_Self-Representation\\_in\\_Upper\\_Paleolithic\\_Female\\_Figurines](https://www.researchgate.net/publication/249179303_Self-Representation_in_Upper_Paleolithic_Female_Figurines) Acesso em: 17 de abr. de 2022.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** / Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.96-118.

MORESCHI, Bruno. **A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da Arte**. Disponível em:

[https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada\\_arte-finalPortugues.pdf](https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_arte-finalPortugues.pdf) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

Museu do Prado. **Exposição Invitadas**. Disponível em:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbf-5ffd7be4cc3f?searchid=fe858dba-178e-4bac-30f3-8470e9c2e7e5> Acesso em 17 fev 2022.

NEAD, Lynda. **The female nude art**, Obscenity and Sexuality. London and New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2001.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora/ Publication Studio SP, 2016.

O Novo Museu D. João VI. **Ficha de Matrícula de Maria Emília Campos na Enba**.

Disponível em:

<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&Pesq=E NBA&pagfis=18761> Acesso em 17 fev 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. - Petrópolis, Vozes, 2013.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais /** Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.84-95.

PEDROSA, Adriano. **Guerrilla Girls: Gráfica 1985-2017. MASP, 2017**. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>

Acesso em: 10 de jan. de 2022.

PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. São Paulo: MASP, 2019, p.7-9.

PEREIRA, Aline Alessandra Zimmer da Paz. **KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA E REVOLUCIONÁRIA CHINESA**. Porto Alegre:2018. p.28. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189143/001087506.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PIPER, Adrian. A tripla negação das mulheres de cor artistas. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. Adriano Pedrosa (org.).

São Paulo: MASP, 2019, p.209-222.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Por uma concepção afroamericana de direitos humanos. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais /** Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p.298-318.

PIZAN, Christine. **A cidade das damas**. Florianópolis: Ed.Mulheres, 2012.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al. História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p.121-150.

QUINN, Bridget. **Broad strokes : 15 women who made art and made history (in that order)**. San Francisco : Chronicle Books, 2017.

RAHE, Nina. **Revista Bravo. Mulheres ainda são minoria na arte?** São Paulo: Editora Abril, 2013. P.14-23.

REILLY, Maura. **Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art. Introduction: Toward Transnational Feminisms**. London/New York: Merrell, 2007, p. 14–45. Disponível em:  
[http://www.maurareilly.com/pdf/essays/Reilly\\_GlobalFems\\_Intro.pdf](http://www.maurareilly.com/pdf/essays/Reilly_GlobalFems_Intro.pdf)  
 Acesso em: 10 de jan. de 2022.

RIOS, Flávia. POR UM FEMINISMO RADICAL. *In*: VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 7-11.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al. Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.49-82.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Educação & Realidade, v.18, n.2, jul./dez. 1990. p.76. Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6450521/mod\\_resource/content/1/SCOTT%20Joan.%20G%C3%AAnero%20uma%20categoria%20%C3%BAtil%20de%20an%C3%A1lise%20hist%C3%B3rica..pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6450521/mod_resource/content/1/SCOTT%20Joan.%20G%C3%AAnero%20uma%20categoria%20%C3%BAtil%20de%20an%C3%A1lise%20hist%C3%B3rica..pdf) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SNOW, Dean. **Sexual Dismorphism in European Upper Paleolithic Cave Art**, 2013: Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/273042625\\_Sexual\\_Dimorphism\\_in\\_European\\_Upper\\_Paleolithic\\_Cave\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/273042625_Sexual_Dimorphism_in_European_Upper_Paleolithic_Cave_Art) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

SOTHEBYS. **Tela atribuída a Camille Claudel**. Disponível em  
<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/collection-claude-et-jacques-rohault-d-e-fleury/attributed-to-camille-claudel-1864-1943-jeune> Acesso em 10 Jan 2022.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al. Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.251-270.

STRECKER, Márion. **Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá**. Revista Select, 2016 Disponível em: <https://www.select.art.br/7821-2/> Acesso em: 10 de jan. de 2022.

VASARI, Giorgio. **THE LIVES OF THE ARTISTS**. Translated with an introduction and notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York, 1991. Disponível em: [http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHXD102/Vasari%20Giorgio\\_The\\_Lives\\_of\\_the\\_Artists\\_Oxford.pdf](http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHXD102/Vasari%20Giorgio_The_Lives_of_the_Artists_Oxford.pdf) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VICENTE, Filipa L. **Arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)**. Lisboa: Editora Babel. Artes, 2012.

VICENTE, Filipa L. **ARTIS - Revista do instituto de História da arte da faculdade de letras de Lisboa**. A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XVIII). Lisboa, p. 205-242, 2005.

VICENTE, Filipa L. **Linda Nochlin**. Lisboa: Faces de Eva, Revista de Estudos sobre a Mulher N. ° 39, 2018.

VICENTE, Filipa L. **"Um espaço para pintar": Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras europeias dos séculos XVI e XVII**. A. de Castro Henriques (Coord.), Josefa de Óbidos e a invenção do barroco português. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.41-50, 2015.

WALLACE, Michele. *et al.* Por que não existiram grandes artistas negraxes? O problema da visualidade na cultura afro-americana. *In*: PEDROSA, Adriano. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas: vol.2 antologia**. Adriano Pedrosa (org.). São Paulo: MASP, 2019, p.223-233.

WILSON-BRYAN, Júlia. *et al.* **História das Mulheres, Histórias feministas**. São Paulo: MASP 2019.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *et al.* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.83-94.

WOODFIELD, Richard. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Organizador Richard Woodfield. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ZACCARA, Madalena. APRENDER A OLHAR NOVAMENTE: MULHERES ARTISTAS BRASILEIRAS NA "ÉCOLE DE PARIS". *In*: COLARES, Edite; PAIVA, José Carlos de. *et al.* **Experiências em Educação Artística e Decolonialidade**. [e.book], Fortaleza: EDIÇÃO i2ADS, 2021, p.70-77.