

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

Memória das artistas mulheres contra o "mito da democracia de gênero": Uma análise das disputas no campo artístico brasileiro

Marília Márcia Cunha da Silva

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.9692>

Submetido em: 2024-08-29

Postado em: 2024-09-02 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

MEMÓRIA DAS ARTISTAS MULHERES CONTRA O “MITO DA DEMOCRACIA DE GÊNERO”: UMA ANÁLISE DAS DISPUTAS NO CAMPO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Marília Márcia Cunha da Silva

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8659-8838>

<marilia.silva.1@cp2.edu.br>

Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, RJ, Brasil

RESUMO

Este artigo procura acompanhar como, no Brasil, os estudos em História da Arte Feminista propõem metodologias, objetivos e conceitos para compreender a participação das mulheres no campo artístico. Procuramos apreender o que as estudiosas definem como sendo o “mito da democracia de gênero” e como, de acordo com elas, esta ideia teria sido fundamental para mascarar as desvantagens colocadas para a participação feminina nas instituições artísticas e para a construção dos registros historiográficos sobre suas vidas e obras. Para realizar este trabalho, foram explorados livros, artigos, materiais didáticos e videoaulas concebidos por pesquisadoras feministas dedicadas às análises das biografias e dos trabalhos produzidos por artistas mulheres. Por meio deste trabalho, pretendemos contribuir para a compreensão do campo artístico brasileiro e de como as pesquisadoras feministas em História da Arte vêm disputando espaço e legitimidade não apenas academicamente, mas também no interior do sistema das artes, procurando construir uma nova memória social das mulheres.

Palavras-chave: Artes Visuais; História da Arte Feminista; Campo artístico; “Mito da Democracia de Gênero”

MEMORY OF WOMEN ARTISTS AGAINST THE “MYTH OF GENDER DEMOCRACY”: AN ANALYSIS OF CONTROVERSIES IN THE BRAZILIAN ARTISTIC FIELD

ABSTRACT

This article intends to comprehend how, in Brazil, studies in Feminist Art History proposed methodologies, objectives and concepts to understand women's participation in the artistic field. We seek to understand what women researchers define as the “myth of gender democracy” and how, according to them, this idea would have been fundamental in masking the disadvantages for female participation in artistic institutions and in the construction of historiographic records about their lives and artistic works. As material, we analyze scientific books and articles, teaching materials and video classes produced by feminist researchers dedicated to the analysis of biographies and works produced by female artists. Through this work, we intend to contribute to the understanding of the Brazilian artistic field and how feminist art history researchers dispute space and legitimacy not only academically, but also within the arts system, seeking to build a new social memory of women.

Keywords: Visual Arts; Feminist Art History; Artistic Field; “Myth of Gender Democracy”

INTRODUÇÃO

Bourdieu (1996) apresentou o campo artístico como um espaço de disputas localizado num “mundo à parte” com regras próprias sustentadas por instituições como Salões, imprensa, crítica, mercado de bens e recursos. O campo artístico seria condicionado por discursos identitários tornados *habitus*, os quais, os artistas precisariam incorporar a fim de praticar um estilo de vida. A Academia, com suas análises e estudos historiográficos, também faz parte do campo artístico, já que legitima os estilos, estabelece os cânones, reproduz as técnicas e constitui o imaginário.

Diversas pesquisadoras autointituladas feministas vêm questionando não apenas o acesso e a permanência das artistas mulheres no campo artístico, mas também o reconhecimento conferido a elas pela Academia. Estudiosas, especialmente norte-americanas e europeias, a partir dos anos 1970, perguntam aos artistas e aos historiadores onde estão as artistas mulheres e porque elas não aparecem nos livros de História da Arte, porque elas não são cultuadas nem identificadas como “gênios das artes”. Estas estudiosas apontam que, se não há um menosprezo deliberado dos nomes das artistas do passado, há poucos estudos que analisam a exclusão e a depreciação das mulheres nas instituições do campo artístico. As pesquisadoras se propõem então a criar uma vertente de estudos com metodologias, propósitos, orientações e expectativas para disputar os discursos e construir a memória social das artistas.

No Brasil, algumas pesquisadoras decidiram colaborar com a vertente proposta pelas estudiosas feministas norte-americanas e europeias e passaram a investigar como as artistas mulheres brasileiras atravessaram o campo das artes – de excluídas e amadoras à profissionais e referências de movimentos. Estas pesquisadoras apontam que no Brasil, o “mito da democracia de gênero” impossibilitaria a apreensão das desigualdades entre homens e mulheres nas artes visuais e teriam criado narrativas que embaçam os prejuízos reais aos quais as mulheres são submetidas.

Este trabalho procura acompanhar algumas pesquisadoras feministas brasileiras da área das Artes Visuais a fim de entender suas proposições, objetivos e conceitos, especialmente a ideia de “mito da democracia de gênero”. Procuramos compreender quais críticas são feitas por elas e como a teoria feminista percebe as artes visuais no Brasil enquanto parte de uma conjuntura histórica e social peculiar.

1. AQUELAS QUE ABREM OS CAMINHOS: AS ORIENTAÇÕES DE NOCHLIN E POLLOCK

Nos anos 1970 e 1980, momento no qual o movimento feminista – especialmente o que atuava no eixo europeu-estadunidense – experimentava a “segunda onda”, reivindicando direitos reprodutivos, problematizando as construções sociais sobre o corpo e a sexualidade, e criticando a violência sexual (Ribeiro, Nogueira, Magalhães, 2021, p. 64), as pesquisadoras Linda Nochlin e Griselda Pollock trouxeram questionamentos sobre a representação das mulheres nas obras de arte e sobre a participação feminina no campo artístico.

Nochlin, pesquisadora norte-americana e participante do movimento feminista, publicou, em 1971, o artigo “*Why have there been no great women artists?*”, um trabalho que inaugurou uma vertente de estudos sobre a inserção das mulheres nos campos artísticos espalhados pelo mundo. Nochlin publicou este ensaio apontando que a pergunta inicial sobre as “grandes mulheres artistas” é um questionamento legítimo que pode ser respondido a partir de dados sociais e históricos - e não a partir da ideia de uma genialidade natural que acometeria poucos artistas, em sua maioria homens.

Nochlin revela que tanto os artistas quanto os historiadores da arte se fiam na “*ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais*” (Nochlin, 2016, p. 07), o que teria mobilizado e conduzido trabalhos artísticos e acadêmicos. A pesquisadora nos informa que a concepção do “Grande Artista” que detém a genialidade enquanto um poder atemporal e misterioso seria um “mito” como vários outros que permeariam o mundo das artes. Segundo Nochlin, o século XIX teria uma constelação de mitologias e o “mito do gênio” seria apenas um deles¹.

¹ Bourdieu (1996, p.72) aponta que o campo artístico, com suas regras, identidades e instituições é sustentado por crenças e mitos. E o “mito do gênio”, o que ele chama de “ideologia do dom” seria um deles: “*Graças à ilusão retrospectiva que leva a constituir os acontecimentos últimos como fins das experiências ou das condutas iniciais, e à ideologia do dom ou da predestinação, que parece impor-se muito particularmente no caso de personagens de exceção, a quem de bom grado se atribui uma clarividência divinatória, admite-se tacitamente que a vida, organizada como uma história, desenrola-se desde uma origem, entendida ao mesmo tempo como ponto de partida, mas também como causa primeira ou, melhor, princípio gerador, até um termo que é também objetivo*” (Idem, p. 212-213). Bourdieu diz que essa “filosofia da biografia”, o que ele também chamou de “ilusão biográfica” (2006), registra a vida dos artistas como uma sucessão coerente de eventos que culminaria num fim: a produção do que foi identificado como “grandes obras”. Elias (1995, p. 53) também ensina que “*com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão*”, e que a criação de “grandes obras de arte” independe das vivências dos artistas – ideia criticada pelo autor, o qual defende, assim como Bourdieu, que o artista genial - ou não - seria fruto das experiências e de processos sociais, das instituições e da socialização destes indivíduos. Griselda Pollock (2021, p. 1489) afirma que o “mito do gênio” é uma ideia difícil de desconstruir dentro do mundo das artes e resiste às mais diferentes intervenções.

A noção de “mito” seria, portanto, uma explicação fantasiosa e simplória para a experiência de produzir arte. Os mitos fariam parte das construções identitárias daqueles que buscam fazer parte do “campo artístico”, os quais deveriam

A constituição da História da Arte a partir da coleção das biografias dos gênios é criticada por Nochlin e a leva a exortar os pesquisadores e as pesquisadoras a se dedicarem aos estudos “impessoais e sociológicos” dos movimentos, dos grupos e das biografias de artistas a fim de entender que as mulheres não produziram grandes obras, não por questões relativas às essências destas, mas por estarem apartadas do mundo das artes, institucional e simbolicamente.

A questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens [...], mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram (Nochlin, 2016, p. 12).

E a autora afirma ainda que

A situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (Nochlin, 2016, p. 23-24).

A exortação de Nochlin sobre a necessidade de estudos que levem em conta o contexto social de formação do artista alcançou e inspirou estudiosas de todo o mundo, as quais passaram a tentar explicar o porquê de inexistirem “grandes mulheres artistas” em seus países. Nochlin (Idem, p. 5) chama as pesquisadoras para a “*consciência de grupo sobre a experiência feminina*”.

A nascida sul africana, mas residente no Reino Unido desde a juventude, Griselda Pollock também é uma das principais referências das historiadoras da arte que procuram investigar a participação das mulheres no campo artístico. Pollock, diferentemente de Nochlin, entende que a inexistência de “grandes artistas mulheres” está na construção da memória das artes visuais, as quais em seus deslocamentos de lembranças e esquecimentos eliminou o nome das mulheres participantes dos movimentos.

The pluralization of the histories of art is especially significant since it opens out the field of historical interpretation beyond a selective tradition, The Story of Art, a canonical version masquerading as the only history of art. Whose stories are told, in whose interests? Whose stories will need to find? How can we read differently?² (Pollock, 2003, p xviii.)

compartilhar não apenas os mitos, mas incorporar determinados valores e normas, estilos de vida, de transgressão e até de formas de amar (Bourdieu, 1996, p. 72-73).

² “*A pluralização das histórias da arte é especialmente significativa, pois abre o campo da interpretação histórica para além de uma tradição seletiva, A História da Arte, uma versão canônica disfarçada como a única história da arte. De quem são as histórias contadas, segundo quais interesses? De quem serão as histórias que precisaremos encontrar? Como podemos ler de forma diferente?*”, tradução minha.

Pollock entende a memória social como uma construção coletiva, assim como Halbwachs (1990), o qual aponta que a memória é uma construção feita no presente e que a seleção do que é contado compõe os discursos e as interpretações sobre os fatos. As lembranças históricas - a memória social - são frutos de conversas, livros, jornais, revistas, estudos etc. e de acordo com Pollock, caberia às pesquisadoras feministas disputar a construção da memória das Artes Visuais, inserindo a produção feminina em suas fontes.

Pollock (2003) anuncia que as pesquisas feministas devem se inserir criticamente na problemática da narrativa, da representação, da história e da política dos significados, estando conscientes das consequências das seleções do dito e do não dito. Segundo a pesquisadora, o conhecimento é modelado por relações de poder, por interesses políticos, ideológicos e psicológicos e as pesquisadoras devem disputar a memória a fim de transformar tais relações.

Despite art's deceptive marginality in real material and political terms, the privileged discourses of and on art served symbolic purposes that disseminated, beyond their own privileged sphere, concepts of Eurocentrism and masculine supremacy. The core narratives that encode Western phallogentrism's political unconscious serve not merely to structure the study of the histories of art, but to establish a story of art as *The Story of Art*, the canonical legend of Western masculine Christian creativity which becomes synonymous with art, pure and simple³ (Pollock, 2003, p. xix).

A autora indica que os estudos feministas precisam se inserir na disputa pela memória das artes e resgatar a participação das mulheres na atividade cultural criativa. Como ressaltou Arruda (2011, p. 254), “*Pollock menciona que a revisão feminista da historiografia da arte tem como principal ferramenta a análise da mulher como produtora*”, sendo necessárias a crítica ao cânone e a produção de “contra-histórias”. A autora defende que devem ser criadas novas escritas, metodologias, categorias, conceitos, métodos e modelos de análise no coração da historiografia das artes, tendo como foco as questões de gênero.

Como foi dito, Nochlin e Pollock escreveram diversos trabalhos com críticas não apenas aos escritos canônicos em História da Arte, como também às representações das mulheres em obras de “grandes artistas”, reconhecidos em diversos estilos. Citar estas pesquisadoras não esgota as referências feministas sobre o campo das artes⁴, mas elas apresentaram os principais parâmetros para

³ “*Apesar da marginalidade [aqui no sentido de resistência, vanguarda] enganosa da arte em termos materiais e políticos reais, os discursos privilegiados de e sobre a arte serviram aos propósitos simbólicos que disseminaram, além de sua própria esfera privilegiada, as ideias do eurocentrismo e da supremacia masculina. As narrativas centrais que codificam o inconsciente político do falocentrismo ocidental servem não apenas para estruturar o estudo das histórias da arte, mas para estabelecer uma história da arte como A História da Arte, a lenda canônica da criatividade cristã masculina ocidental que se torna sinônimo de arte, pura e simplesmente*”, tradução minha.

⁴ Para uma perspectiva mais ampla sobre o pensamento feminista nas artes visuais, ver Trizoli (2008).

as pesquisas e pavimentaram um caminho seguido por diversas investigadoras, especialmente pelas brasileiras a partir dos anos 2000.

Nochlin e Pollock deram orientações para a transformação das metodologias e dos escritos sobre as instituições e estilos artísticos partindo da perspectiva feminista, ou seja, atentando para as questões de gênero, para as diferenças entre os papéis sociais, divisões e relações entre homens e mulheres. Como diz Senna (2008, p. 348), por exemplo, é fundamental

considerar [que] a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na história da arte. Significa produzir um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres, fruto de um rígido sistema de divisões fabricado pela ideologia e reiteradamente mantido. [...] não basta arrolar os nomes, expor as obras, categorizar a produção, é preciso uma nova metodologia.

As jovens pesquisadoras brasileiras que se autoidentificam como feministas seguem as orientações deixadas por Nochlin e Pollock e procuram investigar as histórias da participação e da produção das mulheres nas artes visuais no Brasil. Ribeiro, Nogueira e Magalhães (2021, p. 60) afirmam, inclusive, que *“as epistemologias e metodologias feministas buscam construir espaços revestidos de contestações sobre o conhecimento produzido e difundido pelas epistemologias dominantes, positivistas e patriarcais, buscando construir histórias a partir de outro ponto de vista”*.

A pesquisadora e arte-educadora Ana Mae Barbosa (2021, p. 143) concorda com a necessidade de uma nova História e diz que

O mal da desmemória mais avassalador é o que atinge a história das mulheres em todas as áreas do conhecimento. Para este mal a obrigação de pesquisar é nossa, de nós mulheres, que devemos buscar também convencer os homens a participar de nossas pesquisas restauradoras da memória da participação das mulheres, no meu caso, nas áreas de Artes Visuais e de Arte/Educação.

Barbosa afirma que a *“Ignorância sobre a Arte das mulheres como reclama Griselda Pollock, desde muito tempo, e mais recentemente Frances Spalding não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente ‘invisibilidade de significação’”* (idem, p. 147), e cabe às pesquisadoras reinscrever as mulheres nas sociedades que ajudaram a construir e ressignificar as artistas enquanto

produtoras de imagens, ou seja, faz-se necessário aliar-se ao feminismo para lutar “*contra o apagamento de mulheres pela História e contra seu próprio apagamento*” (Ibidem, p. 149)⁵.

Nochlin e Pollock abriram caminhos e deixaram orientações para a análise dos trabalhos em História da Arte e para a investigação das instituições e dos “mitos” existentes no campo artístico. E no Brasil, tivemos diversos estudos que investigaram as biografias das artistas mulheres e dos nossos movimentos artísticos, partindo da perspectiva feminista.

2. AS ARTISTAS BRASILEIRAS E O “MITO DA DEMOCRACIA DE GÊNERO”

Ana Paula Simioni (2019) reconhece a necessidade de arquitetar novos estudos feministas e de contar ou recontar as histórias de vida e das obras das artistas mulheres⁶. A pesquisadora, de maneira “impessoal e sociológica”, como sugeriu Nochlin (2016), mapeou o campo artístico brasileiro do final do século XIX e início do século XX tentando entender como as mulheres eram assimiladas e/ou excluídas das instituições artísticas, especialmente as localizadas no Rio de Janeiro. Simioni analisou a participação de mulheres nos Salões de Artes, como eram tratadas pela crítica e pela imprensa, como e quando se inseriram nas Escolas de Belas Artes, como usufruíram dos recursos e das bolsas oferecidas pelas instituições e como se estabeleceram no mercado de bens culturais. Simioni analisou o campo artístico brasileiro, este “mundo à parte” com suas próprias regras (cf. Bourdieu, 1996) que por muito tempo excluiu a participação das mulheres.

Simioni (2019) destaca que na segunda metade do século XIX, apesar da existência de uma Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) que contava com nomes importantes no cenário artístico, como Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, as mulheres estavam proibidas de frequentá-la e de reconhecerem-se como artistas profissionais. E enquanto estavam vetadas do campo artístico formal e institucionalizado, as mulheres das elites brasileiras eram educadas

⁵ Sobre a “desmemória”, Zaccara (2016, p. 1064) diz que “*A presença da mulher artista na História da Arte e em outros campos do conhecimento implica em um silêncio que só começa a se reduzir na contemporaneidade. Trata-se de um silêncio dentro de uma narrativa baseada em escolhas e exclusões. Raras são as pesquisas e publicações que se voltam para artistas mulheres mostrando assim o déficit de trabalhos teóricos sobre arte e gênero. A história da arte continua carente de seminários, cursos e publicações que problematizem o lugar da mulher nas artes visuais e que resgatem presenças femininas e sua obra nos vários períodos históricos*”.

⁶ Sobre o trabalho de Simioni, Barbosa (2021, p. 147) diz que “*As artistas mulheres do Século XIX e inícios do Século XX foram apagadas da História da Arte. Tiveram sucesso no seu tempo, ganharam medalhas e até prêmios de viagens, mas hoje são desconhecidas. [...] No século XXI já foram publicados três livros muito importantes reescrevendo a história de mulheres artistas no Brasil, são eles o de Ana Paula Simioni, Profissão Artista (2004) [2019], o de Roberta Barros Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira (2016) e o de Madalena Zaccara, De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco (2017)*”.

em artes – geralmente nos espaços domésticos, com tutores – para se tornarem “prendadas” a fim de contrair matrimônio. Aprender a pintar, bordar e a tocar piano eram “aprimoramentos” destas “prendas” e numa busca de destaque para os enlacs, muitas tinham aulas em ateliês com mestres da pintura e da música.

Algumas mulheres se entenderam talentosas nas artes para as quais eram educadas e buscaram uma inserção, marginal por muito tempo, no “mundo das artes”. E muitas delas, no período no qual atuaram, encontraram reconhecimento e apareceram na imprensa e na crítica ao inscreverem seus trabalhos nos Salões de Exposição de Artes. Uma destas pintoras, muito elogiada, foi Abigail de Andrade, nascida em Vassouras, Rio de Janeiro, em 1864, pupila e depois esposa de Angelo Agostini (Simioni, 2019). Abigail de Andrade teve seu trabalho comparado ao de Almeida Júnior por pintar cenas de gênero que retratavam o cotidiano de pessoas do povo, mas foi categorizada como “amadora”, identificação daqueles que pintavam, mas não estudavam nem eram formados na Academia Imperial de Belas Artes; os formados eram “artistas profissionais”. Simioni (2019, p. 39, 44 - 45) nota que a noção de “amador”, apesar de ser uma maneira de identificar quem não estudou na Academia, mudou de sentido com o tempo e se tornou um estigma duradouro atrelado às mulheres.

Madalena Zaccara (2016; 2017) que estuda a inserção das mulheres no campo artístico pernambucano no mesmo período, aponta que

ao longo das tentativas do exercício profissional feminino, a crítica, tão importante no século XIX como veículo de esclarecimento ao novo público consumidor de arte e, posteriormente, como fonte de informações para uma bibliografia referencial, qualificava a presença feminina nos Salões como amadora, situando sua produção como detentora de menor profissionalismo em relação à produção artística masculina (Zaccara, 2016, p. 1057).

Zaccara (2016) e Simioni (2019) explicam que mesmo após a permissão, em 1892, do ingresso feminino na Escola Nacional de Belas Artes, antiga AIBA, este foi escasso e sujeito ao assédio intelectual e moral. Muitas artistas deixaram a profissão após o casamento, já que, no período, havia a maior valorização da mulher enquanto esposa e mãe e existiam leis que conferiam ao marido a possibilidade de permitir - ou não – que a esposa trabalhasse.

Simioni (Idem) explica que após a proclamação da República, a Academia se tornou “Escola Nacional de Belas Artes” e, nos anos 1900, recebeu artistas que encontraram reconhecimento dos pares, dos críticos e da imprensa, como a escultora Julieta de França e a pintora Georgina de

Albuquerque, por exemplo. Ambas se matricularam na Escola, passaram um tempo estudando em Paris – na Académie Julian e na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, no caso de Georgina – e retornaram ao Brasil, se formaram e foram reconhecidas como profissionais. Georgina de Albuquerque, por exemplo, aparecia frequentemente nas críticas e, especialmente, na imprensa da época, mantendo-se assim até seu falecimento, nos anos 1960. Simioni e outras estudiosas (Cabo, 2022; Nogueira, 2016) apontam que apesar da evidência enquanto viveu, o nome de Georgina desapareceu dos registros da História da Arte brasileira.

Na Escola Nacional de Belas Artes, apesar de poderem estudar e receber o diploma superior, as mulheres cursavam currículos diferenciados. Até o final dos anos 1920, as artistas eram proibidas de assistir às aulas de modelo vivo, por exemplo, por não poderem se deparar com um modelo despido e terem seus “pudores atentados”. As artistas se dirigiam, então, para Paris, especialmente para a Académie Julian, na qual elas poderiam participar deste tipo de aula e aprender mais sobre desenho de anatomia humana, luz e sombra, tão importantes para a formação dos artistas.

No seu livro, Simioni (2019) levantou os nomes de 212 artistas mulheres que participaram dos Salões de Artes entre 1844 e 1922 e se aprofundou nas histórias de artistas como Julieta de França, Abigail de Andrade, Nicolina Vaz e Georgina de Albuquerque. Após o trabalho de Simioni e seu empreendimento de construir a memória da arte nacional a partir de artistas mulheres e do mapeamento do campo artístico, outras pesquisadoras assumiram a tarefa de levantar os nomes de artistas que estariam “perdidos no tempo” – assim fizeram Jéssica Cajuela (2023), Madalena Zaccara (2017), Roberta Barros (2016), dentre outras.

Os estudos sobre a participação feminina no campo artístico após a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, identificam os nomes de Tarsila do Amaral e de Anita Malfatti como sendo transformadores da percepção das artes e da mulher enquanto artista. Reconhecem-se os nomes destas artistas como sendo conhecidos de muitos brasileiros e como parte de uma “cultura geral”. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti são frequentemente lembradas como “primeiras artistas do Brasil”:

A conquista relativa de uma igualdade entre artistas homens e mulheres no universo brasileiro teve tecnicamente como marco a conhecida Semana de Arte Moderna de 1922. [...] A partir de então algumas mulheres passaram a ser reconhecidas como artistas importantes, participativas e o estereótipo de “amadora”, comum à geração anterior, parece ter sido posto de lado. É neste momento que vemos surgir no cenário artístico brasileiro as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral as duas grandes artistas brasileiras da primeira metade do século XX. Entretanto, vale lembrar que tanto Tarsila quanto Anita foram exceções em uma sociedade de regras masculinas” (Zaccara, 2016, p. 1059).

Barbosa (2021, p. 149), como Zaccara, reforça a influência e a importância de Tarsila e Anita para as artes brasileiras e para a cultura popular. Barbosa aponta, por exemplo, que o imaginário sobre Tarsila é tão forte que a exposição de algumas de suas obras, ocorrida em 2019 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), recebeu 402 mil pessoas, o maior número de visitantes a uma exposição no Brasil.

Simioni (2022b) revela que o fato de Anita ser reconhecida como a inauguradora do Modernismo no Brasil é um fato único no campo artístico. As análises que transformaram Tarsila e Anita em cânones das artes visuais brasileiras sustentaram o discurso de que o mundo das artes no Brasil é igualitário para homens e mulheres, sendo desnecessária qualquer discussão ou intervenção feminista.

Você já ouviu falar, muito provavelmente, da Anita Malfatti. Ela é considerada, por muitos historiadores da arte [...] como a introdutora da Arte Moderna entre nós. [...] Você conhece algum outro país em que a história da Arte Moderna, a introdução da Arte Moderna seja atribuída a uma figura feminina? Pensa só: Estados Unidos, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Itália, Argentina, México. Bom, nenhum desses países, eu imagino que você concorde comigo, conferiu tanta centralidade a uma mulher artista. Isso é um ponto interessante e singular na História da Arte brasileira. A gente tem, no mínimo, [...] a importância reconhecida já no tempo em que essas artistas viveram, da Anita Malfatti e da Tarsila do Amaral. Isso parece ir de encontro, no sentido de se confrontar, a uma tradição historiográfica feminista que vem sendo escrita desde os anos 70, tendo como pioneira Linda Nochlin, [...]. Depois dela, um outro grande nome é o da Griselda Pollock. [...] Essas autoras mostram o quanto a História da Arte Moderna excluiu as mulheres do cânone em diversos países. Só para ter uma ideia, um livro que quase todo mundo lê, chamado “Arte moderna”, do Giulio Carlo Argan, menciona apenas duas mulheres, num livro daquele tamanho e que é uma referência. Isso é só um exemplo do quanto, de fato, uma história geral excluiu as mulheres. Mas [...] no caso do Brasil, a gente não pode dizer que as mulheres modernistas, na sua totalidade, foram excluídas. E, ao mesmo tempo, eu queria pontuar uma outra questão que é: já que temos essa centralidade da Anita e da Tarsila, [...], algumas pessoas consideram que o gênero “feminismo” não é necessário entre nós no campo da arte, uma vez que já temos esse reconhecimento atribuído a essas duas pioneiras. Mas não é bem assim (Simioni, 2022b, 0:24 a 2:49).

Ao trazerem os nomes de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral ou até mesmo de Lygia Clark e Lygia Pape como grandes artistas do Brasil, referências para o mundo, as instituições do campo artístico brasileiro teriam gerado e promovido o discurso do “*mito da democracia de gênero*”, o qual afirmaria, de acordo com as pesquisadoras feministas, que no Brasil haveria uma igualdade de acesso, de oportunidades e de prestígio para homens e mulheres⁷.

⁷ As pesquisadoras parafrazearam a ideia de “mito da democracia racial”, termo cunhado por Florestan Fernandes (2008) para criticar a percepção de que, no Brasil, por não haver segregação racial prevista em leis, negros e brancos não teriam

Luciana Loponte, pesquisadora feminista das artes visuais brasileiras, diz que o “*mito da democracia de gênero*” traria um desafio para as discussões de gênero, já que haveria uma negativa das desigualdades existentes entre homens e mulheres.

Muitas vezes, podemos pensar que há no Brasil algo que poderíamos chamar de “mito da democracia de gênero” como se esta discussão não fosse tão importante em um país onde as mulheres já obtiveram tantas conquistas e não são tão cerceadas tanto quanto em outros países. Mas o que significa afinal falar em mulheres e conquistas em um país tão imenso e diverso como o Brasil? A palavra feminismo (e o próprio movimento) ainda causa certo estranhamento e “desconfiança” quando ligada à arte e à educação (ou às artes visuais em geral), embora diversos autores reconheçam a importância do movimento feminista, com grande impacto na crítica e arte contemporânea e como um dos elementos fundamentais do descentramento do sujeito moderno cartesiano, implicando em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Loponte, 2008, p. 336).

Segundo as pesquisadoras feministas, como Carolina Wanderley, o reconhecimento de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e posteriormente, nos anos 1960, de Lygia Clark e Lygia Pape, seria usado como prova de que

não há uma necessidade em se discutir as questões de gênero, pois as mulheres artistas já fazem parte do cânone da arte brasileira e não se encontram no esquecimento como as artistas do meio internacional. No entanto, a existência de algumas mulheres conceituadas em determinados movimentos da arte brasileira não quer dizer que uma perspectiva feminista não seja necessária para o estudo da história da arte brasileira (Wanderley, 2019, p. 16).

As pesquisadoras feministas notam que apesar do “mito da democracia de gênero” conferir a algumas mulheres a posição de destaque em alguns estilos, elas não são referência na literatura acadêmica. Andréa Tavares (2022) diz que:

barreiras para a ascensão social a cargos ou posições de riqueza ou prestígio (Guimarães, 2001, p. 148). A ideia de “Democracia Racial” foi cunhada na literatura acadêmica por Arthur Ramos e por Roger Bastide, inspirados pela sociologia de Gilberto Freyre e pela literatura de Jorge Amado (Idem). A “Democracia Racial” representou o “Brasil Moderno”, uma sociedade sem preconceitos e sem discriminações raciais, e sustentou políticas públicas e a construção da identidade nacional a partir do governo Vargas, identidade reforçada no período da ditadura militar. A “democracia” não era pensada em termos políticos – já que não havia direitos civis, políticos ou sociais – mas a partir de uma cultura mestiça, livre, festiva, integrativa e que compartilhava uma concepção de dignidade de todos os seres humanos.

Florestan escreveu que a Democracia Racial é um “mito” por ser uma ideia fantasiosa que mascara as desigualdades sociais e econômicas que separam brancos e negros na sociedade brasileira e que a ideia de Democracia Racial é uma ideia “aristocrática” da “raça dominante”. A noção de Democracia Racial passou a ser criticada mais intensamente a partir dos anos 1960 e passou a ser denunciada por pesquisadores e movimentos sociais como “dogma da supremacia branca” (Guimarães, 2001, p. 15).

Como que acontece a formação de um artista, como que acontece a formação de um professor de Arte? Claro, vai acontecer principalmente nas faculdades, nas universidades. Esse campo de pesquisa em Artes Visuais, ele é mais recente. A pesquisa em pós-graduação, principalmente no Brasil, ela data ali do final dos anos 80 para cá. Com o fortalecimento progressivo das faculdades fora do eixo Rio-São Paulo. Então, a gente tem aqui mesmo 40 anos, quatro décadas, de produção acadêmica no campo das Artes Visuais. Nessa aula, na verdade, eu vou começar apontando algumas faltas dentro desse campo. Para apontar essas faltas, eu vou usar uma autora que se debruça bastante sobre isso para trazer à tona aquilo que nos falta, daquilo que eu senti falta [...] na minha própria formação. Essa autora com quem eu vou conversar, de certa forma, através do texto, é a Roberta Barros. Ela é artista e, também, aqui ela vai agir como teórica e crítica dessa História da Arte Brasileira, que, a princípio, se diz muito inclusiva. [...] Como a Roberta diz no livro dela, "Elogio ao toque", as autoras feministas não frequentaram nossa formação. [...] Muitos autores nos frequentaram, mas as autoras feministas, sejam aquelas brasileiras, que escrevem sobre o feminismo no Brasil, sejam as autoras estrangeiras, elas não frequentaram os nossos cursos. Mesmo através das nossas professoras. [...] mas a Roberta tem razão: faltou na nossa formação e, talvez, na formação dessas mulheres também, a inclusão de autoras feministas. [...] Textos que falem especificamente da relação de artes visuais no Brasil e feminismo são bem recentes. Recentes assim: não devem ter 20 anos. Os textos que relacionam feminismo e artes visuais, escritos por autoras e autores norte-americanos ou europeus, não foram traduzidos para o português. [...] (Tavares, 2022, 1:03 a 5:16)

Roberta Barros, citada por Tavares, diz que o “mito da democracia de gênero” não se revelaria apenas nas ausências da discussão sobre gênero nos estudos historiográficos, mas pela negação das artistas mulheres em se identificarem como mulheres e mais ainda, como feministas. As artistas brasileiras não incorporaram as “estratégias agressivas” em suas produções, como fizeram as artistas norte-americanas e europeias dos anos 70 e 80 – anos em que Nochlin e Pollock criticavam a História da Arte. Por muito tempo, no Brasil, segundo Barros, o feminismo não teve espaço (Barros, 2016, p. 11). A autora diz que

Enquanto na década de 1960 a arena internacional fervia com as transformações culturais e comportamentais conquistadas pelas rebeliões jovens e pelas lutas raciais e sexuais, o Brasil vivia os movimentos críticos do governo militar pós-golpe de 1964 [...] Mulheres norte-americanas e europeias empunhavam as bandeiras de autonomia feminina com grande ênfase nas decisões sobre o próprio corpo, levando à esfera pública reivindicações anteriormente consideradas circunscritas à vida privada, delimitando, assim expressões de confronto bastante nítidas e localizadas. Apesar de conectadas, de certa forma, ao movimento feminista internacional, as brasileiras foram obrigadas a se concentrar em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política e da melhoria das condições sociais de vida [...]. abriu-se mão do debate sobre temas feministas centrais, como a liberdade sexual, o direito ao aborto e ao divórcio (idem, p. 12-13).

Segundo Barros, as feministas brasileiras, associadas aos partidos de esquerda, não desenvolveram as pautas do movimento feminista internacional por serem pautas “burguesas”, segundo as leituras marxistas. A crítica feminista no Brasil foi tardia e as artistas demoraram décadas para assimilar as pautas e as práticas do feminismo internacional. “*As produtoras de arte no Brasil [...] continuam recusando qualquer forma de autoidentificação direta com as demandas feministas*” (Barros, 2016, p. 13). Segundo Barros, tornou-se comum a impressão de que o campo das artes brasileiro “*não foi acometido pela discriminação sexual*” (Idem).

Quais as linhas discursivas e como estão tramadas para alimentar o mito da democracia sexual e racial da sociedade brasileira? [...] Por que não há a mesma sensibilização a respeito da temática feminista nas artes plásticas no Brasil [...]?. A princípio, isso poderia ser interpretado como efeito dos citados comprometimentos de nosso feminismo em seu desenrolar histórico e, portanto, como sintoma de um “atraso” nas conquistas desse movimento se comparado aos campos internacionais de contestação (Ibidem, p. 14-15).

A negação das artistas brasileiras de incorporar as pautas feministas internacionais em seus discursos e obras teria contribuído para o agenciamento e manutenção do “mito da democracia de gênero”. As artistas brasileiras não seriam “diretas” e “agressivas” em seus projetos, como as norte-americanas, nem assumiram posturas políticas explícitas de enfrentamento, o que conservou as percepções do corpo feminino sexualizado e reificado pelo olhar masculino. Ao contrário das artistas internacionais, as brasileiras não usaram seus corpos em performances que chocassem o público a fim de criticar o machismo e a estrutura patriarcal da sociedade ocidental. O “feminismo à brasileira” teria sido “*menos aguerrido, escamoteado, doce*” (Ibidem, p. 25).

A comparação entre a arte autointitulada feminista nos Estados Unidos e a arte brasileira feita por mulheres que se negam a se reconhecerem não apenas como feministas, mas como “artistas mulheres” é um indício do “mito da democracia de gênero” que atravessaria o imaginário brasileiro. Este imaginário escamoteia o “*preconceito experimentado cotidianamente por mulheres no Brasil*” (Ibidem, p. 57). Barbosa reforça o argumento de Barros e revela que

Grande parte das artistas mulheres que conseguiam visibilidade considerável, no Brasil, se recusam a serem vistas como artistas mulheres e, portanto, se recusam a reconhecer as diferenças de gênero. Em 1989, por exemplo, Josely Carvalho, artista brasileira residente em Nova York, e Sabra Moore organizaram uma exposição intitulada *Conexus: Artistas Mulheres, Brasileiras e Norte-Americanas, em Diálogo*. Foi bastante difícil obter a participação de artistas brasileiras de visibilidade semelhante a das artistas americanas que participaram da mostra. Os

argumentos incluíam “Não quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista separadamente” e “Para expor, não preciso apelar para gênero; esse é o caminho das artistas sem qualidade”. Ficou claro que, segundo pensavam, perderiam status caso fossem vistas como artistas mulheres [...] Críticos/as de arte reforçaram por muitos anos esse tipo de metapreconceito. Recusavam-se a confrontar categorizações de gênero, temendo serem vistos como críticos de segunda classe. [...] No Brasil, empresas privadas evitavam patrocinar qualquer forma de arte visual ligada à diferença: arte das mulheres, arte afro, arte indígena e assim por diante. Embora Carvalho e Moore tenham finalmente trazido a exposição para o Museu de Arte Contemporânea, a imprensa deu pouquíssimo destaque. [...] Suspeitava-se que uma artista que aceite ser identificada como mulher seja necessariamente medíocre. (Barbosa, 2021, p. 161 -162).

Segundo Barbosa (2021), as instituições do campo artístico brasileiro manteriam o discurso da igualdade de gênero, ao alegar que artistas homens e mulheres receberiam o mesmo tratamento. O discurso seria sustentado e reforçado pelas próprias artistas, as quais mantiveram uma postura mais conservadora em seus projetos, discursos, atuações e obras. Barbosa aponta que apesar do “mito”, há uma profunda desigualdade de gênero no acesso ao mundo das artes⁸.

Simioni também exemplifica o conservadorismo das artistas brasileiras ao comparar as obras de Tarsila do Amaral e da artista mexicana Frida Kahlo. Tarsila e Frida foram contemporâneas e renovaram a linguagem das artes ao afirmarem suas singularidades culturais. Ambas se apropriaram do lugar que possuíam no campo artístico para “*performatizarem, por meio de seus corpos, essa condição de outridade*” (Simioni, 2022a, s.p.).

O investimento que fizeram na construção de imagens de si, compondo diligentemente o próprio vestuário, utilizando-se de fotografias e, especialmente, inventando a si mesmas por meio de seus autorretratos, são mostras da centralidade desse processo. Essas mesmas imagens, porém, evidenciam estratégias ao mesmo tempo similares e profundamente distintas (Idem).

⁸ Leal (2012) levanta os dados das desigualdades de gênero no campo das artes. Segundo o grupo ativista Guerrilla Girls, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2017, 60% dos nus das obras expostas eram femininos, enquanto 6% do total de obras foram produzidas por mulheres. O Guerrilla apontou que no Museu Metropolitan de Nova York, 85% dos nus eram femininos e 5% das obras expostas eram de mulheres. Talvez o fato de 40% dos nus expostos no MASP serem masculinos possa ser lido como uma expressão do “mito da igualdade de gênero”: aqui no Brasil, criamos nus tanto masculinos quanto femininos e apesar de apresentar o dado de 6% de obras expostas serem feitas por mulheres (uma prova da desigualdade de oportunidades), o MASP – sobre a intervenção do Guerrilla – diz que: “*No Brasil, somos privilegiados por ter uma história da arte dominada por mulheres como as modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e artistas de meados do século 20, como Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel, para nomear apenas algumas que têm posição consolidada no cânone da arte. Muito ainda precisa ser feito, particularmente no que se refere a artistas (e curadores) de ascendências africana e ameríndia, bem como de contextos sociais menos privilegiados*” (MASP, 2018). Esta fala demonstra que uma quantidade igualitária de nus em conjunto com grandes nomes de artistas demonstraria um campo “mais democrático”.

Enquanto Tarsila produziu autoretratos se apresentando como uma mulher culta, rica e tenra, não questionando a representação do corpo feminino reificado para a apreciação do olhar masculino, Frida se representava nua, com as entranhas expostas, com suas dores visíveis, compondo imagens desconfortáveis para o espectador e usando o seu próprio corpo para criar “*uma figuração do feminino que recusa o corpo feminino como objeto de prazer visual*” (Simioni, 2022a, s.p.). Frida usa o próprio corpo como espaço de afirmação de uma poética feminista, se aproximando daquilo que propuseram as artistas feministas norte-americanas alguns anos depois. Tarsila cria esta “reconfiguração” do olhar sobre o corpo feminino ao desfigurar a fotografia de uma das suas funcionárias, que havia sido escravizada nas suas fazendas, para compor o quadro *A negra*. Hoje, “A Negra” vem sendo criticada por ser uma obra que sintetiza as desigualdades de gênero, raça e classe no Brasil. Tarsila não ousou romper com as concepções conservadoras sobre o lugar e sobre o corpo feminino a partir da sua própria imagem, do seu próprio corpo (Idem).

Segundo as estudiosas, portanto, as artistas brasileiras se mantiveram distantes, por muitas décadas, das estratégias, dos estilos e das pautas das feministas norte-americanas e europeias, e as militantes feministas brasileiras criaram um movimento muito específico que - por experimentar uma ditadura militar e estar em contato mais direto com as ideologias de esquerda - entendia que as demandas dos movimentos norte-americanos e europeus eram “burguesas”. Tanto as artistas quanto o “feminismo à brasileira” são criticados pelas novas teóricas feministas das artes visuais, já que aquelas perpetuariam o “mito da democracia de gênero”, escamoteando todo tipo de desigualdade.

As estudiosas brasileiras demandam, portanto, novas metodologias e análises para construir a memória das artes visuais a partir das relações de gênero, pretendendo desconstruir mitos, sendo o “mito da democracia de gênero” brasileiro o principal deles. Seria importante, de acordo com elas, abraçar as pautas do movimento feminista internacional, compreendendo suas críticas e absorvendo suas estratégias, a fim de finalmente fortalecer a história das mulheres e ressaltar sua participação na história da arte mundial.

3. O “MITO DA DEMOCRACIA DE GÊNERO” É “COISA NOSSA”?

A fim de estabelecer um rápido diálogo com os estudos em História da Arte Feminista a respeito do “mito da democracia de gênero” em comparação ao “mito da democracia racial”, poderíamos afirmar que, no Brasil, não houve nenhum discurso público – nem por parte do Estado, nem dos escritores, nem dos meios de comunicação – que defendesse a ideia de que haveria equidade

de gênero enquanto característica cultural e raiz formadora da identidade nacional brasileira. Nenhum governo utilizou a “igualdade sexual” como propaganda para camuflar as desigualdades sociais. Na legislação brasileira, tivemos, inclusive, leis que restringiram a autonomia feminina e impediram as mulheres de acessarem o espaço público: com a República, as casadas tiveram que pedir autorização aos esposos para trabalharem e selarem contratos (Decreto nº181 de 1890). Os maridos - que poderiam reivindicar não apenas o dote, mas também as virgindades das consortes - tinham total poder sobre a família e davam os consentimentos para quaisquer decisões em nome das suas mulheres (Artigos 278 a 311 do Código Civil de 1916). E o Decreto 21.076 de 1932 – promulgado no Governo Vargas – garantiu às mulheres o acesso ao voto, mas o Código Penal de 1940 conferiu altas penas para mulheres que cometessem adultério, e, em 1941, o Decreto 3199 proibiu as mulheres de praticarem determinados esportes por estes serem “incompatíveis com a condição da natureza feminina”. O Estado reconhecia que a mulher possuía uma “natureza” diferenciada e que a hierarquia dos gêneros deveria ser observada e protegida. A desigualdade entre os gêneros não era dissimulada, mas legitimada em leis⁹.

Já no campo artístico, haveria sim um discurso de igualdade de gênero, sustentado pelo fato de que a “genialidade vem da alma” e não escolhe o sexo – uma justificativa romântica e simplória que não leva em conta o contexto social de produção das obras; ou poderíamos dizer “mítica”, como sustentam as historiadoras feministas. Um mito - identificado por diversos autores e pelas próprias pesquisadoras - que não surgiu no Brasil nem após o movimento modernista com a repercussão provocada por Tarsila e Anita, artistas identificadas como profissionais – assim como Georgina de Albuquerque e Julieta de França, estas diplomadas. O crítico Gonzaga Duque, ao analisar o Salão de 1884, demonstra isso ao dizer que:

Mais de 250 quadros a óleo foram expostos por seis amadores, 11 alunos e 30 artistas, entre os quais se contam os nossos melhores mestres. Dos amadores, seis são senhoras, e este maior número prova que amam elas mais as artes que os homens desocupados, que entre nós não são poucos – ou pelo menos, que sabem elas empregar melhor suas horas de repouso (Duque *apud* Alves, p. 121).

As mulheres estariam mais conectadas às artes e, como os homens, poderiam manifestar a genialidade, como foi o caso de Georgina de Albuquerque, sobre a qual Castro disse em reportagem

⁹ Alves e Cavenaghi (2013) apresentam diversos dados sobre a desigualdade de gênero no Brasil ao longo do século XX.

de 1930: “*E em todas as telas a mesma impressão do vibrante temperamento da artista; a mesma segurança do desenho; a mesma exuberância do colorido; a mesma perfeição de gênios?*”. Georgina foi identificada como gênio brasileiro em reportagens de jornal, assim como artistas homens.

O casamento entre os artistas Georgina e Lucílio de Albuquerque serviu como propaganda de relacionamento ideal e foi amplamente noticiado nos meios de comunicação nos anos 1920 e 1930, mas ambos os artistas defendiam um acordo diferenciado para a época: o acordo de relacionamento igualitário. Georgina disse em entrevista que “*tendo casado com um artista pintor, o entendimento foi mútuo. Sempre respeitamos as tendências estéticas de cada um. O nosso nível de educação e cultura era o mesmo. Os trabalhos que o casamento acarreta a toda mulher, em nada prejudicou a minha carreira*” (Migueis, 1959, p. 16). Georgina e Lucílio se casaram em 1906, período no qual as decisões sobre a vida da esposa estavam nas mãos do marido, e Georgina se formou, trabalhou como artista e como professora da Escola Nacional de Belas Artes, se tornando a primeira mulher a dirigir esta instituição. Em entrevistas, apesar de reforçar seu papel de esposa e mãe – um discurso esperado pelas revistas que a procuravam –, Georgina denunciou a desigualdade de gênero no campo artístico, citando os nomes de mulheres artistas e apontando que em diversos momentos passou nos primeiros lugares de concursos, pintou com excelência, mas apesar disso foi preterida por seu sexo. (Idem). O relacionamento de Georgina e Lucílio era um relacionamento de artistas, ambos movidos por uma “ética diferenciada”, a qual enxergaria apenas o talento.

No Brasil, os artistas compartilhavam um discurso de igualdade que minimizaria as diferenças em favor das vocações, assim como ocorria no campo artístico internacional. Bourdieu revela que o mundo das artes acreditava subverter os valores burgueses e se afastar das suas convenções e conveniências, especialmente na ordem das relações entre os sexos, por experimentarem “diversas formas de transgressão” (Bourdieu, 1996, p. 73). A construção identitária dos artistas previa o discurso da não segregação entre os gêneros, apesar de esta acontecer pelas vias institucionais – como quando os nomes das artistas mulheres não eram citados nos livros de História da Arte, por exemplo.

Em aula sobre Anita Malfatti, Simioni aponta que esta foi para Alemanha, Estados Unidos e França a fim de aprender mais e apurar seus conhecimentos e talentos para as artes. Países que nos anos 1910 e 1920 a receberam, já que, além de não-segregadores, os artistas se entenderiam como cosmopolitas. Simioni revela que

Foi com a mãe que Anita começou os seus estudos, e, rapidamente, se percebeu que ela tinha talento, tinha gosto e queria se profissionalizar. Esse é um dado importante na Anita. Anita foi

uma mulher que se profissionalizou como artista. Em que sentido? Ela dedicou a sua vida à arte. Ela viveu de arte. Ela viveu de aulas, ela viveu de pintura, ela viveu de retratos, ela nunca se casou e, ao mesmo tempo, ela viveu toda a sua vida de atividades ligadas à arte. [...] Anita vai, então, bastante jovem, acompanhada por duas amigas, mas, lá, elas, cada uma dessas amigas vai para um canto, ela vai para Berlim [...] [onde] ela frequentou diversas exposições de Arte Moderna, Expressionismo, enfim, ela descobre um mundo novo de cores e de formas. E traz isso para São Paulo quando ela retorna para cá, em 1914. Nessa exposição de 1914, na cidade de São Paulo, [...] é bastante visitada [...]. No ano seguinte, ela vai para Nova Iorque, novamente, custeada por esse tio, o George Krug, irmão da mãe, e, dessa vez, vai ser uma, como ela fala, “festa da cor”. É um momento de grande liberdade, de grande aprendizado, ela estuda numa escola chamada *Independent School of Art* [...] Bom, mas, em Nova Iorque, ela descobre um ambiente muito caloroso, muito livre, de muita experimentação, de grupos de artistas compostos por homens e mulheres que vão juntos para as praias desenhar, captar a natureza. [...] Anita Malfatti, quando vai a Paris, em 1923 [...] ela ganhou uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo e vai para Paris. Ela, como vários outros modernistas - Brecheret, Di Cavalcanti, enfim, vários estavam por ali, Tarsila e Oswald de Andrade -, vários foram para Paris nesse momento. [...] (Simioni, 2022b, 4:38)

De acordo com Simioni, Anita Malfatti descobriu seu talento e partiu para diversos países a fim de experimentar e se profissionalizar. Países que permitiram que ela desfrutasse de “grande liberdade” e de “muita experimentação” com grupos compostos por homens e mulheres. E no Brasil, desfrutou desta mesma “liberdade” ao gozar da parceria com Tarsila do Amaral, e com os escritores Oswald e Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. A memória desta artista narrada por Simioni revela a ideia de que o “mundo das artes” - contextualizado na Alemanha, na França, nos Estados Unidos ou no Brasil - preservava e nutria a experimentação, a liberdade e a igualdade.

Como apontou Pollock (2011, p.54) “*a modernidade é uma questão de representação e grandes mitos*” e o campo artístico, enquanto um “mundo à parte”, autônomo, com suas próprias representações, regras, disputas por poder e *habitus*, como afirmou Bourdieu (1996), encara a criatividade como um impulso libertador (Borim-de Souza; Jan-Chiba; Tadeo, 2017) e sustenta o discurso da igualdade em acesso e experimentação. O “mito da democracia de gênero”, não seria portanto, uma característica da sociedade brasileira, mas seria uma “ideologia”, como diria Bourdieu (1996), do campo das artes, o qual, como qualquer campo, revela-se uma arena de batalhas (Borim-de Souza; Jan-Chiba; Tadeo, 2017, p.479).

O campo artístico tem sido uma arena disputada pelas artistas e pelas pesquisadoras feministas, as quais revelam que na percepção, reconhecimento e valorização dos bens artísticos, as artistas mulheres têm sido amplamente preteridas e silenciadas (Girls, 2020; Leal, 2012).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo artístico é autônomo e seus participantes devem manifestar sua independência em relação aos valores sociais conservadores e aos diversos tipos de poder, disse Bourdieu (1996, p. 78). Os artistas, com seus “mitos” – ou seja, discursos e ideologias transformados em estilos de vida e *habitus* – sustentaram que a genialidade artística, o dom, se manifestaria em qualquer pessoa, de qualquer gênero, classe ou raça. Bourdieu diz que quando o campo artístico se legitima na França, há uma revolução cultural bem sucedida graças à necessidade de os artistas subverterem “*todos os princípios de visão e de divisão*” e de aceitar a possibilidade de que ali tudo fosse possível (Bourdieu, 1996, p. 75). Os artistas compartilham a ideia de que a liberdade, a experimentação e os modos cosmopolitas de pensar e de agir deveriam estar acessíveis a todos.

As pesquisadoras feministas da área das artes visuais denunciaram este “mito” como sendo um discurso que impediria o enfrentamento das desigualdades reais existentes entre homens e mulheres quanto ao ingresso, à manutenção, ao reconhecimento e à captação de recursos. Seria necessário, portanto, rearranjar os espaços, reescrever os discursos e reivindicar as histórias das e para as mulheres.

No Brasil, as pesquisadoras identificaram haver um discurso chamado de “mito da democracia de gênero”, difuso, mesclado ao “mito da democracia racial” na celebração das igualdades. Este mito teria não apenas bloqueado a percepção das manifestações do patriarcalismo brasileiro, mas também teria levado as artistas mulheres a se manterem em temáticas menos impactantes – se comparadas às artistas feministas norte-americanas e europeias, por exemplo – e menos questionadoras das relações de poder entre gêneros.

Com este trabalho, concluímos que as ideias de igualdade entre os gêneros estariam relacionadas apenas ao campo artístico, não sendo, portanto, uma especificidade da cultura ou uma ideologia exclusivamente brasileira. Não esgotamos as discussões nem sobre a forma como as pesquisadoras têm atuado e se posicionado dentro dos campos artístico e acadêmico, nem o diálogo sobre os conceitos formulados por elas, mas tentamos esboçar os passos seguidos nas investigações feitas por mulheres sobre mulheres no resgate de histórias e da disputa pela memória.

REFERÊNCIAS

ALVES, Carolina Farias. Georgina de Albuquerque: trajetória, condição feminina e representações da mulher artista. *In*: THOMAZ, Fernanda (org.). **Gênero, narrativas e identidades**. Juiz de Fora: Editora UFJF/ ClioEdel, 2020.

ALVES, José Eustáquio Diniz; CAVENAGHI, Suzana Marta. Indicadores de desigualdade de gênero no Brasil. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 18, n. 1, p. 83–105, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

ARRUDA, Lina Alves Arruda. Revisões feministas das histórias da arte: contribuições de Linda Nochlin e Griselda Pollock. *In* **Anais do VII Encontro de História da Arte**, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 20 a 23 de setembro de 2011. p. 250 - 255.

BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. **Revista Cartema**, n. 8, v. 8. p. 143–165, 2021.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.

BORIM-DE-SOUZA, Rafael; JAN-CHIBA, Jacques Harou Fukushigue; TADEO, Letícia Luriko. A criatividade como um *habitus* regional no campo artístico bourdieusiano. **Revista de Ciências Sociais Unisinos**, n. 53, v. 3, setembro a dezembro de 2017. p. 478-488.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183 -191.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

CABO, Isabela Alves do. **Uma promessa**: o Marco de Georgina de Albuquerque na Arte Nacional nas primeiras décadas do século XX. Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2022. 58f.

BRASIL. **Código Civil dos Estados Unidos do Brasil: 1916**: Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. Brasília, DF: Presidência da República, [2002]. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm> Acesso em: 05 de agosto de 2024.

BRASIL. **Decreto nº 181, de 24 de Janeiro de 1890**: Promulga a lei sobre o casamento civil. Brasília, DF: Presidência da República, [1991]. Disponível: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d181.htm> Acesso em 05 de agosto de 2024.

BRASIL. **Decreto nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932**: Decreta o Código Eleitoral. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [2002?]. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21076-24-fevereiro-1932-507583-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 05 de agosto de 2024.

BRASIL. **Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940:** Código Penal. Brasília, DF: Presidência da República. [1991?] Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm> Acesso em 05 de agosto de 2024.

BRASIL. **Decreto nº 3.199, de 14 de abril de 1941:** Estabelece as bases de organização dos desportos em todo o país. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [2002?]. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3199-14-abril-1941-413238-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 05 de agosto de 2024.

CAJUELA, Jéssica Gomes de Campos. **Mulheres artistas brasileiras: quem são elas?** Uma análise feminista acerca da história da arte do século XIX e meados do século XX. Juiz de Fora: Editora Peresin, 2023.

CASTRO, Branca de. Uma hora de enlevo: no “atelier” de Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1930.

DEMO, Anne Teresa. The Guerrilla Girls’ Comic Politics of Subversion. **Women’s Studies in Communication**, no 23, v. 2, 2020. p. 133–156.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes:** o legado da “raça branca”. São Paulo: Globo, 2008.

GIRLS, Guerrilla. **Guerrilla Girls: the art of behaving badly.** São Francisco, CA: Chronicle Books, 2020.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. **Revista Novos Estudos Cebrap**, n. 61, Novembro de 2001. p. 147 – 162.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial. In: **Encontro Anual da Anpocs**, 25., 2001, Caxambu. Anais [...]. Caxambu: Anpocs, 2001. p. 1-22.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice editora, 1990.

HODGE, Susie. **Breve história das artistas mulheres:** um guia de bolso para os principais movimentos, obras, inovações e temas. São Paulo: Olhares, 2021.

LEAL, Priscilla Cruz. Mulheres artistas: há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI? In: **Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, Bahia, 8 a 10 de agosto de 2012.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: veredas e memórias descontínuas. In: **SIGAM - Simpósio sobre gênero, arte e memória: abrindo a Caixa de Pandora**, 29 de setembro a 01 de outubro de 2008 / I Simpósio sobre Gênero, Arte e Memória; organização Ursula Rosa da Silva *et al.* - Pelotas : UFPel, 2008.

MASP. **Guerrilla Girls: Grafica, 1985 – 2017.** São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>> Acesso em 03 de agosto de 2024.

MIGUEIS, Armando. A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar. **Revista Vida Doméstica**. Rio de Janeiro, fevereiro de 1959. 108p.

MONTENEGRO-RIBEIRO, Diana, NOGUEIRA, Conceição, & MAGALHÃES, Sara Isabel. As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro. **Sul-Sul: Revista de Ciências Humanas e Sociais**, n. 1, v. 3. p. 57-76. Disponível em: <<https://revistas.ufob.edu.br/index.php/revistasul-sul/article/view/780/989>> Acesso em 17 de agosto de 2024.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7880273/mod_resource/content/1/Linda%20Nochlin%20-%20por%20que%20nao%20houv%20e%20grandes%20mulheres%20artistas%3F.pdf> Acesso em 02 de agosto de 2024.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Mestrado em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2016. 130f.

POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. *In*: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011, p. 53-67.

POLLOCK, Griselda. **Vision & difference**: femininity, feminism and the histories of art. Londres: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. Para onde vai a História da Arte?. *In* **Revista ARS**, Universidade de São Paulo, São Paulo, número 42, ano 19, 2021.

SENNA, Nádia da Cruz. DONAS DA BELEZA: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. *In*: SIGAM - Simpósio sobre gênero, arte e memória: abrindo a Caixa de Pandora, 29 de setembro a 01 de outubro de 2008 / **I Simpósio sobre Gênero, Arte e Memória**; organização Ursula Rosa da Silva et al. - Pelotas : UFPel, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Aula 11 – Tarsila do Amaral: a “musa” do modernismo paulistano. **Curso Constelação das Artes – Modernismos: um panorama das artes brasileiras 1**. Escola Itaú Cultural, São Paulo, 2022a.

Disponível em: <<https://escola.itaucultural.org.br/autoformativos/modernismos-um-panorama-das-artes-brasileiras-1-projeto-de-um-passado-ancestralidades-tradicoes-e-identidades-em-disputa>> Acesso em 04 de agosto de 2024

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Escola IC | Constelação | Modernismos 1: Videoaula 10_Anita Malfatti: de pioneira a vítima** [s.l.]: Itaú Cultural, 2022b. 1 Videoaula (16min - 15 min 52s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PSelneyjboI&t=165s>> Acesso em 03 de agosto de 2024.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, n° 50, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019.

TAVARES, Andrea. **Escola IC | Constelação | Artes Visuais: Videoaula 2_Mulher do fim do mundo** [s.l.]: Itáu Cultural, 2022. 1 Videoaula (20 min – 20 min17s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tRZLmCYTovw&t=83s>> Acesso em 4 de agosto de 2024.

TRIZOLI, Talita. O feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações. *In Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008.

WACQUANT, Loïc. **Mapear o campo artístico**. Revista Sociologia, problemas e práticas, n.º 48, 2005, pp. 117-123.

WANDERLEY, Carolina Alves. **Esteretótipos Críticos na Arte Brasileira: um estudo da crítica de arte sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ZACCARA, Madalena (Org.). **De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco**. Recife: Editora do Organizador, 2017.

ZACCARA, Madalena (Org.). Mulheres nas artes visuais em Pernambuco: um resgate. *In: Anais do 25º Encontro da ANPAP*. Porto Alegre, 26 a 30 de setembro de 2016.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO: Esta pesquisa não recebeu nenhuma subvenção específica de qualquer agência de financiamento dos setores público, privado ou sem fins lucrativos.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: A autora declara que não há conflito de interesses a mencionar.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR DO PAPER: Graduada em Ciências Sociais e em Artes Visuais, Mestre em Sociologia e Direito, Doutora em Sociologia. Professora do Departamento de Sociologia do Colégio Pedro II. Participante do Núcleo para Educação e Filosofia e Pesquisa em Humanidades.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.