UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO

KARENN DE AMORIM E SOUZA

VITÓRIA
2019

KARENN DE AMORIM E SOUZA

DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel de O. P. Garbelotti

VITÓRIA
2019

"You're a big girl now

You've got no reason to fight

You've got to know what they are

'fore you can stand up for your rights

Rights, rights?

You do have rights!"

(Double dare ya – Bikini Kill)

"O mundo não mudará do dia para a noite, e a libertação não ocorrerá, a menos que mulheres individualmente concordem em ser proscritas, excêntricas, pervertidas, ou o que quer que os poderes constituídos as denominem."

(Germaine Greer)

Dedico minha pesquisa à primeira feminista que conheci: minha mãe.

No entanto, também a dedico a todas as outras mulheres, pois "existe o poder, mas também existe a resistência".

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

de Amorim e Souza, Karenn, 1988-
D278d DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL : UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO / Karenn de Amorim e Souza. - 2019.
161 f. : il.

Orientadora: Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Crítica de arte feminista. 2. Feminismo e arte. 3. Arte Feminista. I. de Oliveira Pedro Garbelotti, Raquel. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

KARENN DE AMORIM E SOUZA

DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovado em: 31/05/2019

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti
Orientadora (PPGA/UFES)

Prof.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães
Examinadora Interna (PPGA/UFES)

Prof.ª Dr.ª Gabriela Santos Alves
Examinadora Externa (PÓSCOM/UFES)

RESUMO

DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO

A presente pesquisa se trata de uma abordagem analítico-interpretativa da obra da artista portuguesa Paula Rego, a partir da ideia de crítica feminista da representação visual. Para a realização de tal análise foi construído ao longo do trabalho um raciocínio teórico baseado nas formas de representação do corpo da mulher durante o desenvolvimento do período que chamamos de Modernidade. O referencial teórico foi apoiado nas teorias feministas sobre a representação do corpo feminino na arte e nos meios de comunicação objetivando a reflexão sobre as rupturas promovidas por mulheres artistas com a tradição de criação de imagens fetichistas e sexualizadoras do corpo feminino na arte moderna e contemporânea, utilizando como evidência a obra de mulheres artistas contemporâneas que se alinharam à crítica feminista representação visual para produzir novas formas de criar imagens da mulher, tendo como última análise um conjunto de obras de Paula Rego. Para orientar a análise das obras selecionadas, foi estabelecida a ideia de "desestabilização do prazer visual". A ideia de desestabilizar o prazer visual foi construída para reunir as estratégias que mulheres artistas feministas desenvolveram para subverter a lógica do "prazer visual" proposta por Laura Mulvey. Nesta pesquisa também foram abordados os fatores que dificultaram a participação das mulheres na produção de cultura no Ocidente que colaboraram com a escassez de representações da figura feminina por artistas mulheres, resultando em uma abordagem teórica que considera não apenas tais formas de representação, mas também, o contexto sociocultural em que estas imagens foram criadas e o impacto que esta tradição de representação tem na organização social patriarcal.

Palavras-chave: crítica feminista da representação visual; Paula Rego; arte feminista, feminismo; representação da mulher na arte.

RESUMEN

DESESTABILIZANDO EL PLACER VISUAL: UN ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE PAULA REGO

Esta investigación es un enfoque analítico-interpretativo de la obra de la artista portuguesa Paula Rego y de la idea de la crítica feminista de la representación visual. Para llevar a cabo este análisis, se construyó a lo largo de la obra un razonamiento teórico basado en las formas de representación del cuerpo de la mujer durante el desarrollo del período que llamamos modernidad. El marco teórico fue apoyado por teorías feministas sobre la representación del cuerpo femenino en el arte y los medios de comunicación con el objetivo de reflexionar sobre las rupturas promovidas por las mujeres artistas con la tradición de crear imágenes fetichistas y sexualizadas de el cuerpo femenino en el arte moderno y contemporáneo, utilizando como evidencia el trabajo de las mujeres artistas contemporáneos que se alineaban con la crítica feminista de la representación visual para producir nuevas formas de crear imágenes de la mujer, teniendo como análisis final un conjunto de obras de Paula Rego. Para guiar el análisis de las obras seleccionadas, se estableció la idea de "desestabilización del placer visual". La idea de desestabilizar el disfrute visual se construyó para reunir las estrategias que las mujeres artistas feministas desarrollaron para subvertir la lógica del "placer visual" propuesta por Laura Mulvey. En esta investigación, también se abordaron los factores que obstaculizaron la participación de las mujeres en la producción de cultura en Occidente que colaboraron con la escasez de representaciones de la figura femenina por parte de artistas femeninos, resultando en un enfoque teórico que considera no solo tales formas de representación, sino también el contexto sociocultural en el que se crearon estas imágenes y el impacto que esta tradición de representación tiene en la organización social patriarcal.

Palabras clave: crítica feminista de la representación visual;
Paula Rego; arte feminista; feminismo; Representación de lamujer en el arte.

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer pessoa, agradeço à minha querida mãe por seu apoio incondicional em minha busca por minhas realizações pessoais, profissionais e acadêmicas. Também agradeço seu amor e por ter me incentivado sempre a me colocar no mundo como uma mulher independente.

Gostaria de agradecer à minha orientadora Profa. Dra. Raquel Garbelotti que, de forma inesperada, recebeu o trabalho de orientar minha pesquisa já em andamento. Agradeço sua confiança em mim como pesquisadora e o respeito ao meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves que me orientou durante meu primeiro ano no Programa de Pós-Graduação em Artes.

Entre todas as mulheres que gostaria de agradecer neste espaço, preciso incluir as professoras que compõem a banca avaliadora: Profa. Dra. Gabriela Alves e Profa. Dra. Aissa Afonso Guimarães por me ajudarem a realizar pequeno desejo de ter uma banca avaliadora composta apenas por mulheres.

Também agradeço ao Prof. Dr. Rogério José Câmara que sugeriu a fonte utilizada no texto desta pesquisa.

Agradeço, também, à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos nos últimos doze meses do curso de mestrado.

Ao longo destes dois anos estive cercada de pessoas que me incentivaram, me apoiaram e não me deixaram, nos momentos mais difíceis, esquecer a importância de concluir minha pesquisa. Aos queridos amigos Luca, Léa, Rauêna, Bia, Ludmila, Juan, Renan, Thiago e Ana agradeço por me acompanharem. Aos amigos mais recentes, Yan e Tete, agradeço pelo entusiasmo.

Por fim, gostaria de agradecer a todas as mulheres que direta ou indiretamente contribuíram para a minha pesquisa. Pesquisadoras, artistas, colegas de trabalho e, principalmente, as professoras com as quais aprendi nessa minha jornada que se totaliza, este ano, em dez anos de Universidade Federal do Espírito Santo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Branwell Brontë: The Brontë Sisters, 1834, óleo sobre tela, 90.2 cm x 74.6 cm... 48
Imagem 2 Irmãos Limbourg: *O jardim do Éden; a tentação, a queda e a expulsão*, 1416, ... 59
Imagem 3 Édouard Manet: Olympia; 1863, óleo sobre tela, 130,5 cm x 190 cm 61
Imagem 4 Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon, 1907, óleo sobre tela, 243,9 cm x 233,7 cm..... 64
Imagem 5 Dante Gabriel Rossetti: Lady Lilith, 1866-1868, óleo sobre tela, ... 65
Imagem 6 Ernst Ludwig Kirchner: *Mädchen unter Japanschirm*, 1909, óleo sobre tela, ...67
Imagem 7 Edgar Degas: Le tub, 1886, pastel sobre papel cartão, 60 cm x 83 cm..... 68
Imagem 8 Henri de Toulouse-Lautrec: La toilette, 1889, óleo sobre papel cartão, 67 cm x 54 cm..... 68
Imagem 9 Edith Hayllar: Feeding the swans, 1889, óleo sobre tela, 91,5 cm x 71 cm. 72
Imagem 10 Alice Walker: Wounded Feelings, 1861, óleo sobre tela, 101,6 cm x 76,5 cm.....74
Imagem 11 Emily Mary Osborn: Nameless and friendless, 1857, óleo sobre tela, 82,5 cm x 103,8 cm.....75
Imagem 12 Berthe Morisot: Mère et soeur de l'artiste, 1870, óleo sobre tela, 101 cm x 81,8 cm. 77
Imagem 13 Mary Cassat: Le thé, 1880, óleo sobre tela, 64,8 cm x 92,1 cm. 78
Imagem 14 Paula Modersohn-Becker: Selbsporträt, 1906, óleo sobre tela, 62,2 cm x 48,2 cm. 79
Imagem 15 Paula Modersohn-Becker: Liegende mutter und kind, 1907, óleo sobre tela, 83 cm x 125 cm.....81
Imagem 16 Suzanne Valadon: Le chamber bleue, 1923, óleo sobre tela, 90 cm x 116 cm. 81
Imagem 17 Suzanne Valadon: Nus, 1919, óleo sobre papel cartão, 45 cm x 31 cm..... 82
Imagem 18 Judy Chicago e Mirian Schapiro em frente à Womanhouse, 1972..... 94
Imagem 19 Arlene Raven, Judy Chicago e Sheila de Bretteville, fundadoras do Woman's Building, c. 1973 95
Imagem 20 Fachada do Woman's Building, c. 1978..... 95
Imagem 21 Reunião entre artistas da A.I.R. Gallery. Da esquerda para a direita: Rachel bas-Cohain, Joan Snitzer, Kazuko Miyamoto, Blythe Bohnen, não identificada, Daria Dorosh, Laurace James, não identificada, Dotty Attie e Anne Healy, 1974. 96
Imagem 22 Faith Wilding: Crocheted Enviroment (Woomb Room), 1972; crochê em linha de acrílico e corda de sisal, 274,3 cm x 274,3 cm x 274,3 cm (variável). 98
Imagem 23 Yoko Ono: Cut Piece, 1964, performance. 99
Imagem 24 Carolee Schneemann: Interior Scroll, 1976, performance.....100
Imagem 25 Ana Mendieta: Alma, Silueta em fuego, 1975, registro fotográfico de performance. 101
Imagem 26 Eleanor Antin: Carving: A Traditional Sculpture, 1973, 148 fotografias em preto e branco medindo 17,7 cm x 12,7 cm..... 103
Imagem 27 Niki de Saint Phale: Vénus de Milo, 1962, gesso e tinta sobre estrutura metálica, 193 cm x 64 cm x 64 cm..... 104
Imagem 28 Niki de Saint Phale: Grand Tir, 1961; tela, tinta e plástico aglomerados, 175 cm x 80 cm..... 105
Imagem 29 Visão geral de uma das seções de Post-Partum Document, Viena, s/d. 108
Imagem 30 Detalhe de Post-Partum Document, 1973; vestimenta de lã, papel cartão, tinta e lápis; 1 unidade de um conjunto de 4, 20 cm x 25,5 cm. d.....109
Imagem 31 Barbara Kruger: Untitled (Your gaze hits the side of my face), 1981, fotomontagem em preto e branco, 47,9 cm x 39,1 cm.....110

Imagem 32 Tracey Emin: People like you need to fuck people like me, 2002, neon, 114,3 cm x 182,9 cm. 111
Imagem 33 Guerrilla Girls: Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 1989, impressão em papel, 28 cm x 71 cm. 113
Imagem 34 Fotografia de monitoramento de militantes sufragistas detidas por atacarem museus e obras de arte, 1914. 114
Imagem 35 Carla Zaccagnini: Elementos da beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá; 2014-2015; vinte e nove pinturas sobre parede e áudio-guia..... 115
Imagem 36 Cindy Sherman: Untitled Film Still #6, 1976, fotografia, 24 cm x 16,5 cm. 117
Imagem 37 Sarah Lucas: Great Dates, 1992; colagem, 223,5 cm x 143,5 cm..... 119
Imagem 38 Carrie Mae Weems: Kitchen Table #1, 1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm 121
Imagem 39 Carrie Mae Weems: Kitchen Table #9, 1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm..... 121
Imagem 40 Carrie Mae Weems: Kitchen Table #14, 1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm 121
Imagem 41 Carrie Mae Weems: Kitchen Table #19, 1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm 121
Imagem 42 Tete Rocha e Rubiane Maia: Sem título; Série Módulos Orgânicos – Princípios de libertação da matéria, 2014, fotografia digital sobre canvas, 168 cm x 115 cm. 122
Imagem 43 Paula Rego: The Family, 1988, acrílica sobre tela, 213 cm x 213 cm..... 131
Imagem 44 Paula Rego: The Bride, 1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160,6 cm 132
Imagem 45 Edgar Degas: Ballet (L'étoile), 1876, pastel sobre tela, 58,4 cm x 42 cm 134
Imagem 46 Paula Rego: Dancing Ostriches, 1995, pastel sobre 135
Imagem 47 Paula Rego: Dancing Ostriches, 1995, pastel sobre tela, 162 cm x 155 cm 135
Imagem 48 James A. M. Whistler: The artist in his studio, 1866, óleo sobre papel, 62,9 cm x 46,4 cm 136
Imagem 49 Alfred Stevens: An artist in his studio, 1840, óleo sobre tela, 60 cm x 47,6 cm. 136
Imagem 50 Johannes Vermeer: The art of painting (Artist in his studio), 1668, óleo sobre tela, 120 cm x 100 cm 136
Imagem 51 Paula Rego: The artist in her studio, 1993, acrílica sobre tela, 180 cm x 130 cm. 137
Imagem 52 Artesmisia Gentileschi: La Pittura, 1639, óleo sobre tela, 98,6 cm x 75,2 cm .. 137
Imagem 53 Paula Rego: Untitled Triptych #1, 1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm. 138
Imagem 54 Paula Rego: Untitled Triptych #2, 1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm..... 138
Imagem 55 Paula Rego: Untitled Triptych #2, 1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm..... 139
Imagem 56 Paula Rego: Germaine Greer, 1995, pastel sobre papel, 120 cm x 111,1 cm..... 140
Imagem 57 Paula Rego: Dog Woman, 1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160 cm..... 142
Imagem 58 Paula Rego: *Dog Woman*, 1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160 cm..... 143
Imagem 59 Paula Rego: Loving Bewick, 2001, litografia, 67 cm x 43 cn,..... 144
Imagem 60 Paula Rego: Come to me, 2001, litografia 99,5 cm x 67 cm. 144
Imagem 61 Paula Rego: Bertha, 2001, litografia 30 cm x 46,5 cm..... 144

SUMÁRIO

ESTRATÉGIAS FEMINISTAS UTILIZADAS PELA AUTORA DESTE TRABALHO 1

INTRODUÇÃO 2

1. 10

2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA PINTURA MODERNA 46

2.1 Mulheres artistas e o espaço público..... 49

2.2. O acesso ao ensino formal da arte..... 51

2.3. Algumas considerações sobre a ideia de "representação" 56

2.4. Como os homens representaram as mulheres na pintura moderna 58

2.5. Como as mulheres representaram a si mesmas na pintura moderna 69

3. DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL.....83

3.1. A crítica feminista da representação visual 84

3.2. O levante feminista na arte contemporânea 92

3.3. A estratégia da não-representação..... 107

3.4. A estratégia da representação.....116

4. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE PAULA REGO 124

4.1. Paula Rego 129

4.2. As estratégias de representação da mulher na obra de Paula Rego 130

4.2.1. *Love affair with tradition* 133

4.2.2. A exposição da violência..... 138

4.2.3. *Bad girls* e a fúria feminina..... 140

4.2.4. Diálogos com a literatura 143

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 149

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....155

ESTRATÉGIAS FEMINISTAS UTILIZADAS PELA AUTORA DESTE TRABALHO

Nesta pequena apresentação, coloco minha própria pesquisa não apenas como um trabalho teórico, mas também como uma forma de propor uma experiência sobre a importância de se discutir a arte a partir de uma teoria crítica feminista. Para tanto, realizei pequenas alterações na formatação do trabalho que dialogam com a discussão teórica proposta. As apresento aqui, como sendo as minhas próprias estratégias feministas:

a) talvez a alteração mais significativa seja o deslocamento das reproduções dos trabalhos de mulheres artistas para o primeiro capítulo – composto apenas por estas imagens – deixando a demarcação do espaço ao longo do texto;
b) as citações diretas retiradas de fontes bibliográficas escritas por mulheres foram evidenciadas através do acréscimo da cor vermelha nos trechos que, a princípio, estavam na cor preta como o restante do texto.
c) a fonte utilizada na escrita desta pesquisa não é uma das opções sugeridas pelas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas, mas sim, uma fonte, criada em 1996 pela designer Zuzana Licko, que recebeu o nome de *Mrs Eaves* em homenagem à Sarah Eaves, que viveu no século XVIII e foi casada com o tipógrafo e impressor John Baskerville, de quem se tornou ajudante.
d) as representações de obras feitas por artistas do gênero masculino foram reduzidas de forma que se pareçam pequenos ícones, uma vez que, grande parte destas obras já figura em nosso imaginário, como resultado de sua constante reprodução.

INTRODUÇÃO

Acredito que seja prático iniciar esta introdução expondo meus motivos e a principal fonte do meu interesse pelo assunto que me propus pesquisar. Eu sou uma mulher. Mas o fato de ser mulher não é exatamente o que me levou a começar esta pesquisa, mas sim a tomada de consciência do meu próprio desconhecimento em relação à arte produzida por mulheres. Diante da constatação de que nada sabia sobre as contribuições das mulheres para a história da arte desenvolvi uma pesquisa "informal" sobre o assunto no meu último ano da graduação. Descobri os nomes de artistas mais conhecidas como Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Angelika Kauffman, Berthe Morisot, e Mary Cassatt. Revisitei outros nomes que já eram familiares, mas que eu nunca havia analisado a partir de uma perspectiva feminista como Niki de Saint Phalle, Frida Khalo e Paula Rego. Por fim, ocorreu o encontro com os principais nomes que demarcam a entrada no território da "arte feminista": Judy Chicago, Martha Rosler, Nancy Spero, Tracey Emin, Carolee Schneemann, Faith Wilding, Ana Mendieta, Mónica Mayer etc.

Paralelamente à descoberta da arte feita por mulheres, também tive contato com algumas contribuições importantes para a teoria feminista, como Judith Butler, Simone de Beauvoir e Susan Bordo, teóricas das quais fundamentam as ideias sobre as relações entre os gêneros presentes nesta pesquisa. Mas as coisas começaram a fazer sentido quando encontrei as teorias feministas sobre história da arte. Por isso, as minhas principais referências se encontram em nomes como Griselda Pollock, Katy Deepwell, Linda Nochlin, Whitney Chadwick, Lucy Lippard e dois nomes que debatem a relação entre gênero e cinema: Teresa de Lauretis e Laura Mulvey.

Traçar o caminho que me conduziu até a decisão de realizar essa pesquisa facilitará o entendimento sobre o que este trabalho aborda. Se trata de uma pesquisa que se apoia nas teorias feministas sobre a representação do corpo feminino na arte e nos meios de comunicação. Com a finalidade de conduzir uma reflexão sobre as rupturas promovidas por mulheres artistas com a tradição de criação de imagens fetichistas e sexualizadoras do corpo feminino na pintura moderna e contemporânea. Basicamente, a pergunta principal desta pesquisa seria: Como as artistas feministas da contemporaneidade tentaram alinhar a produção de arte à teoria feminista e como isso resultou em novas

formas de criar imagens da mulher. Para uma análise final e mais detalhada destas questões, foi escolhida a obra da pintora portuguesa Paula Rego.

Paula Rego nasceu em Lisboa em 1935. Em 1952 ingressou na *Slade School of Art*, em Londres. Seus primeiros trabalhos realizados entre as décadas de 1950 e 1960 dialogavam com a estética surrealista e denunciavam a violência do Regime de Salazar em Portugal. Em meados da década de 1970 estabeleceu residência em Londres e desde então tem transitado entre Portugal e Inglaterra, o que justifica suas referências visuais e culturais híbridas. Também nos anos setenta, o trabalho de Rego se consolidou e, atualmente, com mais de sessenta anos de carreira, Paula Rego é considerada uma das artistas vivas mais importantes de seu tempo.

O principal critério para a escolha dessa artista foi que, dentro do conjunto de sua obra, há uma grande quantidade de representações de mulheres que desconstroem os estereótipos de feminilidade, docilidade e obediência feminina, tão recorrente nas representações da mulher ao longo da história da arte. Um segundo critério muito importante foi o da escolha da técnica utilizada por estas artistas. Para selecionar a artista que seria o objeto de estudo desta pesquisa, me dediquei a encontrar pintoras. Aqui, a pintura tem um duplo valor simbólico: primeiro, por ser um suporte tradicional da arte capaz de representar a própria história da arte e, em segundo, porque a pintura também representa a dominação masculina na arte tendo sido o principal suporte para a criação de representações fetichizadas e sexualizadas do corpo feminino.

Além da pintura, Rego também trabalha intensamente com algumas técnicas de gravura. As figuras femininas sempre foram muito presentes na obra da artista, no entanto a partir da década de 1980 é possível identificar em sua obra um aumento considerável em representações e temas mais ligados à agenda feminista. A partir da década de 1990, Rego intensificou seu posicionamento diante das práticas feministas e trabalhando, principalmente, com as relações entre gênero e história da arte e com a crítica ao aparato representacional do corpo feminino, se dedicando, também, a combater as formas de representação estereotipadas e sexualizadas do corpo feminino.

Por fim, gostaria de dizer que o trabalho de Paula Rego não foi escolhido apenas por se adequar aos parâmetros utilizados para desenvolver a hipótese desta pesquisa – que é a

ideia de que mulheres artistas conseguiram desenvolver novas formas de representar a mulher, capazes de interromper a lógica do prazer visual masculino –, mas também, porque Rego se posiciona abertamente como feminista, trabalhando ao longo de sua carreira com temas relacionados a problemas sociais, porém a partir de um ponto de vista feminista, chegando a produzir obras que discutem violência doméstica, aborto e as contradições do papel de submissão ocupado pelas mulheres em uma estrutura política e sociocultural patriarcal.

Mas também, uma última razão que tornou definitiva a escolha de Paula Rego, para o estudo de caso desta pesquisa, é que seu trabalho me comove profundamente. Mesmo observando as obras selecionadas exaustivamente, sempre me sinto comovida, não só pelos assuntos escolhidos pela artista, mas, também, pelos corpos femininos que ela cria, pelas cores que utiliza e pelo domínio das técnicas que pratica. Além disso, Paula Rego tem uma ligação intensa com a literatura, tendo, inclusive, usado como referência, para uma de suas séries, um dos meus livros preferidos o que, de alguma forma, faz com que eu me sinta muito ligada ao trabalho desta artista.

Para orientar a análise das obras selecionadas, estabeleci a ideia de "desestabilização do prazer visual". A ideia de desestabilizar o prazer visual foi construída para reunir as estratégias que mulheres artistas feministas desenvolveram para subverter a lógica do "prazer visual" proposta por Laura Mulvey, em que, segundo a autora, a representação da figura da mulher no cinema estaria baseada em um esquema entre representação/espectador, na qual as figuras femininas teriam, em parte, a função de causar o suposto "prazer visual" no espectador masculino. Partindo disso, Mulvey entendeu que seria necessário desconstruir essa forma de representação da mulher no cinema e encontrar outras formas de criar imagens da mulher que não partissem do princípio da observação masculina.

Além disso, escolhi utilizar o termo "estratégia" para identificar as práticas artísticas feministas que propunham estabelecer uma nova forma de representação dos corpos femininos e que, também, objetivaram debater não só as formas de representação da mulher na arte e nos meios de comunicação, mas também as relações sociais entre os gêneros na organização patriarcal e a própria relação das mulheres com a história da

arte. Sendo assim, utilizei minhas próprias estratégias ao longo da escrita deste trabalho, fazendo com que, seja possível estabelecer a relação entre o conteúdo da pesquisa e sua forma de apresentação.

A partir disso, este trabalho apresenta diferentes estratégias desestabilizadoras do prazer visual que seriam, então, aquelas em que as artistas tentaram criar formas de representação visual do corpo feminino onde a relação entre representação/espectador não resultasse em uma lógica de submissão/controle. Mas também eram estratégias de representação do feminino que denunciassem a relação hierárquica e desigual entre os gêneros na qual se apoia a organização sociocultural do Ocidente. Esta organização patriarcal da cultura também determinou como as mulheres participavam da produção de arte, tendo sido, em grande parte, condenadas ao esquecimento no processo de escrita da história da arte. Por esta razão, outro ponto de discussão abordado pelas artistas feministas foi a contribuição e certa tradição das mulheres na história da arte.

A abordagem dessas estratégias visuais se torna importante diante do longo histórico de representações do feminino baseadas no olhar masculino e nos ajuda a compreender a construção dos estereótipos e ideais preconcebidos de um suposto comportamento feminino adequado. Diante desse longo histórico de representações visuais de mulheres baseadas no prazer visual masculino, podemos concluir que a tarefa de criar representações visuais capazes de desestabilizar este prazer visual, seja mais complexa e que tenha exigido um trabalho árduo e insistente por parte de mulheres artistas que se comprometeram a construir essas novas formas de representação.

Para que seja mais fácil demonstrar as ferramentas metodológicas que foram utilizadas para analisar os trabalhos selecionados, pretendo explicar como estruturei o desenvolvimento desta pesquisa. No segundo capítulo, abordei a construção da representação visual da mulher na história da arte, a partir da contraposição entre a forma que artistas homens criaram suas representações do feminino e como artistas mulheres representaram a si mesmas. Neste segundo capítulo foi utilizado, sobretudo, os argumentos de John Berger em *Modos de Ver*, para explicar como a arte moderna ajudou a criar o aparato representacional utilizado para construir imagens da mulher baseadas no prazer visual masculino.

Neste segundo capítulo, também, foram abordados alguns fatos que dificultaram a produção de representações do corpo feminino por mulheres artistas durante o século XIX, como a delicada relação entre mulheres e espaço público e as limitações de acesso ao ensino formal de arte. Para tanto, foram utilizadas, sobretudo, historiadoras e críticas da arte que desenvolveram análises de abordagem sociológicas sobre a relação entre gênero e arte, como Whitney Chadwick e Carol Duncan. Por fim, o capítulo foi encerrado com dois subcapítulos dedicados a uma abordagem analítico-interpretativa de obras selecionadas para compreendermos os aspectos gerais das representações do corpo feminino feitas por homens e mulheres artistas durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX.

No terceiro capítulo, abordei a ideia de "crítica feminista da representação visual", que pode ser explicada de forma mais objetiva como um conjunto de teorias sobre a representação da imagem da mulher em diferentes meios como o cinema, a publicidade e a arte. Este conjunto de teorias identificou que o principal problema da representação do corpo feminino está no fato de que ela é resultado de um longo processo de criação de imagens do feminino a partir do olhar do masculino, cujo principal objetivo seria corresponder ao prazer visual masculino, conforme os termos de Mulvey, já abordados anteriormente nesta introdução. No entanto, além dos argumentos de Mulvey, também foram apresentadas as reflexões de Teresa de Lauretis, que trabalha a ideia de "tecnologias de gênero", definido pela autora como o aparato tecnológico utilizado para produzir e perpetuar as representações dos gêneros dentro de uma lógica patriarcal hierárquica. No que tange as relações de gênero das representações do corpo feminino nas artes visuais, foram utilizadas fontes de historiadoras como Amelia Jones, Griselda Pollock e Michelle Perrot.

Ainda no terceiro capítulo também foi traçada rapidamente a história da formação de uma arte feminista. Levando em consideração os fatos ocorridos nos Estados Unidos entre os anos de 1970 e 1990, foi construída uma linha do tempo que demarcou os principais acontecimentos que nos ajudam a compreender a formação de uma primeira geração de artistas feministas. Além disso, nesse capítulo também foram apresentadas as características e especificidades da arte feminista produzida a partir dos anos setenta e sua confluência com as teorias da crítica feminista da representação visual. Por fim, o

capítulo foi encerrado com dois subcapítulos destinados a analisar trabalhos de artistas feministas e como estas artistas construíram novas formas de representar o corpo feminino, mesmo quando a representação figurativa da mulher foi abdicada.

Por fim, no quarto capítulo foi realizado um processo analítico-interpretativo de obras selecionadas previamente da artista Paula Rego. A análise das obras foi feita sob a luz da crítica feminista da representação visual, objetivando compreender como artista conseguiu, de alguma forma, desestabilizar o prazer visual, ou seja, construir representações de mulheres que não se alinham a lógica do aparato representacional tradicional. As obras selecionadas para a análise correspondem ao critério de que são representações do feminino que, supostamente, rompem com os padrões de representação da mulher estabelecidos durante a modernidade.

O capítulo foi iniciado com uma reflexão sobre a importância da prática da pintura dentro da história da arte e como, de certa maneira, a pintura pode ser pensada como uma representação simbólica do domínio masculino na arte. Dito isso, neste capítulo também foi discutido a importância da atitude afirmativa de mulheres artistas ao utilizarem a pintura como meio, com isso também se justifica a escolha de uma artista que trabalha, majoritariamente, com a pintura como objeto de estudo nesta pesquisa e, paralelamente, pleiteando que a obra desta artista contribui para a criação de um conjunto de imagens figurativas do corpo feminino que se distanciam das formas tradicionais de representação da mulher baseadas na sexualização e na fetichização do corpo feminino.

Finalmente, abordo o primeiro capítulo desta pesquisa. Este capítulo, composto apenas por imagens tem o objetivo de dialogar com o apagamento das mulheres na história da arte. Esse diálogo foi pensado como uma de minhas próprias estratégias e se desenvolve da seguinte maneira: todas as obras de mulheres artistas citadas ao longo deste trabalho foram alocadas neste primeiro capítulo e, no restante do trabalho, foi apenas demarcado o espaço que seria dedicado a estas reproduções. Isso foi pensado a partir da exposição *Elementos de beleza: Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá*, da artista Carla Zaccagnini, realizada no Museu de Arte de São Paulo em 2016. A exposição foi composta por uma

instalação em que foram exibidos os formatos de pinturas que foram atacadas pelas sufragistas inglesas no início do século XX.

As reproduções dos trabalhos de artistas mulheres tiverem seu espaço demarcado ao longo do texto, mas as reproduções aparecem apenas no primeiro capítulo. Sendo assim, o primeiro capítulo foi pensado como uma forma conceitual de destacar a importância de se falar sobre o trabalho de mulheres artistas, sobretudo a partir de um viés feminista. Esta importância é contraposta com a ausência destes trabalhos ao longo do texto, fazendo referência à maneira como mulheres artistas foram desvalorizadas pela escrita tradicional da história da arte, as demarcações dos espaços que deveriam ser ocupados por estas reproduções tem o objetivo de nos lembrar, durante toda a leitura, desta parte da história da arte que foi considerada desimportante.

Como dito anteriormente, a análise das formas de representação visual da mulher na pintura de Paula Rego foi o problema central desta pesquisa. No entanto, para possibilitar a compreensão da abordagem feita ao trabalho desta artista, foi necessária a construção de um raciocínio que começou com a representação da mulher na pintura durante a modernidade, passando pelas teorias feministas e da crítica feminista da representação visual. Consequentemente, outros problemas foram discutidos ao longo da escrita desta pesquisa, como as implicações sociais e culturais da utilização do nu feminino na pintura, a dificuldade de acesso ao ensino formal de arte por mulheres – sobretudo por causa da impossibilidade de uma mulher frequentar aulas com modelos vivos nus –, a representação do feminino feita por artistas mulheres na modernidade e como elas contribuíram para que, paulatinamente, fossem criadas imagens figurativas da mulher cada vez mais distantes do estereótipo de "feminino controlado", culminando no florescimento de um núcleo de arte feminista (incluindo, também, teóricas, historiadoras e críticas da arte feminista) a partir da década de 1970.

Por fim, encerro a introdução à minha pesquisa evidenciando que o principal objetivo deste trabalho é não somente discutir a obra de Paula Rego, mas também apresentar a ideia de crítica feminista da representação visual como uma possível ferramenta metodológica de análise e crítica de arte. Desta forma, a obra da artista selecionada funcionou como um objeto de estudo a ser analisado por métodos que se apoiam na

teoria feminista. No entanto, também é uma oportunidade para debatermos sobre a construção da representação visual do feminino a partir da história da arte. Para contextualizar e justificar a escolha desta arista é necessário explicar que uma parte significativa de seu trabalho foi realizada após a segunda onda feminista. Isso coloca os trabalhos num contexto histórico e social paralelo aos avanços das teorias feministas.

I.

Imagem 09

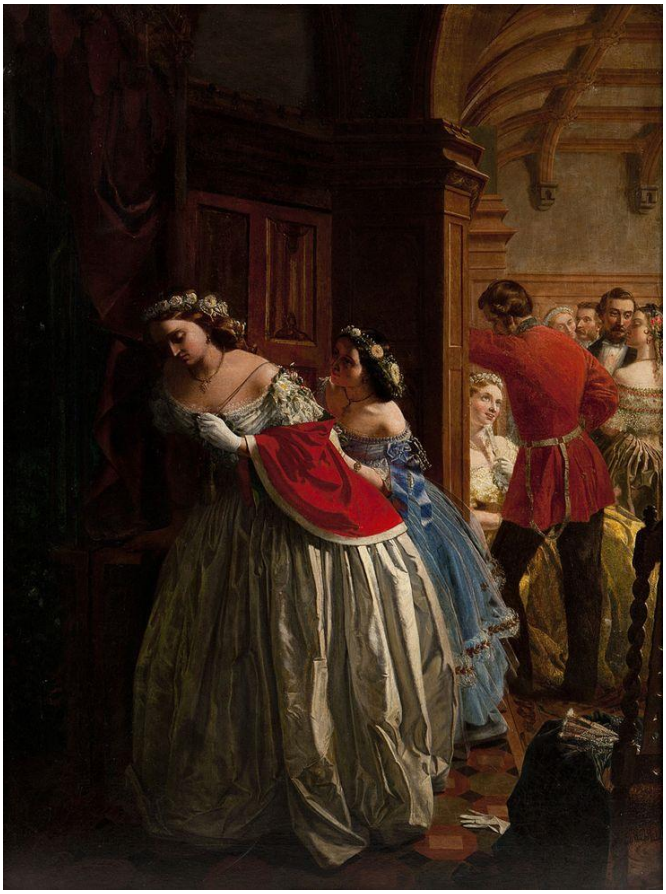

Imagem 10

Imagem 11

Imagem 12

Imagem 13

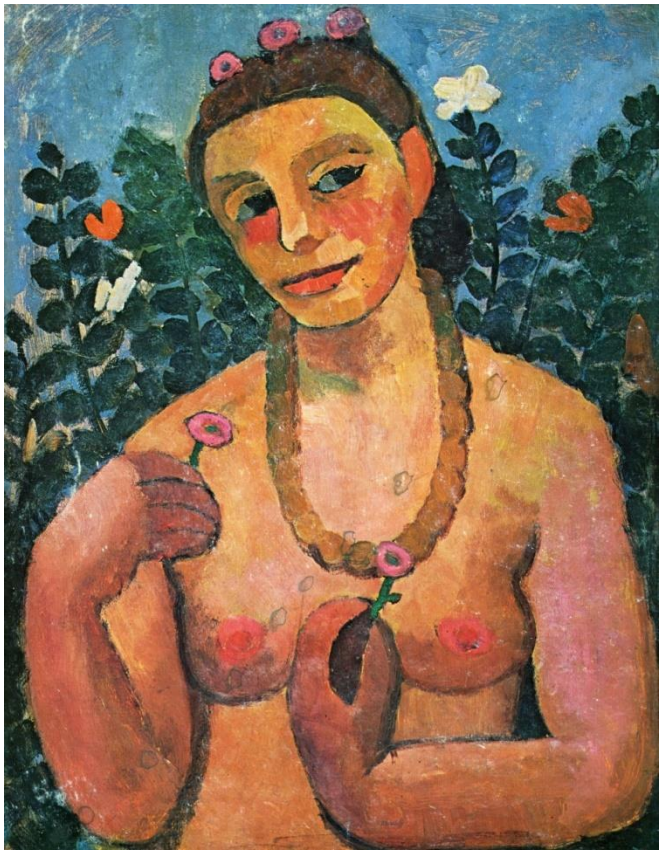

Imagem 14

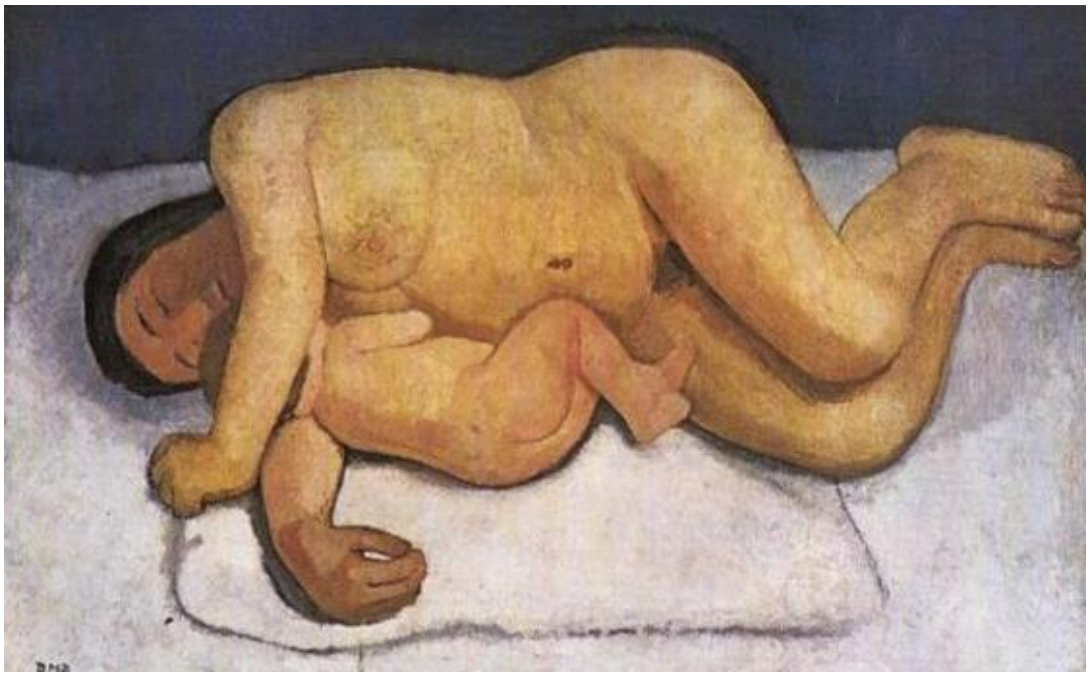

Imagem 15

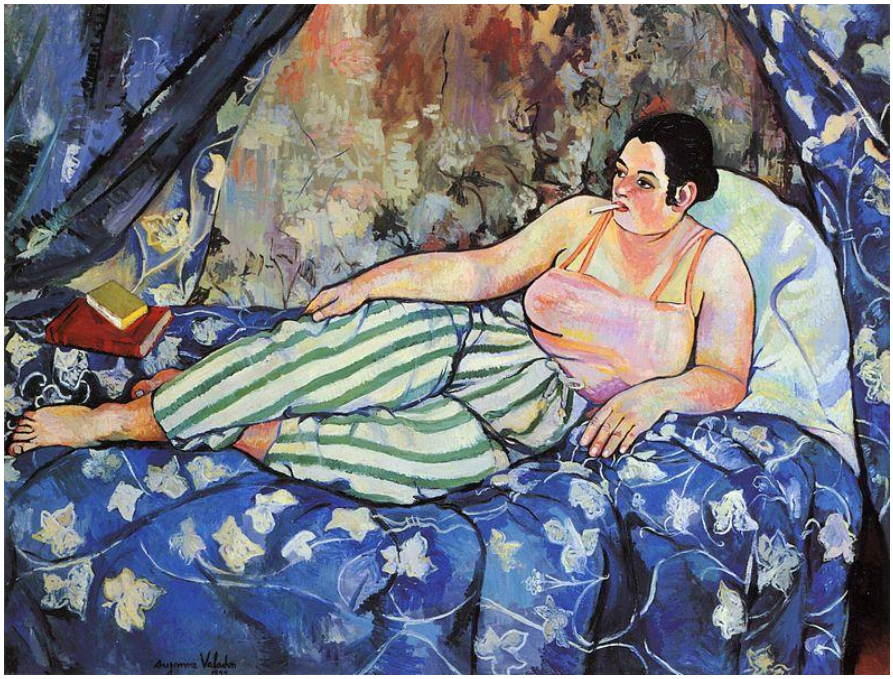

Imagem 16

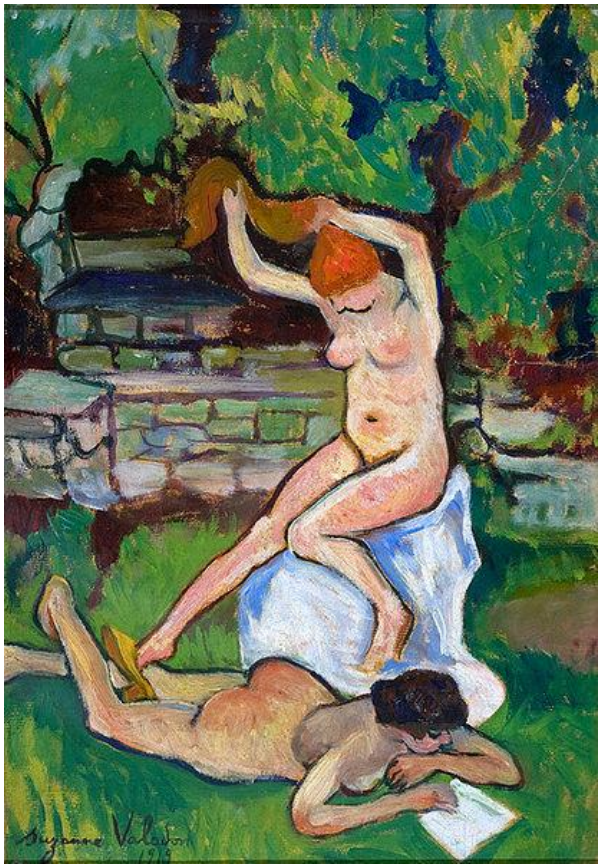

Imagem 17

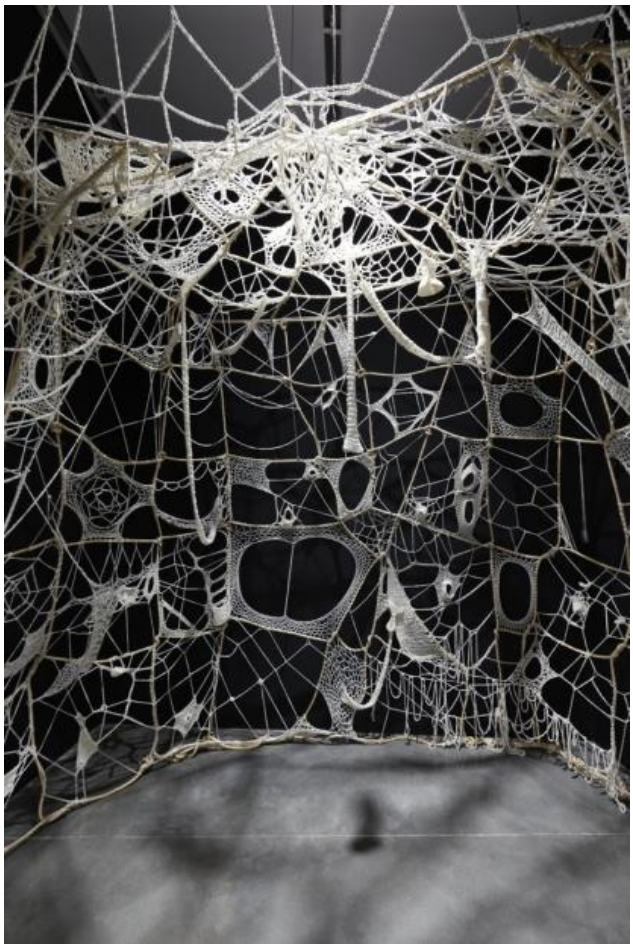

Imagem 22

Imagem 23

Imagem 24

Imagem 25

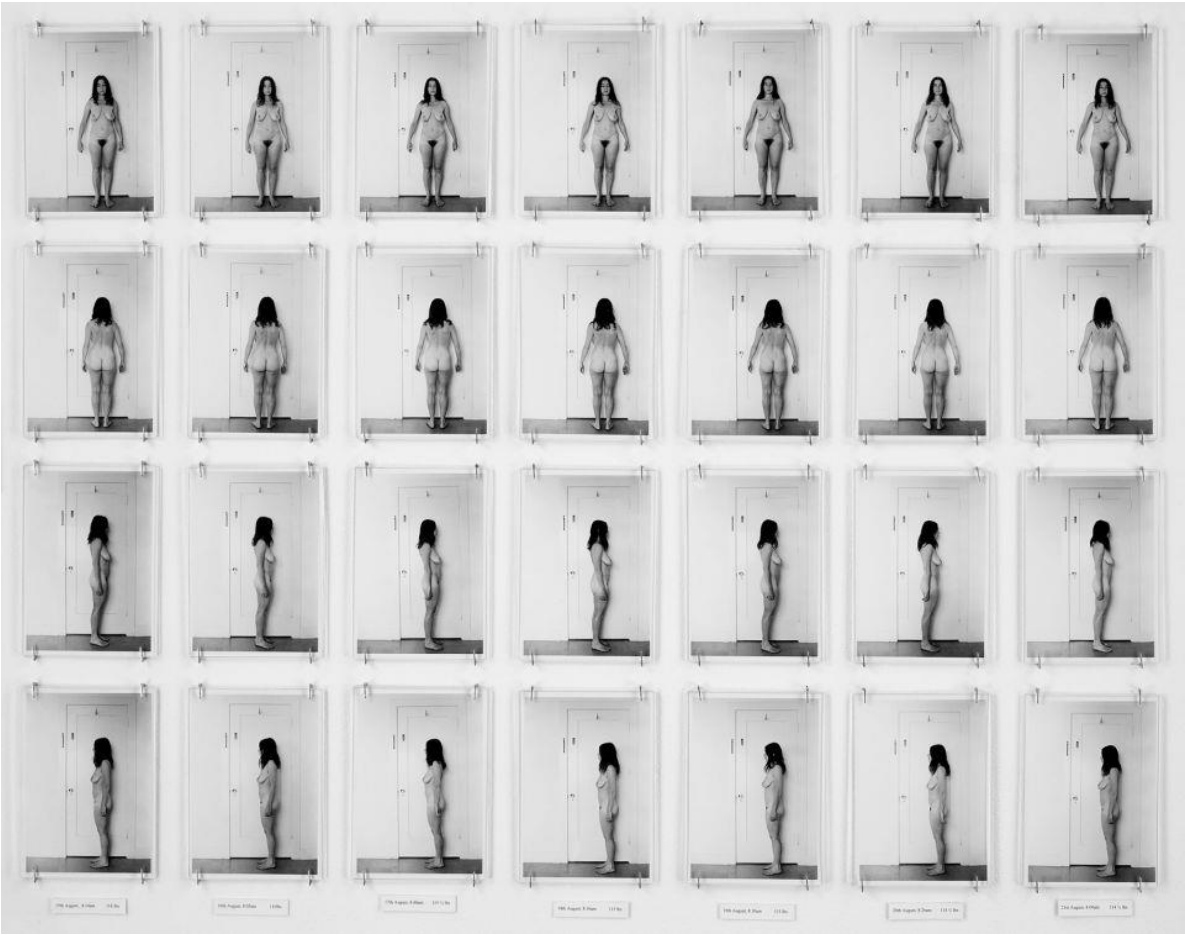

Imagem 26

Imagem 27

Imagem 28

Imagem 30

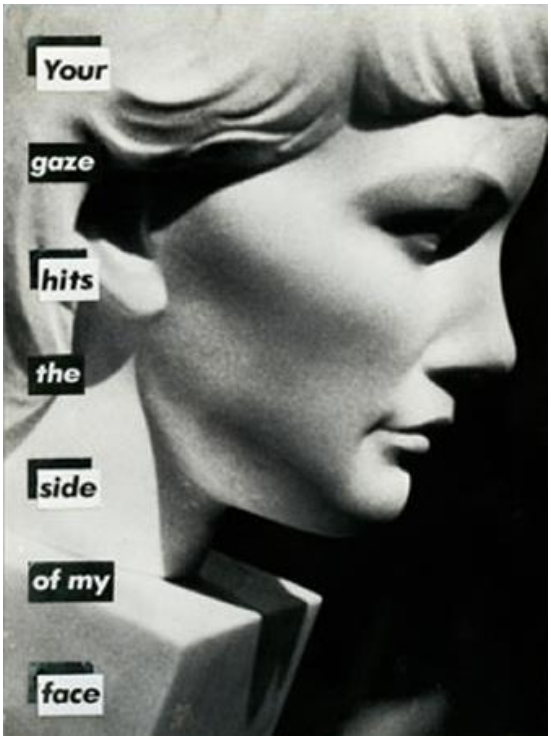

Imagem 31

Imagem 32

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?
Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.
GUERRILLA GIRLS
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Imagem 33

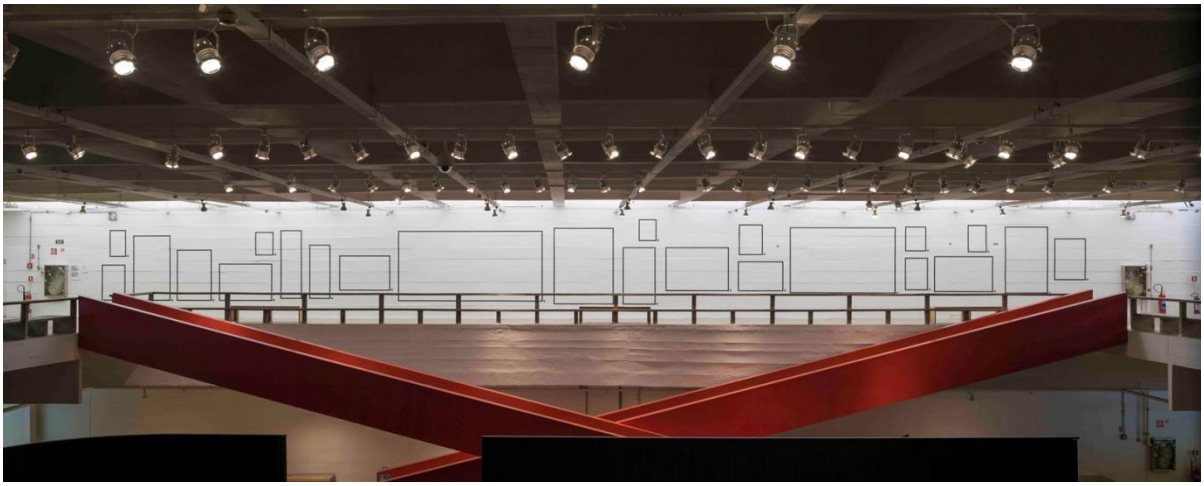

Imagem 35

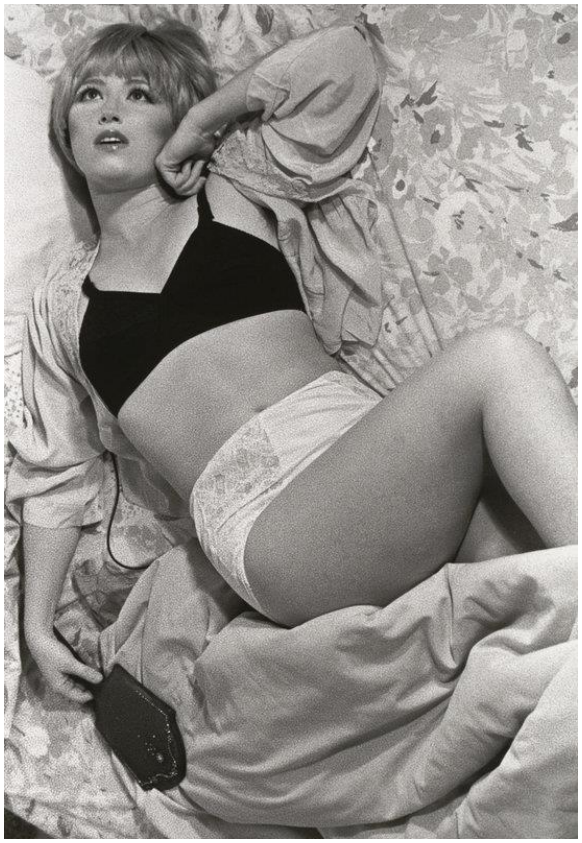

Imagem 36

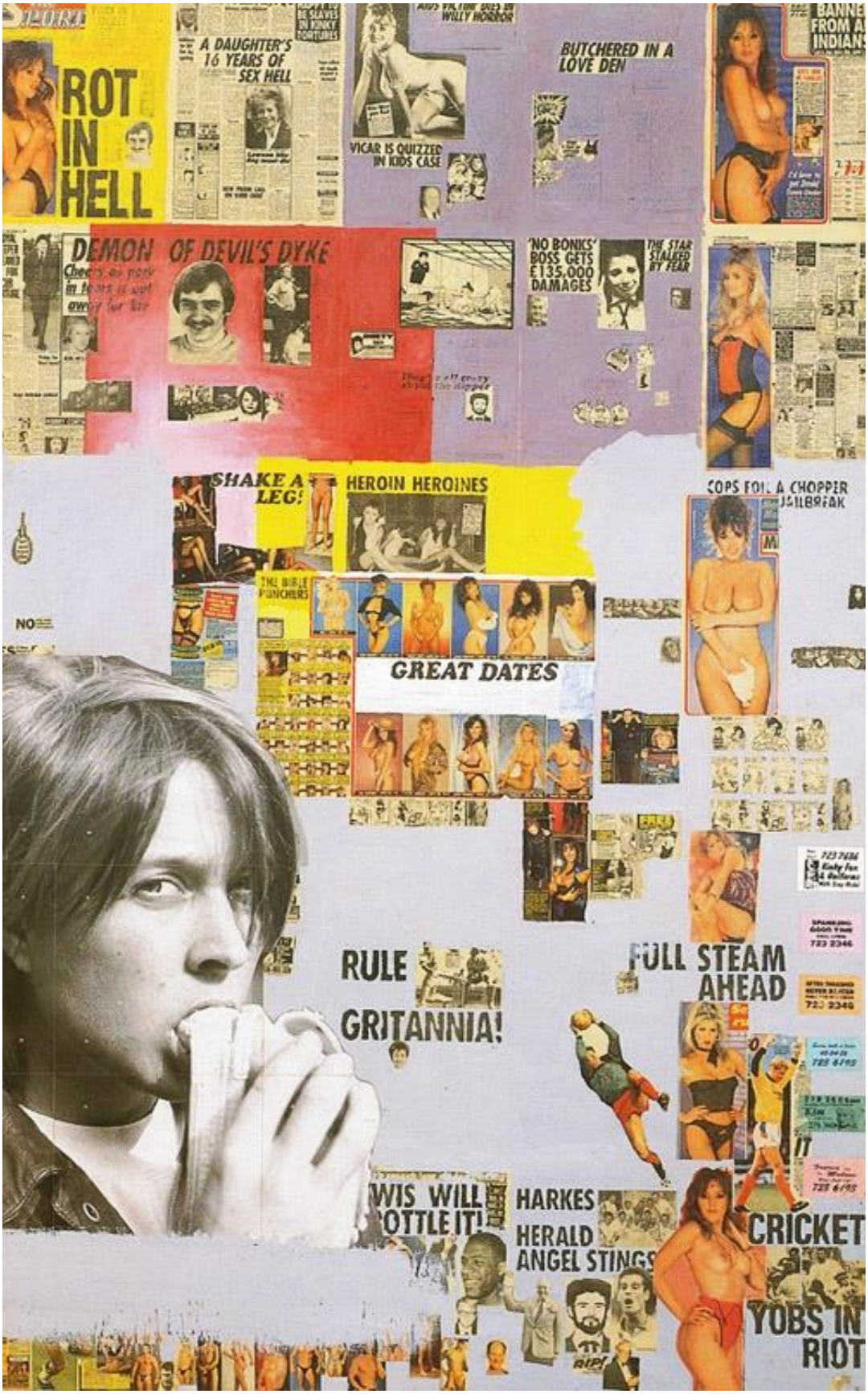
ROT IN HELL
A DAUGHTER'S 16 YEARS OF SEX HELL
BUTCHERED IN A LOVE DEN
VICAR IS QUIZZED IN KIDS CASE
DEMON OF DEVIL'S DYKE
'NO BONKS' BOSS GETS £135,000 DAMAGES
SHAKE A LEG!
HEROIN HEROINES
GREAT DATES
RULE GRITANNIA!
FULL STEAM AHEAD
HARKES HERALD ANGEL STINGS
CRICKET
YOBS IN RIOT

Imagem 37

Imagem 38

Imagem 39

Imagem 40

Imagem 41

Imagem 42

Imagem 43

Imagem 44

Imagem 46

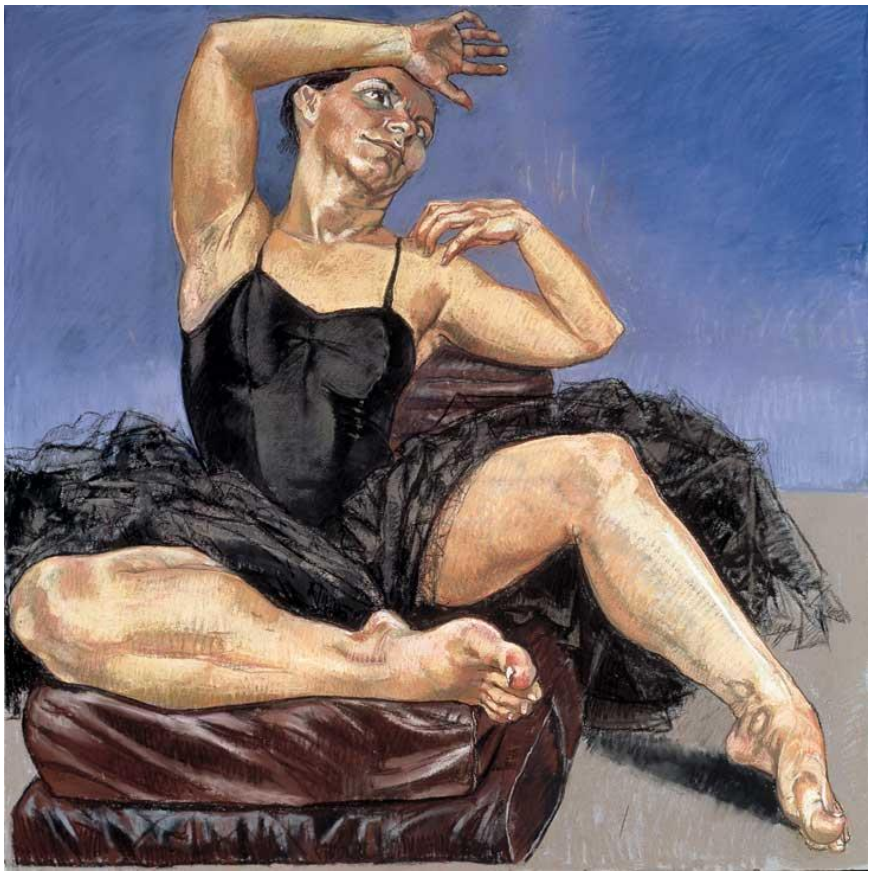

Imagem 47

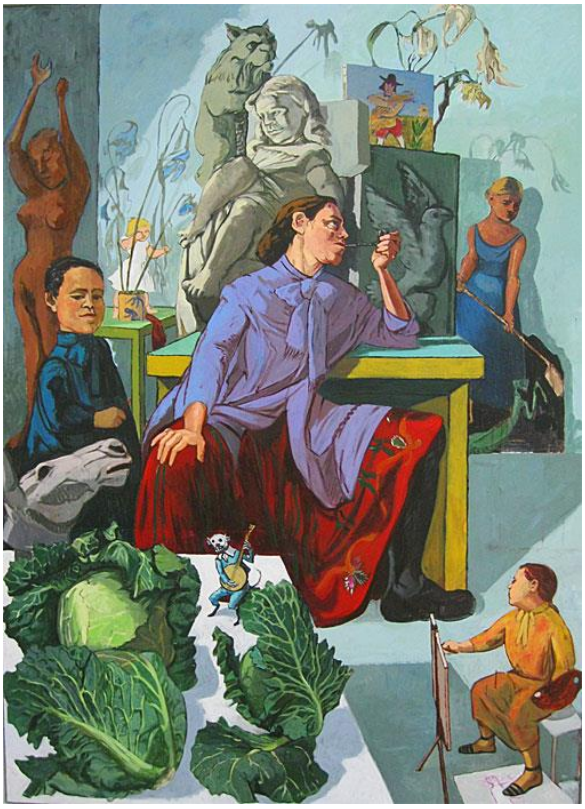

Imagem 51

Imagem 52

Imagem 53

Imagem 54

Imagem 55

Imagem 56

Imagem 57

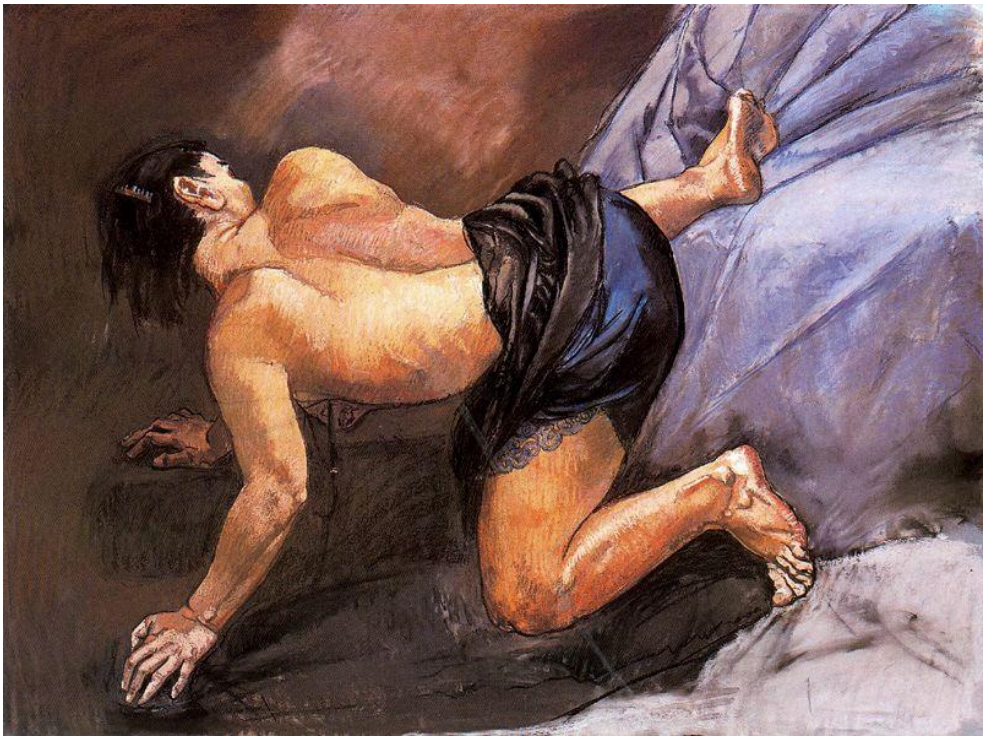

Imagem 58

Imagem 59

Imagem 60

Imagem 61

2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA PINTURA MODERNA

Não seria inédito afirmar que o corpo feminino, desde as primeiras manifestações do que historicamente podemos considerar arte, tem sido um tema recorrente em sua história. Através dos séculos, inúmeras representações visuais do feminino foram criadas de acordo com valores morais, sociais e religiosos; costumes e ideais de comportamento feminino em diferentes períodos históricos. Porém, apesar das constantes modificações realizadas nestas representações, algo foi mantido: a predominância do olhar masculino na representação visual da mulher. Por isso creio na importância deste primeiro capítulo, como uma oportunidade de analisar estas representações e refletir sobre o possível impacto delas na reprodução de valores e estereótipos de feminilidade que não corresponderiam, de fato, à realidade de suas representadas.

Para isso, precisamos partir do pressuposto de que, durante grande parte da história da arte, a figura feminina foi explorada a partir de um ponto de vista que considerava o olhar masculino como seu principal sujeito observador[1]. Com isso, a imagem da mulher foi explorada para representar diferentes papéis estereotipados (musa, modelo, madona, prostituta etc.) que, obviamente, contemplavam um ideal masculino de feminilidade e comportamento feminino, consequentemente, a possibilidade de uma representação do feminino que pudesse favorecer a realidade da vida cotidiana das mulheres, desassociada de seus estereótipos, era uma possibilidade bem menos provável.

Através das mais diferentes manifestações artísticas, algumas vozes femininas demonstraram sua insatisfação diante deste desequilíbrio entre as representações do feminino. Apesar desta pesquisa se ater a representação feminina nas artes visuais, gostaria de compartilhar a visão de uma escritora que, assim como outras mulheres artistas que figurarão esta pesquisa, manifestou em suas obras o seu posicionamento descontente em relação à idealização da figura feminina imposta em seu tempo.

Charlotte Brontë, ao lado de suas irmãs Emily e Anne[2], foi uma das mais importantes escritoras inglesas da Era Vitoriana[3]. Sua obra mais significativa foi, sem dúvida, *Jane*

---

[1] CRUZ, 2010, p. 79.

[2] Charlotte Brontë (1816 – 1855), além de *Jane Eyre*, também é a autora de *Shirley* (1849) e *Villete* (1853). Emily Brontë, (1818 – 1948), em sua curta vida publicou apenas um romance, no entanto, um dos

Eyre, publicada pela primeira vez em 1847. Assim como sua criadora, Jane Eyre foi uma mulher à frente de seu tempo, mesmo vivendo em uma sociedade que defendia um ideal feminino reprimido por fortes valores morais. A heroína desta história acreditava que merecia viver como um ser humano livre e independente, o que, diante dos valores vitorianos, confere à personagem certo ímpeto revolucionário. Apesar de ter sido escrita há quase duzentos anos atrás, a história da jovem Jane Eyre ainda pode nos ajudar a refletir sobre os modelos de comportamento impostos ao gênero feminino durante o século XIX. Por este motivo, apresento um breve trecho desta obra para introduzir o ponto de discussão deste primeiro capítulo:

> Tem-se a crença de que as mulheres, em geral, são bastante calmas, mas mulheres sentem as mesmas coisas que os homens. Precisam exercitar suas faculdades e ter um tempo para expandi-las, como seus irmãos costumam fazer. Elas sofrem de uma restrição tão rígida, e de uma estagnação tão absoluta, como os homens sofreriam se vivessem na mesma situação. É um pensamento estreito dos seres mais privilegiados do sexo masculino dizer que as mulheres precisam ficar isoladas do mundo para fazer pudins e cerzir meias, tocar piano e bordar bolsas. É fora de propósito condená-las ou rir delas, se elas desejam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que fosse necessário para pessoas de seu sexo. (BRONTË, pp. 199-200, 2017)[4]

---

mais famosos da literatura vitoriana: *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847). Anne Brontë (1820 – 1849), autora de *Agnes Grey* (1847) e *A Senhora de Wildfell Hall* (1848).

3 Período de reinado da rainha Vitória, entre 1837 e 1901. Marcado pelo retorno de fortes valores morais ligados à religião. No entanto, também, foi um período de crescimento econômico e cultural para o país, baseado no nacionalismo e valorização da cultura da Inglaterra. "Durante a era vitoriana, a população da Inglaterra quase duplicou e a sociedade apresentava-se como extremamente moralista e disciplinada, apoiando tais comportamentos em pontos de vista muito preconceituosos e em proibições mais do que significativas. Esse comportamento, por parte dos vitorianos, devia-se a herança histórica dos valores ditos puritanos, como a dedicação ao trabalho em prol do desenvolvimento e do enriquecimento, a extrema importância dada aos valores morais e aos papéis sociais entre homens e mulheres e as questões relacionadas aos deveres. Constituíam deveres tipicamente masculinos, por exemplo, os espaços públicos e os cargos administrativos, enquanto às mulheres restava a exclusividade ao lar e a árdua tarefa da educação de seus filhos." (CORRÊA; p. 771; 2017)

4 Texto original: *Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, to absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex*. (BRONTË; p. 104; 2012).

Imagem 1
Branwell Brontë: The Brontë Sisters, *1834, óleo sobre tela, 90.2 cm x 74.6 cm.*

O que está sendo tratado neste trecho do romance é a insatisfação da personagem – e, consequentemente, da autora – com o ideal de feminilidade imposto às mulheres de sua época, fazendo uma reflexão sobre a necessidade de mulheres receberem a mesma educação e as mesmas ocupações sociais que eram destinadas aos homens. A personagem de Charlotte Brontë é uma representação da mulher vitoriana oposta ao ideal de feminilidade desejado neste período. Como será mais bem explicado ao longo deste capítulo, existe um claro desequilíbrio na quantidade de representações da mulher feitas por artistas homens e por artistas mulheres. Neste caso, podemos entender a personagem Jane Eyre como uma das representações do feminino feitas por mulheres, na qual há uma tentativa de traçar um perfil da mulher inglesa, em meados do século XIX, cuja personalidade não foi desenvolvida para responder às expectativas morais de seu tempo, mas sim para representar o desejo e a insatisfação diante da rigidez dos valores morais da era vitoriana e seus estereótipos aplicados ao gênero feminino.

Em geral, os estereótipos de feminilidade resultam de uma construção social fortemente reproduzida e propagada através da representação de ideais de beleza e comportamento femininos nos meios de comunicação, entre os quais a arte também exerce um papel significativo na sua perpetuação. Por este motivo, escolhi analisar algumas pinturas feitas por artistas de ambos os gêneros, com o objetivo de entender como a figura feminina foi representada. É isso que este capítulo abordará: como artistas homens representaram a figura feminina e como as artistas mulheres representaram a si próprias durante a modernidade, usando essas representações para contrapor o perfil feminino idealizado pelo olhar masculino com a representação feita por artistas mulheres, nas quais, podemos tentar encontrar maior proximidade com os anseios e os interesses reais das mulheres de sua época.

Para entender o desequilíbrio existente entre as representações visuais da mulher feitas por artistas homens e mulheres, será necessário abordar alguns aspectos que considero como sendo as principais razões deste desequilíbrio. Dentre muitos fatores, as relações de poder entre os gêneros resultaram, sobretudo, em normas comportamentais impostas

às mulheres. No entanto, a conduta social prevista para uma mulher, na maioria das vezes limitou seu acesso aos espaços públicos e ao ensino. Estes dois pontos serão brevemente abordados a partir de agora, como uma tentativa de entender os motivos que dificultaram que mulheres artistas produzissem representações visuais de si próprias. Além disso, é importante salientar que os pontos abordados a seguir também nos ajudam a entender por que mulheres artistas têm figurado em segundo plano na escrita tradicional da história da arte.

2.1. Mulheres artistas e o espaço público

No trecho retirado do romance de Brontë, também podemos identificar a relação entre espaço público e privado, em que as mulheres deveriam ficar isoladas realizando atividades tipicamente domésticas. A relação entre masculino/feminino e público/privado também tem impacto significativo na forma e na frequência de representação da imagem feminina por mulheres artistas, uma vez que "a oposição entre os sexos[5] se converteu na justificação científica para estabelecer a necessidade natural de âmbitos socialmente separados para cada sexo: o âmbito público para o homem e o privado para a mulher."[6]

Uma autora que se ateve a explicar as relações entre as esferas pública e privada sob uma perspectiva de gênero, foi a britânica Elizabeth Wilson. Em seu artigo *The Invisible Flâneur*[7], Wilson apresenta a delicada relação entre mulheres e espaço público. Desde o início da intensificação da industrialização, muitos indivíduos se movimentaram em retirada das áreas rurais em direção aos promissores centros urbanos atrás de melhores condições de vida e trabalho e, assim, consequentemente, o número de pessoas circulando pelas cidades modernas cresceu e com isso cresceu, também, a quantidade de mulheres que frequentavam não só as ruas, mas os locais de entretenimento[8]. Outra presença que

---

[5] Neste caso, a autora usou a palavra *sexo* para se referir ao masculino e feminino. Porém, ao longo desta pesquisa, o termo empregado será *gênero*.

[6] ALARIO, p. 46, 1995. Tradução nossa. Texto original: "*la oposición entre los sexos se convirtió en la justificación científica para establecer la necesidad natural de ámbitos socialmente separados para cada sexo: el ámbito público para el varón y el privado para la mujer*."

[7] WILSON, Elizabeth. *O Flâneur invisível.* in: ArtCultura; v. 15 n.27; Uberlândia; 2013; pp. 43-64.

[8] WILSON, 2016, p. 44

aumentou consideravelmente foi a das prostitutas ou "mulheres públicas"[9] – é importante esclarecer que as prostitutas do século XIX citadas por Wilson eram, em grande parte, mulheres da classe trabalhadora, ou seja, a autora considerou não só uma relação de gênero, mas também de classe.

Não podemos deixar de pensar sobre como o fato de prostitutas serem chamadas de "mulheres públicas" é intrigante, pois seguindo esse raciocínio, as mulheres que não eram prostitutas e respondiam positivamente aos valores morais da sociedade, poderiam ter sido chamadas de "mulheres privadas", ou seja, reservadas às atividades do lar e evitando qualquer exposição pública considerada desnecessária. Wilson argumentou que a presença de mulheres que não eram prostitutas na esfera pública ameaçava o controle masculino sobre as mulheres. Por isso, a imposição de tantos valores morais e sociais baseados na suposta ideia de preservação da mulher ao âmbito doméstico. A principal justificativa para manter as mulheres de classe média dentro de seus lares era a de mantê-las afastadas e protegidas da rudeza das multidões dos grandes centros urbanos – sobretudo moças não casadas com menos de trinta anos. Por outro lado,

> Os homens burgueses eram livres para explorar zonas urbanas de prazer como – especialmente em Paris – o Folies Bergères, restaurantes, teatros, cafés e bordéis, onde se encontravam com mulheres da classe trabalhadora [...]. A proliferação dos espaços públicos de prazer/lazer e interesse criou um tipo de figura pública com disposição para vagar observar e entrar em lojas só para olhar: o *flâneur*, figura-chave na literatura crítica e da urbanização. (WILSON, 2013, p. 46).

Além da identificação do espaço público como ambiente masculino, Wilson questiona se, de fato, o ambiente doméstico (ou privado) seria um domínio feminino. A associação de esfera pública como domínio do masculino e a privada como do feminino – mesmo com a penetração de algumas mulheres nos espaços públicos de convivência, desde que estivessem de acordo com determinadas regras morais e sociais – é arbitrária, já que muitas análises críticas desta distinção oferecem a ideia de que o espaço doméstico também é um domínio masculino, sobretudo para seu descanso, enquanto para a mulher este é, na verdade, seu principal ambiente de trabalho[10].

---

[9] WILSON, 2013, p. 45
[10] WILSON, 2013, p. 50

Outro apontamento importante feito por Wilson é de que a figura do *flâneur*, caracterizada pelo prazer de ocupar e observar imperceptivelmente a esfera pública, é a personificação do olhar masculino, representando o "domínio visual e voyeurístico dos homens sobre as mulheres"[11]. Este olhar masculino, como comentado anteriormente, atravessou a boa parte da história da arte criando representações do feminino compatíveis com suas próprias expectativas.

A história da arte, quando pensada como uma história da representação da figura humana, é longa. Por este motivo, pretendo restringir a análise de pinturas de representações femininas, feitas a partir da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, uma vez que neste período podemos acompanhar o rápido desenvolvimento das vanguardas históricas, possibilitando maior variedade e contextos de representações do corpo feminino e da ideia de feminilidade.

2.2. O acesso ao ensino formal da arte

Antes de abrir a discussão sobre a representação visual da mulher na arte, creio que seja importante fazer algumas considerações a respeito do cuidado que precisamos ter para evitar uma abordagem muito ingênua do assunto. Por exemplo, ao afirmar que a figura feminina foi amplamente explorada por artistas homens, ou seja, que em grande parte as representações femininas foram feitas a partir da ótica masculina, – o que parece um raciocínio simples e objetivo – é importante adicionar à essa ideia que a representação da mulher (e da feminilidade) está relacionada aos papéis executados por ambos os gêneros na sociedade. Charlotte Brontë[12], através de *Jane Eyre*, denunciou como a educação era oferecida de formas diferentes de acordo com gênero de um indivíduo. Além disso, a autora também aponta os riscos que uma mulher corria de ser perseguida e ridicularizada, caso escolhesse ultrapassar os limites da educação que lhe cabia.

---

11 Idem.

12 Talvez seja interessante lembrar que as próprias irmãs Brontë fizeram uso de pseudônimos masculinos (Currer, Ellis e Acton Bell) no início de suas carreiras, assim como outras autoras da época, para manter sua identidade em segurança, só revelando seus verdadeiros nomes após o irreversível sucesso de seus primeiros romances. Também é importante comentar que a obra *Jane Eyre*, citada neste trabalho, foi publicada pela primeira vez com o pseudônimo de Charlotte: Currer Bell.

Isso nos permite compreender que não podemos limitar a maior frequência de representações da figura feminina pela ótica masculina apenas a partir da ideia de que artistas homens eram mais valorizados e seu olhar tido como o mais adequado, mas também, de acordo com uma série de ordens comportamentais e valores morais aplicados aos indivíduos de determinadas épocas, que direta ou indiretamente dificultaram a valorização e a produção de arte por mulheres e, consequentemente, a representação da imagem feminina a partir de seu próprio olhar.

Apesar deste subcapítulo se ocupar estritamente do acesso ao ensino formal de artes por mulheres, considero importante reiterar que o desequilíbrio na educação entre homens e mulheres não se limitava apenas ao ensino das artes. Como foi demonstrado no trecho do romance *Jane Eyre*, o desnivelamento das formas de se educar os jovens compreendia diferentes aspectos da formação de um indivíduo. A filósofa britânica Mary Wollstonecraft[13] já havia identificado este desequilíbrio no final do século XVIII[14]:

> Uma profunda convicção de que a educação negligenciada de meus semelhantes é a principal causa da miséria que deploro e de que as mulheres, em particular, são tornadas fracas e infelizes por uma variedade de causas concomitantes, originadas de uma conclusão precipitada. [...] Atribuo a causa desse florescimento estéril a um sistema de educação falso, extraído de livros sobre o assunto escritos por homens, que ao considerar as mulheres mais como fêmeas do que como criaturas humanas, estão mais ansiosos em torna-las damas sedutoras do que esposas afetuosas e mães racionais. (WOLLSTONECRAFT, p. 25, 2016)

Se a educação oferecida às meninas era frágil em aspectos gerais, o ensino de arte também não deixou de ser limitado para elas. Por isso, a história da relação entre mulheres e o ensino da arte deve ser encarada como um fator determinante no desequilíbrio da produção artística de mulheres em comparação com a masculina. Como foi explicado no artigo *Por que não houve grandes artistas mulheres?*, publicado pela primeira vez em 1971, a historiadora Linda Nochlin fez uma abordagem sobre as possibilidades de

---

[13] Londres, 1759-1797. Foi uma escritora e filósofa pioneira nas reivindicações pelos direitos das mulheres. Viveu de forma transgressora e estabeleceu uma união com o filósofo inglês William Godwin, com quem teve sua última filha Mary Wollstonecraft Godwin, que mais tarde se tornaria Mary Shelley, a autora de *Frankstein*.

[14] *Reivindicação dos direitos da mulher* é considerado um dos primeiros manifestos feministas europeu, tendo sido publicado pela primeira vez em 1792.

ascensão de uma mulher artista diante dos obstáculos criados a partir do perfil idealizado de comportamento feminino, ou seja, em certa medida, o ensino de arte à mulheres era limitado pelas expectativas sociais e morais acerca do comportamento feminino ideal. Um exemplo prático disso era em relação ao aprendizado da figuração do corpo humano, uma vez que mulheres não poderiam ter acesso a esse tipo de prática, já que era considerado inapropriado para uma mulher tomar aulas com modelos nus. Desta forma, compreendemos que o ensino de arte oferecido às mulheres recebeu uma significativa limitação quanto ao aprendizado da principal forma de representação da arte.

Para Nochlin, a chave para se entender a ausência de mulheres na História da Arte é compreender e desmistificar a ingênua concepção de que a "arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais"[15]. Contra essa ideia do que seria a arte, Nochlin apresenta uma noção de arte baseada em estudo, pesquisa e trabalho:

> O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual. A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial. (NOCHLIN, 2016, pp. 6-7)

Com isso, podemos começar a entender os efeitos que o difícil acesso ao ensino formal de artes pode ter causado, uma vez que além da dificuldade de participar do ensino formal de artes, as mulheres artistas ainda precisavam transpor a ideia de que a genialidade artística poderia ser uma característica intelectual natural do sexo masculino, quanto a isso, Nochlin ainda comenta:

> A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (NOCHLIN, 2016, pp. 7-8)

[15] NOCHLIN, 2016, p. 6.

As dificuldades no acesso ao ensino de arte causaram limitações nos temas representados por mulheres, que se encaixavam em categorias menos importantes da pintura, como "flores, naturezas mortas, pintura de gênero e retratos"[16]. Este tipo de deficiência no ensino de arte oferecido às mulheres não só dificultava a sua participação nos principais meios de circulação de arte, mas também reduziu a possibilidade de representação visual da mulher em sua obra. Ainda existe o agravante de que a escrita da história da arte, durante muito tempo, organizou e categorizou a arte a partir de um sistema de valores que hierarquizava as diferentes formas de arte. Desta maneira, os meios tradicionais como a pintura e a escultura são colocados no topo da hierarquia enquanto artes tratadas sob os termos de "aplicadas" ou "decorativas" foram consideradas menores, partindo do pressuposto de que as "artes decorativas" não gozavam de esforço intelectual ou estariam mais preocupadas com valores relacionados à habilidade manual e utilidade[17].

Segundo Ana Paula Simioni, essa limitação se manteve desde o século XVII e foi amplamente reproduzida pelas escolas que seguiam o modelo da academia francesa. A autora ainda acrescenta que as preocupações morais que limitavam o acesso das artistas ao ensino das artes, resultou em uma "exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas em seus quadros"[18]. Desta forma, mulheres que aspiravam uma carreira artística precisavam recorrer a métodos de ensino informais, como professores particulares e ao aprendizado de técnicas menos prestigiadas, como cerâmica, tapeçaria e outros tipos de artes aplicadas. Ainda quando se dedicavam à pintura, os temas sempre estavam limitados às categorias secundárias, como natureza morta, retratos etc.[19].

Já no século XIX, apesar da manutenção das limitações do ensino de arte permitido às mulheres, notou-se um considerável aumento de sua participação nos sistemas de circulação de arte. Tal aumento pode ser explicado através do gradativo surgimento de ateliês particulares que se dedicavam ao público feminino. A exemplo, Simioni cita a *Académie Julian*, fundada em Paris no ano de 1867, pelo artista acadêmico Rudolf Julian. De início, o ateliê de Julian oferecia turmas mistas com modelos nus. A partir de 1873,

---

[16] CRUZ; 2010; p. 77.
[17] PARKER; POLLOCK, 2013; p. 50.
[18] SIMIONI, 2007, p. 85.
[19] SIMIONI, 2007, pp. 84-85.

foram abertas as primeiras turmas exclusivamente femininas. No entanto, a rentabilidade destas turmas fez com que os valores pagos pelos estudos chegassem a ser o dobro do valor pago pelos alunos do sexo masculino.

Apesar de certo avanço nas condições do ensino de arte para mulheres em escolas particulares, grandes instituições como a *École de Beaux-Arts* apresentaram resistência até o final do século XIX, como explica Siminoni:

> O medo da promiscuidade entre os sexos fez com que o processo de abertura institucional para as artistas caminhasse lentamente. Em 1896, as mulheres conseguiram permissão para frequentar a biblioteca da escola e assistir aos cursos magistrais de anatomia, perspectiva e história da arte, todavia necessitavam preencher múltiplas condições de admissão: uma requisição por escrito, portar certidão de nascimento atestando idade entre 15 e 30 anos, além de apresentar uma carta de recomendação de um professor ou de um artista célebre. Apenas em 1897 lhes foi permitido trabalhar nas galerias e se apresentarem aos exames de admissão. (SIMIONI, 2007, p. 92)

Mesmo com o aumento no número de admissões de mulheres em academias de arte, bem como as ofertas de aulas particulares em ateliês, a representação da figura feminina por artistas mulheres ainda figurava em segundo plano, de modo que a predominância da representação visual de mulheres na arte ainda ocorria do ponto de vista masculino. A desigualdade nas oportunidades de acesso ao ensino de arte por mulheres, não só minou sua participação como produtoras de arte, mas também as barrou dos debates teóricos e intelectuais sobre arte, uma vez que afastadas dos grandes centros de ensino europeus, elas não poderiam participar ativamente de tais discussões[20]. Por fim, é importante reforçar que toda essa dificuldade de acesso ao ensino da arte, em parte, era devido ao fato de que as mulheres até o início do século XX não eram entendidas como indivíduos integrantes e ativos dentro da sociedade. Para isso, foi necessário o surgimento dos primeiros movimentos em favor da defesa dos direitos das mulheres, que começaram a emergir nas primeiras décadas do século XX.

Retomando o fato de que a maioria das representações do corpo feminino na modernidade foi feitas por homens, a partir de agora, serão feitas análises reflexivas pontuais destas representações, relacionando-as ao seu papel na perpetuação da

[20] CHADWICK, 2002, p. 38.

idealização do corpo e comportamento femininos, supostamente socialmente adequados, de acordo com o olhar masculino. Na segunda parte deste capítulo, contrapondo-se à representação visual da mulher, feita por artistas homens, será abordada a representação que mulheres artistas fizeram de si mesmas durante o mesmo período. No entanto, antes de realizar a análise das obras, considero importante delinear o significado da palavra "representação" que será utilizado durante toda a escrita desta pesquisa.

2.3. Algumas considerações sobre a ideia de "representação"

A ideia de "representação" é um dos principais conceitos usados nesta pesquisa, sendo importante deixar claro em que sentido esta palavra foi utilizada ao longo deste trabalho. Podemos considerar, primariamente, a "representação" como uma função da arte. E devemos entender a própria arte como uma "prática social"[21]. Porém, a ideia de representação não pode ser compreendida, ingenuamente, como a simples tradução do mundo como ele é de fato em algum sistema ou suporte capaz de estabelecer uma linha de comunicação entre o produtor da representação e seu observador.

A historiadora da arte Griselda Pollock define representação não como um tipo de espelho do mundo, mas como algo "codificado em termos retóricos, textuais ou pictóricos muito diferentes de sua existência social"[22]. Ou seja, devemos tratar a ideia de representação como algo que implica na criação de uma imagem construída em cima de códigos e significados sujeitos a interpretações que devem levar em consideração o contexto sociocultural em que esta imagem foi produzida.

Em *Imagens da Mulher* Georges Duby explicou que, ao longo da história da arte, as formas de representação da mulher estavam intrinsecamente ligadas aos padrões de beleza e comportamento exigidos das mulheres, dessa maneira "a imagem alterava a realidade, remodelava-a, inflectia-a num ou outro sentido. Numa palavra, deformava-a, conforme a função a que era destinada"[23]. Assim, compreendemos que as formas de representação

---

[21] POLLOCK, 2015, p. 27.

[22] Idem, p. 29. Tradução nossa. Texto original: "*codificado em términos retóricos, textuales o pictóricos muy diferentes a los de su existencia social*".

[23] DUBY, p. 13, 1992.

da figura feminina foram sendo transformadas ao longo da história, de acordo com as mudanças sociais, políticas e culturais de determinado contexto histórico.

Então, ao utilizar o termo "representação" neste trabalho, estou partindo do pressuposto de que uma representação é uma imagem construída que carrega não só o reflexo de uma suposta realidade, mas também uma série de valores sociais e culturais pertencentes ao contexto histórico no qual o produtor desta imagem esteve inserido. Consequentemente, esta afirmação implica no fato de que não podemos tratar estas representações como imagens que não possuem posicionamento político ou ideológico. Da mesma forma que quem as contempla, analisa e discute também acrescenta à sua interpretação suas próprias cargas ideológicas e culturais.

Declarar que uma representação não é neutra e que esta pode carregar muita informação sobre determinado contexto histórico pode parecer, a princípio, óbvio. Mas considero importante reforçar esta informação, uma vez que, segundo o crítico Craig Owens, a autoridade da obra de arte na modernidade "se baseava mais na universalidade da estética moderna, atribuída às formas utilizadas para a representação visual, acima das diferenças de conteúdo devidas à produção de obras em circunstâncias históricas concretas"[24]. Continuando o raciocínio de Owens, se a arte moderna propunha encontrar um ideal de representação universal, desconsiderando os conteúdos e as narrativas paralelos às questões formais, qualquer forma de representação não correspondente com a hegemônica, seria colocada à margem de sua história.

Todavia, sabemos que a escrita da história da arte parte do princípio de que determinadas obras e artistas souberam representar melhor, através de experiências formais, o tempo em que viveram, resultando em um processo de classificação de obras e artistas. A própria escrita da história da arte ocidental reproduz a ideia de "representação universal", no entanto, Owens aponta que "os sistemas representacionais do Ocidente só admitem uma visão, a do sujeito essencial masculino"[25].

---

[24] OWENS, 1993, p. 58. Tradução nossa. Texto original: "*was based on the universality modern aesthetics attributed to the forms utilized for the representation of vision, over and above differences in content due to the production of works in concrete historical circumstances*".

[25] Idem. Tradução nossa. Texto original: "*the representational systems of the West admit only one vision – that of the constitutive male subject*".

Em resumo, para esta pesquisa, a palavra "representação" implica em algumas questões: primeiramente, que qualquer representação carrega em si informações sobre o contexto sociocultural em que foi produzido e, também, sobre o posicionamento ideológico de quem a produziu; e em segundo; que estas representações, em maioria, foram construídas a partir do ponto de vista de um sujeito masculino, contribuindo para a formação de um repertório visual que explora a representação do corpo feminino para perpetuar ideais de comportamento, em sua maioria, submissos e sexualizados. Partindo disso, nos próximos subcapítulos serão realizadas reflexões sobre como a figuração do corpo feminino na pintura moderna contribui para a cristalização de tais ideais.

2.4. Como os homens representaram as mulheres na pintura moderna

Como já foi comentado, historicamente, a representação visual do corpo feminino, foi – e, provavelmente, ainda seja – um discurso socialmente controlado pelo olhar masculino. Nas artes visuais, ao observarmos a história da pintura, identificamos o uso recorrente de figuras femininas como tema de muitas obras. Neste subcapítulo será realizada uma reflexão sobre as formas de representação do corpo feminino na pintura entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, acompanhadas de uma análise crítica das implicações destas representações na formulação de um perfil feminino controlado e sexualizado, que contribuíram para o fortalecimento de uma prática de representação que objetifica o corpo feminino.

De forma geral, corpo feminino serviu de tema para a arte de forma recorrente em todos os diferentes períodos da história da arte, desde o uso da imagem feminina para criação de objetos de cultos em civilizações antigas, passando pela representação de temas mitológicos, posteriormente religiosos, alegorias para eventos históricos ou até mesmo como forma de simbolizar valores e ideais morais de determinada época. Apesar das transformações pelas quais a representação do corpo feminino passou, dois fatores foram mantidos: em primeiro, a predominância da representação da mulher feita a partir do olhar masculino e, em segundo, o fato de que o sujeito espectador da obra a ser considerado pelo artista seria sempre masculino. Sobre este aspecto, John Berger comenta que "na maioria das pinturas a óleo europeias do nu o protagonista principal

nunca é pintado. Ele é o espectador diante do quadro e presume-se que ele seja um homem"[26].

Primeiramente, é importante admitir que a figuração do nu está intimamente ligada à história da representação do corpo feminino na arte. A princípio, o nu na arte cumpria uma função religiosa como, por exemplo, durante a Idade Média, com as representações de Adão e Eva. Segundo Berger[27], a tradição se manteve e, durante o Renascimento, o tema religioso perdurou, no entanto, deixando de lado a lógica narrativa – quase "quadro-a-quadro" – da arte medieval. A medida que a tradição da pintura foi sendo secularizada, outros temas precisaram ser encontrados para justificar a representação do nu na arte.

Para analisarmos as representações visuais do feminino feitas por artistas homens precisamos ter em mente estes fatos: a figuração do nu na história da arte é quase indissociável da representação da mulher; quando um nu feminino é realizado, considera-se de antemão que seu espectador será do gênero masculino; a relação entre a figura representada e seu espectador está baseada fundamentalmente nas relações sociais e culturais entre os gêneros feminino e masculino e sua dinâmica de poder. Georges Duby abordou a relação entre as formas de representação do corpo feminino na arte e a lógica de poder entre os gêneros, da seguinte maneira:

Imagem 2 Irmãos Limbourg: *O jardim do Éden; a tentação, a queda e a expulsão*, 1416, *29,4 cm x 21 cm*

> Manifestam-se, pois, já fortemente os pressupostos ideológicos e, por conseguinte, o peso do poder, desse poder público que se encontra integralmente na mão dos homens. É isto que devemos tomar muito a sério se não queremos cair em erro quando se trata de abordar o imaginário, porquanto esse imaginário é exclusivamente masculino. [...] Assim, temos que nos contentar com aquilo que os homens moldaram, e que é, aliás, de um interesse considerável para a compreensão das relações entre masculino e feminino (DUBY, p. 18, 1990)

[26] BERGER, 1999, p. 56.
[27] BERGER, 1999, p. 51.

É necessário entender que a exploração do nu feminino não é um problema isolado de fatores sociais e culturais. O significado de um nu feminino está ligado às relações de poder que diferenciam os gêneros, onde um se torna socialmente dominante em relação ao outro. Dito isso, entendemos que não só o corpo feminino nu reflete essa relação de poder, mas, de forma mais ampla, as representações visuais de mulheres feitas por artistas homens, foram criadas dentro de uma estrutura social que hierarquiza homens e mulheres. Por este motivo também devemos pensar criticamente a respeito de obras de arte que forneçam representações de mulheres em espaços públicos, ambientes domésticos e realizando atividades cotidianas. No entanto, a discussão sobre a utilização do nu feminino na história da arte se faz necessária, já que é através dele, que podemos entender melhor a relação entre o olhar masculino sobre o corpo feminino e o impacto que estas representações têm na perpetuação de valores e regras comportamentais impostas às mulheres.

A partir disso, entendemos que, mesmo o nu feminino sendo mais frequente do que o masculino ao longo da história da arte, essas representações não tem o objetivo de contemplar a existência ou a sexualidade feminina, de fato, o nu feminino pouco tem a ver com a sexualidade feminina. Ele existe, quase completamente, para o deleite e apetite sexual masculinos. A partir da história da representação do nu feminino na arte, temos a chance de entender o desenvolvimento da sexualidade masculina através do tempo, mas pouco podemos descobrir sobre a sexualidade feminina.

A problemática que envolve a sexualidade masculina se tornou mais evidente durante a Modernidade. Não que ela fosse ausente em períodos anteriores, como no Renascimento, por exemplo. Porém, durante a Modernidade, desde meados do século XIX, a figuração da mulher recebeu uma nova configuração[28], na qual o nu usado como alegoria, sendo justificado por uma temática que existia "por trás" do corpo despido, começa a ser deixado de lado, sobretudo nos movimentos de vanguarda – mas ainda sendo mantido na arte acadêmica.

Em seu livro, John Berger cita a *Olympia* (1863) de Édouard Manet (1832-1883), como um provável marco na transição do uso dado à nudez feminina na história da arte. Se

[28] POLLOCK, 2015, p. 219.

antes de *Olympia* o nu precisava ser justificado com temas religiosos, morais, mitológicos etc.; após a obra de Manet, o realismo desafiador da figura inicia um momento em que o nu é de fato o próprio tema. Com isso, não podemos deixar de relacionar com a ideia de que a nudez feminina, propriamente dita, passa a ser um importante tema para a arte moderna. Apesar de considerar a contribuição extremamente valiosa de Manet para a história da arte, Berger admite que outro problema foi criado, uma vez que o estereótipo da prostituta "tornou-se a quintessência da mulher no começo da vanguarda do século XX"[29].

Sem esquecer da contribuição de Manet na cristalização da ideia de "realismo" na arte – entre tantas outras contribuições – é necessário averiguar com cuidado o papel de sua obra *Olympia*, sobretudo na manutenção da representação do corpo feminino que leva em consideração que seu espectador será do gênero masculino. Nesse sentido, o realismo proposto por Manet – que foi seguido por outros artistas, dos quais alguns ainda serão citados neste capítulo – funciona quase como a aceitação da condição submissa da mulher em relação ao homem e de uma sexualidade feminina que tem como único objetivo agradar o gênero oposto.

Imagem 3 *Édouard Manet:* Olympia*; 1863, óleo sobre tela, 130,5 cm x 190 cm*

Analisar obras importantes como a *Olympia* de Manet sob uma perspectiva de gênero, nos ajuda não somente a entender as condições e relações culturais e sociais entre os gêneros em outros tempos históricos, mas, sobretudo, nos possibilita compreender a raiz da diferenciação das representações do feminino e do masculino e, consequentemente a exploração da imagem feminina que, até hoje, é uma ferramenta fundamental para as diversas formas de comunicação com um público, como o cinema e a publicidade. Segundo Berger, o aparato representacional que explora o corpo feminino constitui uma parte significativa da nossa cultura:

[29] BERGER, 1999, p. 65.

> Na forma artística do nu europeu os pintores e os proprietários-espectadores eram geralmente homens, e as pessoas, em geral mulheres, eram tratadas como objetos. Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como os homens, elas fiscalizam a própria feminilidade. (BERGER, 1999, p. 65)

Retomando o exemplo de *Olympia*, temos nela, também, a visível delimitação entre, supostos, comportamentos aceitáveis para uma mulher em meados do século XIX. Uma vez que a representação de uma mulher nua que encara seu observador só seria possível, historicamente, se ela não pertencesse ao mundo real, ou seja, sendo uma figura alegórica, mítica ou, até mesmo, religiosa. *Olympia* é uma prostituta e seu comportamento não corresponde às regras impostas às mulheres do século XIX. Nesta pintura, o corpo retratado traça um estereótipo de feminilidade específico de mulheres que viviam à margem da sociedade. Mas, em *Olympia*, também existe a representação ausente da mulher que poderia ser a exata antítese da prostituta: a mulher que corresponde aos valores morais e sociais de sua época.

A inexistência da sexualidade da mulher como um discurso secundário em uma obra como *Olympia*, pode ser pensada pelo mecanismo que Michel Foucault descreveu e chamou de "lógica da censura"[30]. *Olympia* era uma prostituta, mas sua representação nada tem a ver com a sexualidade feminina, na verdade, ela trata objetivamente da sexualidade e do desejo masculinos. Em *A História da Sexualidade*, Foucault explica que a sexualidade é normalizada através de um sistema binário entre o proibido e o permitido. Baseado no que é permitido, desenvolve-se a lógica da censura, na qual essa "interdição toma três formas: afirmar que não é permitido, impedir que se diga e negar que exista"[31]. O jogo de poder que envolve o mecanismo binário do permitido/proibido e a "lógica da censura" resulta não só na proibição, mas também no apagamento de tudo o que se relaciona às práticas sexuais que não se adequam ao que foi determinado como a norma ou o permitido. Segundo Foucault, o resultado disso é que tudo o que deve ser submetido à censura, deve ser evitado até que seja "anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua

[30] FOUCAULT, 2017, p. 92.
[31] Idem.

existência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real, como o interdito por excelência."[32]

Se a sexualidade feminina representa o aspecto "proibido" – em contraponto com a sexualidade masculina que representaria a norma e o permitido –, a mesma deveria ser anulada no real, em consequência, se tornaria inexistente, até mesmo em suas representações. Ou seja, a sexualidade feminina não poderia ser um tema abordado na arte, porque ela faz parte das práticas sexuais não correspondentes à norma, tendo sua existência negada e sendo banida do real. Uma vez que a sexualidade feminina passa a ter sua existência negada, a sua representação se torna inviável. Assim, entendemos que a representação de *Olympia*, não poderia tratar da sexualidade feminina, uma vez que este seria um tema banido do real. No entanto, este não é um problema apenas de *Olympia*, Chadwick argumentou que esse é um dos problemas das representações de nus feminino, de forma geral:

> O tema da nudez na arte traz consigo discursos sobre representação, moral e sexualidade feminina, mas a constante apresentação do corpo feminino nu como um local do prazer visual masculino, uma imagem mercantilizada e uma defesa fetichizada do medo da castração, deixou pouco espaço para a exploração da subjetividade feminina, seu conhecimento e experiência. (CHADWICK, p. 280-282, 2002)[33]

Uma última consideração que precisa ser feita acerca de *Olympia* é a outra mulher que compõe a cena ao lado da jovem nua. A mulher negra que está a serviço da jovem delimita não só uma hierarquia de gênero, mas de raça e classe. Ou seja, dentro do contexto social e histórico da obra, percebemos a evidente relação hierarquizante entre estas duas mulheres, onde uma é colocada como representação do desejo sexual masculino e a outra representa a escala de valorização dos corpos femininos.

De forma semelhante, o celebrado *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso (1881-1973), também pode nos proporcionar uma reflexão sobre a ausência representação da sexualidade feminina baseada na ideia de que a existência desta se justificaria apenas na

---

[32] Idem.

[33] Tradução nossa. Texto original: *"The subject of the nude in art brings together discourses of representation, morality, and female sexuality, but the persistent representation of the nude female body as a site of male viewing pleasure, a commodified image of exchange, and a fetishized defense against the fear of castration has left little place for explorations of female subjectivity, knowledge, and experience."*

realização do desejo masculino. As cinco personagens nuas em poses reveladoras "apelam diretamente ao espectador como se este fosse um frequentador de bordéis"[34]. Como foi dito, *Les Demoiselles d'Avignon* nos leva à uma reflexão semelhante a que foi feita a partir da *Olympia* de Manet.

A linguagem cubista e seu postulado de analisar a realidade em todas as suas dimensões, contribuiu para que os corpos femininos representados por Picasso fossem colocados em posições extravagantes que facilitam a percepção de que estes corpos estão sendo oferecidos, em consequência disso, entendemos que o observador ideal desta obra deveria ser do gênero masculino.

Imagem 4 *Pablo Picasso:* Les Demoiselles d'Avignon, *1907, óleo sobre tela, 243,9 cm x 233,7 cm.*

Nesta pintura encaramos a impossibilidade de que as representações das formas femininas criadas pelo artista possam contemplar um público feminino, nem por identificação com a imagem criada, nem como espectadora. No entanto, a respeito da representação criada por Picasso, a historiadora da arte Carol Duncan ainda acrescenta que a forte referência de Picasso à arte primitiva pode ser pensada como um meio de qualificar a mulher como o "outro", como alguém "cujo íntimo selvagem e animalesco se opõe ao íntimo masculino, civilizado e reflexivo"[35]. Porém, esse "selvagem" e "animalesco" não implicam em uma representação de um comportamento feminino rebelde e transgressor, mas perpetuam a ideia de submissão e objetificação de corpos visivelmente oferecidos aos seus observadores, onde o selvagem e animalesco significam a inferioridade das figuras representadas e que, logicamente, necessitam ser dominadas e controladas.

Os dois exemplos abordados até agora – *Olympia* e *Les Demoiselles d'Avignon* – serviram para demonstrar como a figuração do nu feminino, em algumas obras da história da arte moderna ocidental, ajudaram a reforçar dois polos do comportamento feminino, o primeiro seria o condenável, socialmente inaceitável, porém glorificado por realizar e representar o desejo sexual masculino e tendo como um de seus objetivos a função de

---

[34] DUNCAN, 1998, p. 85. Tradução nossa. Texto original: "*the viewer as a male brothel patron*"

[35] DUNCAN, 1998, p. 87. Tradução nossa. Texto original: "*one whose savage, animalistic inner self stands opposed to the civilized, reflective male's.*"

proporcionar a satisfação do olhar masculino; o segundo seria o comportamento aceitável, não representado, da mulher cuja sexualidade deveria ser ignorada.

Outra abordagem da representação da figura da mulher – e do feminino – pode ser feita a partir da construção das relações entre feminino/mulher e a ideia de beleza. Neste caso, a exploração do nu feminino pode não estar presente, mas isso não exclui, necessariamente, o indicativo de que nestas representações também existe o desequilíbrio entre o objeto representado e o sujeito da representação. Griselda Pollock explica que a pintura – assim como a fotografia e o desenho – são meios de produção de imagens que por si só, historicamente se basearam na ideia de beleza[36]. Em consequência da relação pré-existente entre pintura e beleza, o observador poderia ser levado a confundir a beleza da própria técnica e estabelecer a relação entre a representação da mulher como algo, necessariamente belo.

Imagem 5 *Dante Gabriel Rossetti:* Lady Lilith, *1866-1868, óleo sobre tela,*

O principal exemplo que Pollock utilizou para demonstrar sua tese foi o conjunto de pinturas a óleo de bustos femininos adornados com flores, do pré-rafaelita[37] Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Segundo Pollock, Rossetti criou uma espécie de culto à beleza baseada na "combinação particular de encanto físico e um olhar distante"[38]. Além disso, a historiadora ainda sustenta que as "máscaras de beleza"[39] pintadas por Rossetti, também serviram à sexualidade masculina, uma vez que eram "espaços dissociados e desabitados que funcionam como telas para as fantasias masculinas"[40].

Uma das pinturas de Rossetti a partir da qual podemos analisar os pontos colocados pela análise de Pollock é *Lady Lilith* (1866-1868). Apesar da figura mitológica de Lilith ser ambígua, ela foi representada pelo pintor através de uma figura aparentemente dócil, de profunda beleza e sem encarar seu observador – com o olhar distante, como afirmou Pollock.

---

36 POLLOCK, 2015, p. 219.

37 A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de artistas, em sua maioria, dedicados à pintura ligados à *Royal Academy* de Londres, fundado em 1848 por Dante Gabriel Rossetti.

38 POLLOCK, 2015, p. 227. Tradução nossa. Texto original: "*en esa combinación particular de encanto físico y uma mirada remota*".

39 POLLOCK, 2015, p. 222.

40 Idem.

Lilith, segundo a mitologia, foi a primeira companheira de Adão, tendo o abandonado e deixando o Éden, recusando-se a assumir a postura submissa exigida em relação a Adão. A história de Lilith é um mito arcaico anterior à escrita da Bíblia e, posteriormente à essa escrita, Lilith foi descrita como um demônio[41]. O mito de Lilith apresenta uma personagem feminina ambígua por si só, mas quando pensamos a respeito da representação de Rossetti, entendemos a ambiguidade da personagem retratada. A beleza tranquila e, aparentemente submissa, pode ser, diante do título dado à obra, encarado como uma representação de um estereótipo de feminilidade ardilosa, que esconde sua verdade por trás de sua "máscara de beleza". Pollock ainda acrescenta que estas imagens de mulheres fatais constroem um tipo de representação da mulher que poderia ser interpretada como uma força destrutiva do homem moderno.

Diferente dos dois exemplos discutidos anteriormente, *Lady Lilith* discute a sexualidade feminina. De acordo com o mito, a negativa de Lilith diante da obrigação de se submeter ao seu companheiro a fez deixar o Éden. Lilith seria uma mulher indomável e vítima do próprio desejo sexual, que Pollock descreveu como uma

> Sexualidade feminina autônoma, em um sistema social no qual o amor significa a submissão das mulheres ao controle legal e moral e a definição de sua sexualidade por parte dos homens. Um apetite voraz implica que esta fêmea da fantasia não dará a seu amante a gratificação do poder do falo para satisfazer (e então definir) as necessidades sexuais femininas. (POLLOCK, 2015, p. 253)[42]

De fato, se associarmos a mulher representada na pintura de Rossetti ao mito de Lilith, percebemos a presença da sexualidade feminina. No entanto, esta sexualidade não foi interpretada de forma positiva. A natureza de Lilith era ruim e sua suposta autonomia sexual serviria para confirmar isso. O que Rossetti construiu foi uma representação de um comportamento sexual reprovável para uma mulher, uma vez que o estereótipo representado através da personagem de Lilith descreve uma sexualidade que não teria como finalidade a satisfação do desejo masculino, neste aspecto, a representação de

---

[41] SICUTERI, 1998, p. 16.

[42] Tradução nossa. Texto original: "*una sexualidad autónoma en un sistema social en el que el amor significa la sumsión de las mujeres al control legal y moral y la definición de su sexualidad por parte de los hombres. Un apetito voraz implica que esa hembra de fantasía no le dará a su amante la gratificación del poder del falo para satisfacer (y entonces definir) las necesidades sexuales femeninas.*"

Lilith é diferente das prostitutas de Manet e Picasso, uma vez que estas podem ser entendidas como a pura representação do desejo masculino que pode ser realizado.

Enquanto as prostituas de Manet e Picasso representam uma ideia de feminilidade sexualizada e passiva – porém consciente, já que nos dois casos existe, em certa medida, a exibição do próprio corpo, que pode ser entendida como um suposto prazer em ser observada – a Lilith de Rossetti representa uma sexualidade que ameaça e amedronta seu observador. No entanto, estas não são apenas as duas únicas formas de representação da sexualidade feminina durante a passagem do século XIX para o século XX. Segundo Carol Duncan, existe outro estereótipo de sexualidade feminina que foi muito explorado pelos movimentos de vanguarda na primeira década do século XX[43], um tipo de representação de feminilidade subjugada, quase como o exato oposto do arquétipo de Lilith.

Imagem 6 Ernst Ludwig Kirchner: *Mädchen unter Japanschirm*, 1909, óleo sobre tela, 92 cm x 80 cm.

Uma obra que pode nos ajudar a visualizar o argumento de Duncan é *Mädchen unter Japanschirm* (1909) do expressionista alemão Ernst Kirchner (1880-1938). A jovem retratada por Kirchner encara seu observador em uma pose passiva. A partir do enquadramento podemos ter a sensação de que a jovem foi observada de cima para baixo com o corpo contorcido de acordo com o desejo do artista. Desta forma, Kirchner estabelece uma relação de inferioridade entre o espectador/artista e a figura retratada[44]. Duncan descreve este tipo de representação do corpo feminino como um "animal obediente"[45], através do qual o artista estaria "afirmando seu próprio desejo sexual"[46] e retirando da mulher representada a possibilidade de possuir seu próprio desejo. Ou seja, para Duncan, alguns casos de representações do corpo feminino feitas por artistas homens, não são apenas formas de criar imagens que podem contemplar o prazer visual masculino, mas também reforçar a ideia de dominação do gênero masculino sobre o feminino.

---

[43] DUNCAN, 1982, p. 297.
[44] DUNCAN, 1982, p. 297.
[45] Idem. Tradução nossa. Texto original: "*obedient animal*".
[46] Idem. Tradução nossa. Texto original: "*asserting his own sexual will*".

Imagem 7 *Edgar Degas:* Le tub, *1886, pastel sobre papel cartão, 60 cm x 83 cm.*

Outra forma de representar os discursos controladores sobre a ideia de feminilidade e a sexualidade feminina podem ser observados nas famosas cenas de banho muito exploradas entre os pintores do século XIX, como é o caso de *Le tub* (1886) de Edgar Degas (1834-1917) e *La toilette* (1889) de Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901). Nas duas obras citadas as figuras femininas estão de costas para seu observador, o que transmite a sensação ainda mais forte de um espectador *voyeur* que observa tranquilamente a ação da jovem retratada.

Imagem 8 *Henri de Toulouse-Lautrec:* La toilette, *1889, óleo sobre papel cartão, 67 cm x 54 cm.*

Esse tipo de representação de mulheres em seus rituais de banho demonstra a sexualização do corpo feminino até mesmo em representações de atividades da vida cotidiana. Mas, sem dúvida, o mais interessante, nas duas cenas de banho citadas, é a forma como o olhar masculino sobre o corpo feminino foi abordado. O ponto de vista do observador, enquadrado levemente de cima para baixo – assim como na pintura de Kirchner – aliado ao fato de que as jovens se encontram de costas, o que sugere certo desconhecimento a respeito de seu voyeur, reforçam ainda mais a ideia da existência de um olhar masculino predador e controlador diante do corpo feminino e de suas representações.

Por último, uma outra forma de representação da mulher recorrente na arte moderna diz respeito à prática de relacionar a feminilidade à natureza. Paul Gauguin (1848-1903) fez uso deste recurso, principalmente em suas pinturas realizadas no período em que viveu no Taiti. A forma de representar a mulher relacionando-a à natureza, estaria ligada a ideia de "feminilidade natural"[47] que tentou usar a natureza biológica da mulher para justificar comportamentos, supostamente femininos como a personalidade submissa. Nos retratos de mulheres taitianas pintados por Gauguin podemos identificar dois tipos de relação de superioridade e dominação. A primeira seria a relação entre masculino e feminino, e a segunda seria entre o homem europeu, colonizador e o

[47] CHADWICK, 2002, p. 286.

colonizado. Para a historiadora da arte Whitney Chadwick, além desta relação dupla de dominação, o olhar de Gauguin para as mulheres taitianas revela, até mesmo, certa violência[48], uma vez que a inferioridade com a qual era vista uma mulher colonizada era maior do que no caso das mulheres europeias.

A representação do corpo feminino na pintura moderna, em alguns casos, esteve acompanhada por diferentes discursos reguladores sobre a sexualidade e o comportamento feminino, seja para satisfazer o desejo voyeurístico masculino, para repreender e condenar uma suposta autonomia sexual feminina ou para anular a existência do desejo sexual feminino, reforçando o ideal submisso de feminilidade. O aparato representacional utilizado por homens artistas para construir imagens da mulher, entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, colaborou com a naturalização do corpo feminino como objeto de observação do olhar masculino. Além disso, algumas obras desenvolvidas dentro das vanguardas europeias reproduziram o estereótipo de mulher submissa, de feminilidade dominada em favor da constante reafirmação da sexualidade masculina, relacionando, desta forma, a virilidade do artista ao seu potencial criativo.

Foi neste contexto de transição do século XIX para o XX, em que muitos dos artistas homens ajudaram a transformar o corpo feminino em um dos principais temas da arte moderna, construíram representações de mulheres que reafirmavam a superioridade masculina, colocaram a subjetividade da mulher como indivíduo em segundo plano e aniquilaram sua sexualidade em favor da perpetuação do ideal de feminilidade controlada. Segundo Duncan, este foi o cenário "social, cultural e econômico que artistas mulheres precisaram superar"[49].

2.5. Como as mulheres representaram a si mesmas na pintura moderna

Antes de analisar as pinturas com representações de figuras femininas feitas por mulheres artistas, seria importante fazer uma reflexão sobre alguns pontos das relações culturais e comportamentais que regulam a socialização entre homens e mulheres. Para

[48] CHADWICK, 2002, p. 290.

[49] DUNCAN; 1982; p. 301. Tradução Nossa. Texto original: "*social, cultural and economic situation that women artists had to overcome*".

Berger[50] o principal ponto dessa socialização seria, também, a forma mais prática de entendermos a relação entre o observador do sexo masculino que contempla a representação de um corpo feminino. Segundo o autor "os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas"[51].

O que Berger explicou brevemente em seu texto é o fato de que a existência feminina é baseada na regulação e fiscalização permanente de seu comportamento, seja por um homem, por outra mulher e até por si mesma. Isso nos conduz a uma existência baseada em socializar-se a partir do que é aceitável ou condenável para o um indivíduo do gênero feminino. No entanto, não podemos considerar que apenas pequenas ações do dia-a-dia estariam condenadas a este tipo de julgamento. De certa forma, a própria experiência de mulheres que encararam a arte como seu trabalho – não apenas como um passatempo restrito ao ambiente doméstico – poderia determinar a forma como seriam vistas socialmente. A escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) compartilhou, em uma palestra, a sua experiência como uma mulher artista que se viu constantemente em conflito com o comportamento feminino idealizado que ela chamou de Anjo do Lar[52].

O Anjo de Woolf era, para a autora, o fantasma do comportamento esperado de uma mulher inglesa no início do século XX. Porém, este fantasma a impedia de ser quem era e de dizer o que pensava através da escrita, se tornando necessário se desprender do Anjo. Ou seja, para uma mulher tratar a arte como seu trabalho, seria necessário abrir mão da preocupação de como seu comportamento seria interpretado socialmente.

Quando aproximamos o discurso de Virginia Woolf da história da arte, acaba sendo fácil relacionar o relato da autora com as condições de ensino e trabalho de muitas artistas dos séculos XIX e XX. Não só pela dificuldade de penetração no mercado de arte, mas também com as limitações impostas ao comportamento feminino da época. Por exemplo, como já foi comentado neste mesmo capítulo, a arte explorou o espaço

---

[50] BERGER, 1999, p. 48.

[51] BERGER, 1999, p. 49.

[52] Aqui, Woolf se apropriou do título do poema do escritor inglês Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), *The Angel in the House*, no qual o poeta, inspirado em sua primeira esposa, descreve detalhadamente as virtudes e habilidades domésticas que uma mulher deve ter para manter um casamento feliz.

urbano. Também já foi discutido que mulheres e homens tiveram experiências diferentes desta ideia de exploração do espaço urbano. Uma vez que seria inaceitável que uma mulher do final do século XIX frequentasse bares, cafés e teatros sem a companhia de um membro de sua família. Além disso, esses tipos de locais exigiam que mulheres cumprissem determinadas regras para frequentá-los, como por exemplo, não circularem sozinhas e apenas em determinados horários do dia. Porém, outros espaços jamais poderiam ser frequentados por mulheres, como os bordéis. O que nos leva a pensar que, mais uma vez, as regras comportamentais e sociais impostas às mulheres, ajudaram a colocar a arte feita por elas em um nível diferente da arte feita por homens.

Em consequência das limitações impostas às mulheres que almejaram viver plenamente da arte, resultou-se, obviamente, na escassez de representações de mulheres feitas por estas artistas. Essa lógica enfatiza o histórico desigual de representações da mulher, uma vez que

> As mulheres não se representavam por si próprias. Eram representadas. Indubitavelmente, no meio dos pintores, dos escultores, dos decoradores, surgiram em todas as épocas mulheres. Mas de uma maneira geral, no que respeita à criação de imagens, as mulheres ficaram reduzidas à uma posição marginal. (DUBY, p. 14, 1990)

De fato, a atividade da pintura não era algo proibido para mulheres, desde que elas mantivessem "uma imagem que enfatizasse beleza, graciosidade e modéstia e enquanto suas pinturas parecessem confirmar esta ideia"[53]. Todavia, como já foi abordado no início deste capítulo, a ideia de esferas socialmente separadas para homens (o espaço público) e para mulheres (o espaço privado e doméstico) dificultou a participação de mulheres na produção de arte ao longo da história. O impacto da relação entre público/masculino e privado/feminino não estava apenas no fato de limitar o acesso aos espaços públicos e ao ensino formal de arte, mas porque a artista, como produtora, foi "ela mesma moldada dentro de uma estrutura social orquestrada a partir de uma perspectiva espacial que era vivida tanto a nível psíquico como social"[54].

---

[53] CHADWICK, 2002, p. 139.

[54] POLLOCK, 2015, p. 127. Tradução nossa. Texto original: "*ella misma moldeada dentro de una estructura social orquestrada desde una perspectiva espacial que es vivida tanto a nível psíquico como social*".

Imagem 9 *Edith Hayllar:* Feeding the swans*, 1889, óleo sobre tela, 91,5 cm x 71 cm.*

Uma vez que o pensamento e o comportamento destas mulheres artistas foram construídos a partir da lógica de diferenciação dos gêneros e da existência de esferas separadas para eles, nem sempre as representações criadas por mulheres artistas desafiavam as convenções morais de sua época. Em alguns casos, elas produziram imagens que serviram para reforçar os estereótipos de domesticidade e pureza. No entanto, ainda assim sua obra deve ser celebrada, porque, de certa maneira, se propuseram a enfrentar os riscos que implicavam a autodeclaração do rótulo de "artista" para uma mulher, principalmente quando havia a intenção de sustentar-se com este trabalho.

Tendo sua experiência social limitada ao ambiente familiar, muitas artistas do século XIX produziram imagens de mulheres com seus filhos e executando atividades domésticas. Apesar de não criarem representações transgressoras da ideia de feminilidade, estas artistas ilustraram a vida cotidiana das mulheres de sua época o que, apesar de ajudar a "delinear as representações de domesticidade sem desafiar as crenças estabelecidas"[55], por outro lado, não contribuíram com a sexualização do corpo feminino. Whitney Chadwick identificou um núcleo de pintoras inglesas do século XIX que limitaram suas representações de mulheres ao ambiente doméstico. Entre muitos outros nomes, faziam parte deste núcleo Jane Bowkett (1837-1891), Henrietta Ward (1832-1924) e Edith Hayllar (1860-1948).

Em *Feeding the swans* (1889), Hayllar descreveu cuidadosamente a perfeita ordem doméstica que só poderia ser alcançada por uma mulher devidamente dedicada ao lar. Na pintura,

[55] CHADWICK, 2002, p 182.

tudo indica organização e controle; desde a estrutura arquitetônica clássica, margeada por uma densa vegetação, até o posicionamento das figuras humanas delicadamente encaixadas no cenário. Toda a ordem e delicadeza da imagem remetem a um suposto padrão de comportamento feminino a ser correspondido. Além disso, as personagens ordenadas em pares demarcam os três estágios da vida feminina[56]: ao pé da escada estão duas meninas, uma delas ainda muito jovem, representando a infância; mais acima, representando a vida adulta, está uma jovem sentada na escadaria acompanhada por um rapaz, que pode ser interpretado como a vida em matrimônio; por último, dentro da arquitetura, encontramos duas senhoras tomando chá, que representam o último estágio da vida. A pintura, apesar de ter sido descrita aqui de forma decomposta, expõe uma cena doméstica comum da vida de uma mulher inglesa do século XIX.

Divididas diante as crescentes campanhas em favor da emancipação feminina – com demandas de maior abertura para a educação e trabalho para mulheres – e os valores morais e sociais de comportamento feminino de sua época, o século XIX compôs um complexo cenário para as mulheres artistas. Em alguns casos, as representações da feminilidade feitas por mulheres artistas demonstram a difícil relação entre a necessidade de corresponder ao perfil ideal de comportamento feminino e os "desconfortáveis aspectos da sexualidade feminina construída entorno da proteção e aprovação masculinas, domesticação e prazeres familiares"[57].

---

[56] CHADWICK, 2002, p 182

[57] CHADWICK, 2002, p. 183. Tradução Nossa. Texto original: "*the uneasy aspects of feminine sexuality constructed around male protection and approval, domestication and family pleasures*".

O cenário pintado por Alice Walker[58] descreve uma cena construída em dois planos. No segundo plano acontece um evento social que poderia ser uma festa. Na cena da festa as mulheres olham atentamente para os homens, enfatizando a ideia de que a cabe à mulher o dever de agradar e a responsabilidade de conseguir a atenção masculina. Enquanto isso, no primeiro plano uma jovem aparenta estar abatida e, considerando o título[59] dado à pintura, somos levados a imaginar que o motivo para este abatimento seja alguma desilusão amorosa. A triste jovem está acompanhada por uma segunda moça que a consola o que, segundo Chadwick[60], indicaria como a relação volátil entre homens e mulheres, supostamente, se opõe à solidariedade da amizade feminina.

Imagem 10 *Alice Walker:* Wounded Feelings, *1861, óleo sobre tela, 101,6 cm x 76,5 cm.*

Apesar das duas obras comentadas até o momento não desafiarem as normas comportamentais impostas ao gênero feminino no século XIX, elas nos possibilitam traçar algumas diferenças entre as representações da figura feminina feitas por artistas homens e mulheres. Enquanto as formas de representar a mulher, usadas por artistas homens, enfatizavam o corpo feminino e o utilizavam para abordar o prazer sexual masculino resultando em imagens que reforçam a ideia de controle do comportamento feminino, as mulheres artistas se dedicaram mais a representar a vida cotidiana e as relações sociais entre os gêneros.

---

58 Até a data de finalização desta pesquisa não foi encontrada uma fonte capaz de fornecer qualquer uma das datas de nascimento ou falecimento de Alice Walker.

59 Wounded Feelings: em tradução para o português seria algo como "sentimentos feridos".

60 CHADWICK, 2002, p. 183.

Seguindo a ordem de pinturas que retratavam o cotidiano de mulheres e suas relações com o gênero oposto, a pintura *Nameless and friendless* (1857) de Emily Mary Osborn[61] (1828-1925), descreve um acontecimento particular da vida de uma mulher artista. O cenário composto por vários detalhes proporciona uma narrativa complexa, mas com uma mensagem simples, que Chadwick descreveu da seguinte maneira:

> [...] retrata uma jovem mulher acompanhada de um garoto dentro da loja de um negociante de arte com uma pintura e um portfólio de gravuras ou desenhos. A pintura foi cuidadosamente estruturada para enfatizar a mercantilização das mulheres no comércio de arte, e o isolamento e o desamparo de uma mulher solteira em uma sociedade patriarcal. Enquanto o negociante estuda a pintura com uma expressão de desprezo mal disfarçado, as outras figuras masculinas na sala direcionam seu olhar para a mulher, desviando sua atenção da imagem, que mostra uma bailarina com as pernas expostas, em direção à jovem encolhida. A mensagem é clara: mulheres não tem lugar no comércio de arte, elas pertencem ao mundo da arte como tema, não como produtoras e fornecedoras. (CHADWICK, 2002, 185-188)[62]

Imagem 11 *Emily Mary Osborn:* Nameless and friendless*, 1857, óleo sobre tela, 82,5 cm x 103,8 cm.*

[61] Em 1859, junto com as pintoras Eliza Fox, Margaret Gillies, Anna Jameson e Barbara Bodichon, assinou uma petição que exigia que a *Royal Academy School* começasse a aceitar mulheres entre seus alunos.

[62] Grifo nosso. Tradução nossa. Texto original: "[...] *which depicts a young woman accompanied by a boy entering an art dealer's shop with a painting and a portfolio of prints or drawings. The painting is carefully structured to emphasize the commodification of women in the art trade and the isolation and helplessness of the single woman in patriarchal society. While the dealer studies the painting with barely disguised contempt, the other male figures in the room focus their gazes on the woman, turning their attention away from a print showing a dancer's nude legs and toward the cowering woman. The message is clear: women have no place in the commerce of art; they belong to the world of art as subjects, not makers or purveyors*".

A visível expressão de desconforto no rosto da jovem da pintura de Osborn nos diz muito sobre a situação das mulheres artistas do século XIX. Como foi dito anteriormente, a pintura não era uma atividade proibida para as mulheres, entretanto, assumir esse trabalho publicamente poderia ter impacto na forma como esta mulher seria vista na sociedade, sobretudo no contexto sociocultural da Inglaterra Vitoriana, como era o caso de Osborn. De acordo com Chadwick, mulheres que assumiam publicamente a arte como profissão, desafiavam as normas pré-estabelecidas para o comportamento feminino e eram "vistas como usurpadoras da autoridade masculina ou destruidoras da harmonia doméstica"[63]. Casos como os de Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1843-1926) foram menos comuns. Não foram muitas artistas que puderam ter a chance de frequentar, ainda que de forma limitada, os círculos e ambientes frequentados por artistas homens e que tiveram certo reconhecimento por seu trabalho.

O trabalho destas duas artistas, frequentemente, retrata cenas domésticas, tendo sido associado à ideia de uma temática feminina, "consagrada primordialmente ao fixar o espaço doméstico, cuja contraposição, velada seria o de uma 'temática masculina' dedicada aos temas públicos"[64]. Dentro da hierarquia dos gêneros de pintura, os temas mais valorizados eram as grandes pinturas histórias. Consequentemente, os gêneros considerados menores, eram menos prestigiados e, segundo Pollock, se pensava que tais temas exigiam menos habilidade ou, até mesmo, menos intelecto para serem desenvolvidos. Devido às restrições do ensino formal da arte, as mulheres que optaram por levar a atividade da pintura como profissão, precisaram se dedicar aos temas ditos "menores"[65]. Por terem se especializado nestes temas muitas mulheres foram consideradas artistas menos importantes ou de talento inferior.

---

[63] CHADWICK, 2002, p. 234. Tradução nossa. Texto original: "*seen as usurpers of male authority or destroyers of domestic harmony*".
[64] SIMIONI, 2007, p. 90.
[65] POLLOCK, 2015, p. 99.

Por isso, casos com o de Morisot e Cassatt devem ser entendidos como exceções. As duas artistas conseguiram manter uma vida profissional estável e alcançaram certa paridade em relação aos seus colegas homens dentro do núcleo de impressionistas[66]. Muitas das cenas criadas por estas artistas representam mulheres, principalmente familiares, interagindo no ambiente doméstico, como em *Mère et souer de l'artiste* (1870) de Morisot e *Le thé* (1880) de Cassatt.

Imagem 12 *Berthe Morisot:* Mère et soeur de l'artiste, *1870, óleo sobre tela, 101 cm x 81,8 cm.*

A aura de intimidade das duas pinturas demonstra o conhecimento que as artistas tinham sobre a realidade retratada, o que caracteriza uma contribuição importante para a lógica usada para representar as mulheres, uma vez que mesmo que não houvesse nas imagens a clara tentativa de romper com o modo de representar o feminino explorado pelos artistas homens, Morisot e Cassatt foram capazes de registrar delicados momentos que compõem a realidade da vida cotidiana das mulheres de seu tempo.

[66] CHADWICK, 2002, p. 235.

Imagem 13 *Mary Cassat*: Le thé, *1880, óleo sobre tela, 64,8 cm x 92,1 cm.*

Na passagem do século XIX para XX, os debates feministas estavam se delineando. Mulheres exigiam não apenas seu direito ao voto, mas também melhores condições de ensino, além das reivindicações de trabalho e renda[67]. Paralelamente ao desenvolvimento da luta pela emancipação das mulheres, as práticas artísticas inovadoras associadas à formação da arte moderna se relacionavam diretamente com a exploração do corpo feminino, como foi demonstrado no subcapítulo anterior através das prostitutas de Manet e Picasso, das cenas de banho de Degas e Toulouse-Lautrec, das mulheres insubordinadas de Rossetti e das modelos subjugadas de Kirchner. Estas abordagens pictóricas do corpo feminino "colaboraram para a fusão entre o sexual e o artístico equivalendo a criação artística com a energia sexual masculina, colocando as mulheres como impotentes e sexualmente subjugadas"[68]. Consequentemente, a, suposta, ausência dessa mesma energia sexual nas mulheres artistas acarretava, por associação, na ideia de que mulheres não possuíam o mesmo potencial criativo que artistas do gênero masculino.

---

[67] CHADWICK, 2002, p. 240.

[68] CHADWICK, 2002, p. 279. Tradução nossa. Texto original: "*have collaborated in fusing the sexual and the artistic by equating artistic creation with male sexual energy, presenting women as powerless and sexually subjugated.*"

Todavia, neste mesmo contexto, algumas artistas arriscaram a representação do corpo feminino nu, como foi feito pela pintora alemã Paula Modersohn-Becker (1876-1907). Localizada historicamente no Expressionismo Alemão – foi contemporânea dos artistas ligados ao *Die Brücke* –, Modersohn-Becker teve uma curta, porém produtiva vida como pintora, na qual pintou diversas paisagens e explorou a representação feminina. Entre suas representações da nudez feminina devem ser mencionados, seu autorretrato (*Selbsporträt*, 1906) em que exibiu metade de seu tronco nu e *Liegende mutter und kind* (1906) onde retratou uma mãe nua deitada ao lado de seu filho.

Imagem 14 *Paula Modersohn-Becker:* Selbsporträt*, 1906, óleo sobre tela, 62,2 cm x 48,2 cm.*

As representações do corpo feminino nas duas pinturas de Modersohn-Becker proporcionam reflexões diferentes. No caso do autorretrato, a nudez do corpo da artista remete a uma tentativa de tomada de controle do próprio corpo e do olhar do observador. Nas pinturas modernas feitas por homens levamos em consideração que, em boa parte dos casos, o autor da pintura considerava seu espectador ideal como sendo do gênero masculino, o que, de certa forma, estabelecia uma relação entre artistas e espectador através da objetificação do corpo feminino e de sua contemplação. Porém, no autorretrato Modersohn-Becker esse procedimento acaba sendo desestabilizado, já que a origem do olhar que criou a representação é feminina, dificultando que a relação entre o observador masculino com a figura representada possa ser baseada no desejo sexual masculino. É importante pontuar este autorretrato de Modersohn-Becker, porque, a partir década de 1970, sobretudo nos Estados Unidos, mulheres artistas irão reivindicar a representação e o uso de seus próprios corpos como uma forma de tomar para si o

controle das representações do corpo feminino na arte – o que será, em parte, a discussão proposta pelo capítulo subsequente a este.

Enquanto o autorretrato nu de Modersohn-Becker desestabilizou a lógica de prazer visual entre representação e observador, em *Ligende mutter und kind* a artista voltou seu olhar para a maternidade. No lugar de tratar a maternidade como uma obrigação e objetivo da vida de uma mulher, a pintura de Modersohn-Becker usa o nu feminino para enfatizar a ligação entre mãe e filho como uma relação pura e natural. Ao naturalizar a nudez feminina através do processo da maternidade, a artista também consegue enfraquecer a relação entre a representação e o prazer visual do observador.

Assim como Modersohn-Becker, a pintora francesa Suzanne Valadon (1865-1938) explorou a nudez feminina desafiando as narrativas pré-estabelecidas sobre o corpo feminino na arte. Também como o caso de Morisot e Cassatt, a trajetória de Valadon possui alguns pontos muito específicos que permeiam sua carreira. Durante a década de 1880, Valadon trabalhou como modelo, tendo posado para artistas como Toulouse-Lautrec e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) e "fez parte da vida boêmia sexualmente livre da Paris do início do século XX"[69]. Seu trabalho como modelo e sua identificação com essa classe de mulheres a libertou de preocupações e expectativas de respeitabilidade permitindo que ela circulasse mais facilmente entre os ambientes frequentados por artistas homens, o que era uma possibilidade rara para a realidade das mulheres artistas deste período[70].

Algumas características das representações do corpo feminino feitas por Valadon indicam uma tentativa de *desfetichizar* o corpo da mulher. Valadon substituiu as representações de corpos femininos exuberantes por figurações de corpos pesados e robustos realizando gestos que indicariam o controle do próprio corpo pela figura representada, como em *Le chambre bleue* (1923). Outra estratégia da artista era direcionar o olhar de suas personagens para longe do possível observador da pintura, retratando-as, na maioria das vezes, completamente absortas em suas atividades. Se as cenas de banho feitas por Degas e Toulouse-Lautrec estabelecem uma relação voyuerística entre

---

69 CHADWICK, 2002, p. 283. Tradução nossa. Texto original: "*she was part of the sexually free Bohemian life of early twentieth-century Paris*".

70 Idem.

observador e observada, algumas das representações de Valadon tentam desconsiderar a existência desse observador provocando uma ruptura nessa lógica de observação baseada na dominação do olhar masculino sobre o corpo feminino. Como acontece em *Nus* (1919), onde as duas figuras femininas nuas estão completamente voltadas para suas ações sem encarar um possível espectador revelando, dessa forma, certa despreocupação com sua existência.

Imagem 15 *Paula Modersohn-Becker*: Liegende mutter und kind, *1907, óleo sobre tela, 83 cm x 125 cm.*

Imagem 16 *Suzanne Valadon*: Le chamber bleue, *1923, óleo sobre tela, 90 cm x 116 cm.*

Imagem 17 *Suzanne Valadon*: Nus, *1919, óleo sobre papel cartão, 45 cm x 31 cm.*

Esta breve análise de obras de mulheres artistas da modernidade nos ajudou a identificar algumas das práticas pictóricas de representação do corpo feminino usadas por elas. Através da análise destas imagens foi possível reconhecer algumas tentativas de desconstruir as narrativas da arte sobre o corpo feminino controladas pelo olhar masculino. Como será abordado no próximo capítulo, a ideia de tomada de controle sobre a representação do corpo feminino será de grande importância para as artistas da segunda metade do século XX, entre elas Paula Rego (1935-), sendo, também, de grande importância para as teóricas que discutiram a representação visual da mulher e do feminino na comunicação e na arte, que serão, também, abordadas no próximo capítulo.

3. DESESTABILIZANDO O PRAZER VISUAL

Neste terceiro capítulo, serão abordadas algumas das teorias que podem nos ajudar a definir o que chamamos de crítica feminista da representação visual. Para tanto, devemos entender a produção de arte como uma forma de produzir imagens com grande potencial de representação dos indivíduos de um determinado tempo histórico. Por este motivo, este capítulo foi dedicado a abordagens teóricas e práticas de crítica ao sistema representacional dos corpos femininos. O capítulo anterior foi encerrado com uma reflexão sobre o trabalho das pintoras Suzanne Valadon e de Paula Modersohn-Becker. A obra destas duas artistas modernas abriu um precedente para as novas formas de representar o corpo feminino que, institivamente, tentava se desvencilhar da ideia de representação da mulher com o objetivo de contemplar o prazer visual masculino.

Continuando no caminho de Modersohn-Becker e Valadon, podemos tomar este ímpeto de questionar as formas de representação da mulher como um eixo do pensamento teórico e prático da produção de arte feita por mulheres na contemporaneidade. É a partir deste ponto em que se elabora a ideia de crítica feminista da representação visual, que podemos entender como um conjunto de teorias que tem como objetivo compreender como funciona o aparato representacional do corpo feminino nos meios de comunicação e na arte. A partir disso, este capítulo foi estruturado em duas etapas, a primeira consiste em apresentar o pensamento teórico básico para a o entendimento da ideia de crítica feminista da representação visual e, em seguida, as abordagens práticas e poéticas que mulheres artistas utilizaram para criticar este sistema de representação e também para interromper seu ciclo de reprodução.

Antes de abordar o que é exatamente a ideia de crítica feminista da representação visual pode ser interessante fazer uma breve reflexão sobre o que podemos chamar de uma "crítica feminista" e quais seriam seus principais objetivos. Pensando a respeito das instituições de arte (incluindo a crítica e a escrita da história da arte como parte delas), a ideia de uma crítica feminista não propõe exigir a inclusão de nomes femininos na história tradicional da arte – apesar de esta ter sido uma das primeiras estratégias de pesquisadoras, historiadoras e teóricas feministas –, como uma espécie de apêndice, porque, de certa forma, isso apenas reafirmaria a condição de mulheres artistas como o

"Outro"[71] da história da arte, colocando-as como uma subcategoria da história hegemônica e perpetuando a ideia de produção de arte como algo naturalmente masculino.

A crítica feminista da arte requer o uso de estratégias para repensar a representação de mulheres na arte, "sua função é constituir um desafio à representação das obras de mulheres em uma cultura que continua as desvalorizando, denegrindo e ignorando"[72]. A partir disso, podemos entender a ideia de crítica feminista da arte como um conjunto de estratégias que tem como finalidade ampliar o debate sobre a arte, levando em consideração que a interação de mulheres com o mundo da arte é diferente da dos homens, porque o mundo da arte funciona baseado na ideia de que o homem é a norma de sua produção[73]. Devemos pensar a crítica feminista não só como a reivindicação de visibilidade para mulheres artistas, mas como uma forma de reavaliar os mecanismos usados para a escrita desta história, nos ajudando a enxergar além das práticas dominantes dentro do meio artístico.

3.1. A crítica feminista da representação visual

Talvez o caminho mais fácil para o entendimento do que se considera a crítica feminista da representação visual, comece com uma abordagem ao artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), escrito pela crítica cinematográfica britânica Laura Mulvey, em que a autora explica como o aspecto voyeurístico da linguagem cinematográfica contribuiu para uma representação sexualizada e fetichizada da figura feminina. Segundo Mulvey, "num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino"[74], resultando em uma representação da mulher baseada no desejo masculino, ou seja, a representação da mulher não acontece para contemplar indivíduos do gênero feminino em um processo de identificação com a

---

[71] BEAUVOIR, 2016, p. 11. "O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos 'os homens' para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocabulário *vir* o sentido geral da palavra *homo*. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade."

[72] DEEPWELL, 1998, p. 27. Tradução nossa. No original em espanhol: "*Su función es constituir un desafío a la representación de la obra de las mujeres en una cultura que continúa devaluándola, denigrádola e ignorándola*."

[73] BORZELLO, 1998, p. 53.

[74] MULVEY; 1983; p. 444.

mulher representada na narrativa cinematográfica, mas sim para a satisfação sexual do homem. De forma objetiva, a autora explica que

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não como produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Usando a teoria psicanalítica, Mulvey explica a origem da necessidade de objetificação e fetichização da figura feminina no cinema. Na psicanálise freudiana o complexo da castração surge no momento em que o menino examina um corpo feminino e identifica a ausência do pênis, desta forma, toda a noção de diferença sexual se constrói, para o homem, a partir da ausência do órgão genital masculino. A partir disso, Mulvey argumenta que diante da representação feminina, o homem encara constantemente, em seu inconsciente, o medo da castração. Para amenizar ou erradicar esta ameaça, as soluções encontradas pelo inconsciente são: "a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalanceado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir);* ou então a completa rejeição da castração"[75]. O caminho oferecido pela rejeição da ameaça da castração resulta na substituição do trauma por uma imagem fetichizada que deixa de oferecer este risco.

O que entendemos através da análise de Mulvey é que existe uma lógica no cinema narrativo baseada na ideia de diferença sexual determinada a partir do ponto de vista do homem, criando a necessidade de que a imagem feminina precise ser fetichizada, punida ou desmistificada, para que o espectador do sexo masculino alcance o prazer visual. Ou seja, mais uma vez, reitera que a construção narrativa cinematográfica é baseada nas expectativas masculinas sobre a representação da mulher, sem considerar as mulheres como espectadoras. Da mesma forma, foi comentada no segundo capítulo deste trabalho que ao longo da história da arte, apesar da figura feminina ter sido frequentemente tema e objeto de obras de arte, raramente a mulher foi considerada um possível sujeito espectador do trabalho.

[75] MULVEY, 1983, p. 447.

De certa forma, Mulvey especificou a respeito do cinema, o que John Berger identificou como um problema geral nas formas de representação do corpo feminino. Os pensamentos de Berger e Mulvey convergem no sentido de compreender que a sociedade ocidental foi estruturada em um sistema organizacional patriarcal no qual prevalece uma relação desequilibrada entre os gêneros, onde um é submisso ao outro. Essa relação de submissão é reproduzida simbolicamente na forma como as imagens das mulheres são construídas, baseada majoritariamente no olhar masculino sobre os corpos femininos. Para reforçar a importância da compreensão de que as representações da mulher estão intrinsecamente ligadas à nossa estrutura social patriarcal, podemos citar Simone de Beauvoir:

> A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. (BEAUVOIR, 2017, p. 12)

Ou seja, Beauvoir já havia notado que o desequilíbrio presente na relação entre os dois gêneros contribuiu na construção de uma ideia de feminino e de mulher em relação ao homem, baseada, sobretudo no desejo sexual. O que, de fato, é o mesmo tipo de reflexão feita por Mulvey e Berger, onde o olhar masculino sobre o corpo feminino determina as formas de representação das mulheres.

Uma vez que a representação cinematográfica da mulher é baseada na diferenciação sexual presente na estrutura de nossa organização social, como seria possível, então, reverter o quadro desta representação? Nas últimas palavras de seu artigo, a autora oferece uma alternativa: desestabilizar os modos de representação feminina. No caso do cinema, assumindo a materialidade e desmontando a lógica ilusória e voyeurística característica do cinema narrativo que permite que o espectador seja colocado como um observador invisível, ou seja, assumir os limites da tela de cinema e suas ferramentas (enquadramento, fotografia etc.) pode gerar um desconforto capaz de eliminar o prazer visual.

Outra contribuição que nos ajuda a compreender a ideia de crítica feminista da representação visual é o artigo *The technology of gender*, da historiadora e crítica italiana

Teresa de Lauretis. Em seu artigo, a autora aponta que a ideia de gênero é uma representação consequente de uma construção social e o gênero, como uma representação, tem implicações nas relações que indivíduos estabelecem com outros indivíduos ou entidades, ou seja, o gênero não é, na verdade, a representação do sexo, que é uma condição biológica, mas das relações sociais coercitivas preexistentes correspondentes ao sexo de um indivíduo[76]. Segundo Lauretis, a complexa relação entre o gênero e sua representação culmina em um sistema sociocultural que atribui significados e valores diferentes aos indivíduos, dessa forma "o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais"[77]. Com isso, Lauretis conclui que "a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação"[78].

O que Lauretis explica é que a construção da ideia de gênero baseada em atributos, valores, comportamento etc., é, ao mesmo tempo, o causador de sua representação e seu próprio produto. Uma das maiores consequências desse fato constatado por Lauretis, é que grande parte da produção de arte e cultura ocidental foi construída a partir deste sistema de construção/representação do gênero. Historicamente as representações visuais do gênero feminino têm sido constantemente exploradas na arte, seja como a musa, como alegoria para algum valor moral ou aspecto da natureza ou como a representação do desejo masculino, tendo como principal efeito, a sexualização do corpo feminino.

Lauretis entende o cinema – e todos os mecanismos da construção de sua linguagem – como uma "tecnologia de gênero", ou seja, como um conjunto de aparatos tecnológicos que contribuem com a construção da representação do gênero feminino a partir de uma série de valores morais e socioculturais coercitivos. Com o cinema, temos um exemplo que facilita o entendimento da relação construção/representação proposto por Lauretis. O cinema, tendo sido usado como uma tecnologia de gênero oferece ao público uma representação da mulher construída a partir de uma ideia de feminino que, também, foi construída a partir de representações do cinema, da arte e da mídia, como resultado

[76] LAURETIS, 1994, pp. 210-211
[77] LAURETIS; 1994; p. 212.
[78] Idem.

disso, os indivíduos absorvem essas representações e as reproduzem em outros meios ou, nos termos da autora, em outras tecnologias de gênero.

Sobre o poder de propagação desse tipo de representação visual da mulher, a filósofa norte-americana Susan Bordo explicou que

> Com o advento do cinema e da televisão, as normas da feminilidade passaram cada vez mais a ser transmitidas culturalmente através do desfile de imagens visuais padronizadas. Como resultado, a feminilidade em si tornou-se largamente uma questão de interpretação, ou tal como colocou Erving Goffman, a representação exterior adequada do ser. Não nos dizem mais como é "uma dama" ou em que consiste a feminilidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimentos e comportamentos são exigidos. (BORDO, 1997, p. 24)[79]

Bordo propôs uma relação entre a representação da ideia de feminilidade e o processo sociocultural educador que ensina um suposto comportamento feminino adequado, transmitido majoritariamente através da mídia. A princípio, pode não parecer evidente a conexão com as representações da mulher na pintura. Porém, da mesma forma que as mulheres do século XIX perseguiam o ideal do dócil anjo do lar, as mulheres da sociedade contemporânea têm à sua disposição diferentes estereótipos femininos os quais podem perseguir.

Assim como Bordo, a teórica feminista Germaine Greer discutiu sobre os efeitos das representações estereotipadas da mulher e da ideia de feminilidade. O principal estereótipo de feminilidade acusado por Greer é o "eterno feminino"[80], segundo a pesquisadora este estereótipo da representação de feminilidade se baseia na ideia de um comportamento feminino que "não precisa dar evidência positiva de seu caráter moral, porque a virtude é deduzida de seu encanto e passividade"[81]. Segundo Greer, reforçar e propagar o estereótipo do "eterno feminino" e seu comportamento passivo é uma forma de manter as mulheres sob controle. A propagação deste ideal de comportamento feminino é feita, principalmente através da propaganda e da *mass media*, resultando em um processo em que a fetichização da imagem feminina é responsável pela anulação da

---

[79] Grifo nosso.
[80] GREER, 1974, p. 71.
[81] Idem.

sexualidade feminina, permitindo apenas que estas representações perpetuem o desejo masculino, criando uma falsa ideia de valorização da imagem feminina:

> A ginolatria de nossa civilização está escrita em caracteres maiúsculos em seu rosto, em cartazes, telas de cinema, televisão, jornais, revistas, latas, pacotes, caixas, garrafas, tudo consagrado à deidade reinante, o fetiche feminino. Não se deve pensar que seu domínio dê a medida do papel da mulher, pois ela não é uma mulher. Ela é um ídolo formado pela concatenação de linhas e massas, significando os lineamentos de impotência satisfeita. (GREER, p. 71-72, 1974)

Greer continua em acordo com Bordo ao afirmar que os meios de comunicação são os maiores responsáveis por "educar" as mulheres dentro do estereótipo de eterno feminino, fazendo com que esse comportamento seja admirado e desejado por homens e, consequentemente, se tornando um modelo para as mulheres. Porém, ainda há um agravante, no que se trata das mulheres que optam por se abster da reprodução desse estereótipo. Para Greer, este seria o outo lado da moeda, uma vez que as mulheres que resistem aos estereótipos de beleza e comportamento femininos ideais acabam compondo um perfil a ser odiado.

A perpetuação das formas de representação da mulher se configura como um importante mecanismo de controle social. "A mulher é, antes de tudo, uma imagem."[82]. Com esta afirmação a historiadora Michelle Perrot enfatizou o fato de que os indivíduos de uma sociedade estruturalmente patriarcal não enxergam as mulheres como indivíduos, mas sim como representações do desejo sexual masculino e ideais de beleza e comportamento femininos. A ideia de que a mulher é imagem, fortalece o argumento de há um processo de desumanização das mulheres dentro da sociedade intrínseco ao processo de objetificação das mulheres através das suas formas de representação sexualizadas e baseadas no olhar masculino.

Em resumo, a crítica feminista da representação visual aglomera as teorias que exploram as formas de representação da mulher, mas também seus efeitos sociais, tendo como objetivo desconstruir essas formas de representação para que seja possível o surgimento de novas formas de representação que não sejam nocivas à individualidade e subjetividade das mulheres. Como explicou Rachel Moreno:

---

[82] PERROT, 2017, p. 49.

> O impacto dessa exaustiva repetição dos mesmos e velhos estereótipos influencia e limita a percepção tanto de homens quanto de mulheres sobre as possibilidades de ambos, a complementaridade e similaridades nos seus papéis sociais e fundamentalmente, na valoração de si e da diversidade. (MORENO, p. 70, 2017)

O papel da crítica feminista da representação visual dentro da arte é desestabilizar o cânone que é a norma responsável por reproduzir a hegemonia político-social que estabelece uma estrutura cultural de dominação e exclusão do que não se adequa à norma[83]. Nesse sentido, desestabilizar o cânone e sua tradição de representação da mulher, faz com que essa estrutura se fragilize, a norma se torne menos definida e outras perspectivas se pronunciem.

Dessa forma, se Mulvey e Lauretis ofereceram uma análise crítica sobre a representação visual da mulher a partir do cinema, Griselda Pollock acrescenta ao debate um ponto de vista sobre as práticas de representação do feminino na produção e na história da arte. Segundo a autora, o "modernismo é para a história e a prática da arte o que o realismo clássico do cinema de Hollywood é para a teoria do cinema"[84]. O que Pollock explicou é que, da mesma forma que os estereótipos de mulher, baseados na construção social do gênero feminino, afetam a representação de mulheres no cinema, as representações de mulheres na arte e a sua ausência na escrita tradicional da história da arte ocidental, também condicionam as relações socioculturais das mulheres e também sua participação na produção de arte e cultura. Ademais, Pollock ainda acusou o período definido historicamente como "modernismo" o momento de maior produção de representações da mulher alinhadas ao processo de construção de imagens sexualizadoras e dominadas do corpo feminino.

A solução de Pollock para o problema da representação visual das mulheres na arte é muito semelhante ao proposto por Mulvey. O mundo ilusório oferecido pela arte deve ser desestruturado a partir de estratégias que desloquem o espectador da posição de observador-ativo[85]. Desta forma, Pollock incentivou a prática de linguagens artísticas capazes de evidenciar a materialidade e acusar o suporte como objeto. O principal

---

[83] ARDURA, 2013, p. 13.

[84] POLLOCK; 2003; p. 218. Tradução nossa. Texto original: "*Modernism is to art history ab pratice what the classic realism of Hollywood is to film theory*."

[85] POLLOCK, 2003, p. 216.

objetivo da proposta de Pollock é desestabilizar os meios de representação visual da mulher, baseados em ideologias e regimes opressivos.

Para delinear de melhor forma essas novas possibilidades de representação da mulher, Pollock desenvolveu o conceito de "intervenções feministas" que seriam a abordagens e estratégias práticas/artísticas ou teóricas que operassem com o objetivo de evidenciar as relações de poder entre os gêneros e os mecanismos que perpetuam estas relações, além de questionar o papel das representações visuais e culturais na construção de uma organização social baseada na diferenciação entre os gêneros[86]. Dessa forma, Pollock enfatizou a importância das práticas artísticas feministas como enfrentamento das formas de representação que perpetuam a diferenciação sexual:

> As práticas artísticas também têm se visto implicadas na produção e repetição das posições sexuais pelo modo como administram desejo e prazer, alimentam fantasias e situam o espectador. As práticas feministas têm insistido no reconhecimento da especificidade de gênero na arte como em qualquer outro lugar, mas algumas práticas em particular têm se ocupado justamente da maneira em que se efetua e renegocia a sexualização dos sujeitos e a produção da diferença sexual através da circulação incessante de representações visuais e de outros tipos. (POLLOCK, 2013, p. 286-187)[87]

Pollock também explicou que o papel das intervenções feministas nas práticas artísticas e, também, na teoria e crítica não era puramente criar um novo significado para a ideia de mulher, mas "uma dissolução total do sistema através do qual se organiza o sexo/gênero"[88] para que seja possível interromper o processo de diferenciação sexual que naturaliza a hierarquização entre os gêneros. Ou seja, para desestabilizar a tradição das formas de representação da mulher, não bastaria criar novas representações e outros significados para a ideia de mulher ou feminino, mas sim, primeiramente, abalar a estrutura cultural patriarcal sobre a qual foi construída e estruturada esta tradição.

---

[86] POLLOCK, 2013, p. 34.

[87] Grifo nosso. Tradução nossa. Texto original: "*Las prácticas artísticas también se han visto implicadas em la manufactura y repetición de las posiciones sexuales por el modo em que administran deseo e placer, alimentan fantasías y sitúan al espectador. Las prácticas feministas han insistido em el reconocimento de la especificidad de género em el arte al igual que em cualquier otor sitio, pero algunas prácticas en particular se han ocupado justamente de la menera em que se efectúa y se renegocia la sexualización de los sujetos y la producción de la diferencia sexual a través de la circulación incesante de representaciones visuales y de outro tipo.*"

[88] POLLOCK, 2013, p. 312. Tradução nossa. Texto original: "*una disolución total del sistema a través do cual se organiza el sexo/género*".

A partir das teorias comentadas acima, entendemos que a crítica feminista da representação visual propõe que as representações da mulher, baseadas em uma visão hegemônica e dominante de ideologias políticas de diferenciação sexual, construídas através da dicotomia entre masculino e feminino, que promovem a representação estereotipada, fetichizada e sexualizada da mulher, sejam identificadas e desestabilizadas, para que o ciclo da representação feminina, baseada no olhar masculino, seja interrompido. No entanto, essas representações visuais são exaustivamente reproduzidas em diversos meios, até chegarmos na alarmante relação de retroalimentação entre representação e construção social (acusada por De Lauretis), onde a única maneira de interromper esse ciclo é não somente criando representações femininas – e feministas – coerentes com a realidade e experiência das mulheres, mas também desestabilizando as representações existentes, através de estratégias e práticas artísticas que denunciem o caráter ilusório dessas representações.

Com o objetivo de tornar a estrutura desta pesquisa mais simples, optou-se por abordar as estratégias de desestabilização do prazer visual na arte dividida em dois blocos: a estratégia de não representação de corpos femininos e a estratégia de representação dos corpos femininos. Para que seja possível o entendimento destas duas formas de produção por mulheres artistas, se torna necessário abordar o contexto sociocultural do afloramento de práticas artísticas alinhadas aos discursos e reivindicações feministas. Se no capítulo anterior a este foi dedicado um espaço para a compreensão do desenvolvimento do trabalho de mulheres artistas durante a modernidade, nas próximas páginas deste capítulo será realizada a análise da produção artística de mulheres durante a formação do que chamamos de arte contemporânea, sobretudo do núcleo de produção intelectual ligada à constituição de uma arte dita feminista.

3.2. O levante feminista na arte contemporânea

Para contar a história da arte feminista e assinalar suas estratégias, nesta pesquisa foi utilizado como referência cronológica os acontecimentos que demarcaram o surgimento da arte feminista norte-americana, uma vez que a primeira geração de artistas feministas norte-americanas criou centros de apoio e organizações políticas, publicações e espaços

expositivos dedicados a promover o trabalho de mulheres. Além de serem responsáveis pela propagação da teoria feminista dentro do sistema da arte. Desta forma, considerando o pioneirismo deste núcleo de artistas, tomou-se o desenvolvimento de sua produção para fazer, nesta pesquisa, um rápido exame da formação do que chamamos de arte feminista.

O que estamos chamando de arte feminista neste subcapítulo é a produção de mulheres artistas desenvolvida a partir de 1969 nos Estados Unidos. No entanto, nem toda a produção de mulheres artistas, realizada após este período, se configura como arte feminista. Neste caso, os trabalhos realizados por estas mulheres continham forte inclinação política com o intuito de se alinharem às teorias feministas filosóficas e sociais desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos desde o início do século XX.

A formação de um núcleo de artistas feministas sempre esteve relacionada à certa tendência de aproximação entre arte e política. Não por acaso, a primeira organização de mulheres artistas feministas norte-americana surgiu da fragmentação do *Art Workers Coalition*[89], devido a atitudes sexistas da instituição, algumas artistas se retiraram e formaram a *Women Artists in Revolution*[90] (WAR), fundada em 1970, com o objetivo de dar suporte à mulheres artistas no enfretamento do mercado de arte dominado por homens, mas também para realizar trocas de experiências.

A arte feminista norte-americana desenvolvida ao longo da década de 1970 pode ser considerada como a primeira geração de artistas feministas, sobretudo por sua organização nuclear e o desenvolvimento de uma crítica feminista engajada em acompanhar e teorizar as práticas artísticas deste núcleo. Essa primeira geração de artistas feministas foi identificada, principalmente, pelo conteúdo essencialista das obras. Neste primeiro momento, grande parte dos temas desenvolvidos na arte feminista orbitavam às questões relacionadas a experiência feminina no mundo. "Suas participantes, formaram uma estética baseada na premissa de que mulheres possuem

---

[89] Fundada em 1969, na cidade Nova York. A Art Workers Coalition (AWC), agrupou artistas visuais, escritores, cineastas, críticos e trabalhadores de museus, com o objetivo de avaliar e regular as práticas de exibição e difusão de arte, visando a equivalência dos direitos entre artistas e instituições.

[90] Fundada em 1970, na cidade Nova York. Women Artists in Revolution, foi formada por um grupo de artistas insatisfeitas com a pouca visibilidade das questões de gênero e raciais dentro da Art Workers Coalition.

uma natureza diferente da dos homens"[91]. No entanto, essa diferença não é somente física, mas sim a experiência resultante da diferenciação e hierarquização dos gêneros a partir de suas diferenças biológicas. Ou seja, o argumento desta primeira geração de artistas feministas era de que, mulheres experimentam o mundo de maneira diferente dos homens, haja vista, que o seu gênero é subjugado dentro do sistema patriarcal.

Uma característica da produção artística desta primeira geração foi seu senso de coletividade. A necessidade de aproximação das mulheres para trocar experiências e dialogar sobre os obstáculos enfrentados por elas no mercado de arte criou no movimento de artistas feministas certo sentimento de sororidade[92], rejeitando a ideia moderna de valorização da individualidade. Esse sentimento de coletividade talvez tenha sido, em grande parte, o catalisador para a criação de instituições como a, já mencionada, *Women Artists in Revolution*, além do *Feminist Art Program* (1971) fundado e coordenado por Judy Chicago (1939-) e Mirian Schapiro (1923-2015) no *California Institute of the Arts*, com o objetivo de fornecer educação sobre arte e humanidades para mulheres.

Imagem 18 *Judy Chicago e Mirian Schapiro em frente à* Womanhouse*, 1972.*

Como resultado da produção intelectual de Chicago e Schapiro com suas alunas, em 1972 o grupo alugou uma casa em Hollywood e mantiveram durante um mês a instalação/*enviroment Womanhouse*. A casa foi ocupada por Chicago, Schapiro, as vinte e uma alunas do programa e mais três artistas

[91] SANDLER, 1998, p. 115. Tradução nossa. Texto original: *Its members formulated a new aesthetics based on the premise that women posses a nature inherently different from that of men*.

[92] As fontes de língua inglesa utilizadas nesta pesquisa utilizaram a palavra "sisterhood", que traduzida para o português, seria "irmandade". No entanto, as palavras "irmandade" e "sisterhood" não se equivalem, uma vez que, na língua portuguesa "irmandade" também é usada para descrever as relações masculinas. Por este motivo, a autora desta pesquisa optou por utilizar o termo "sororidade" que contempla, de forma mais específica, as relações entre mulheres baseadas em cumplicidade, companheirismo e empatia.

convidadas. Cada cômodo foi transformado em um ambiente que pudesse promover reflexões à condição e as formas de ocupar os espaços permitidas às mulheres. Essas reflexões se concentravam em analisar as construções sexual, social e psicológica da feminilidade[93].

Outra das significativas contribuições das artistas feministas californianas foi a criação do *Woman's Building* em 1973. A instituição organizada por Chicago, Sheila de Bretteville (1940-) e Arlene Raven (1944-2006) foi criada para dar suporte a mulheres artistas, oferecendo cursos, consultorias e realizando exposições. Após um ano de funcionamento o *Woman's Building* alcançou cerca de setecentos membros, dos quais quinhentos eram mulheres artistas e o restante eram historiadoras da arte, escritoras, trabalhadoras de museus, colecionadoras, professoras de arte e dançarinas[94].

Imagem 19 *Arlene Raven, Judy Chicago e Sheila de Bretteville, fundadoras do* Woman's Building, *c. 1973*

Em Nova York organizações semelhantes também foram fundadas por mulheres artistas durante os anos setenta, como a *A.I.R. Gallery*[95] fundada em 1972 no SoHo. A *A.I.R.* foi importante por que era uma cooperativa de mulheres artistas dedicada a realizar residências artísticas, *workshops* e exposições dos trabalhos das artistas envolvidas[96]. A *A.I.R.* (*Artists in*

Imagem 20 *Fachada do* Woman's Building, *c. 1978..*

[93] CHADWICK, 2002, p. 358.

[94] SANDLER, 1998, p. 120.

[95] Fundada em 1972 pelas artistas Susan Williams, Barbara Zucker, Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoriadis e Nancy Spero. Inicialmente, a galeria receberia o nome de EYRE Gallery, em homenagem a personagem de Charlotte Brontë. No entanto, foi decidido a sigla *A.I.R.* para *Artists in Residence*, cuja sonoridade da pronúncia é parecida com o sobrenome da personagem do romance de Brontë. Atualmente, a *A.I.R* continua funcionando com seu sistema de residências e, anualmente, seis artistas são selecionadas para desenvolverem seu trabalho, receber orientações e participar de cursos. Hoje, a galeria está localizada no Brooklyn e, não mais, em seu endereço inicial no número 97 da Wooster Street

[96] PINDELL, Howardena. in: *WAR*: Women art revolution. Direção Lynn Hershman Leeson. Nova York: Zeitgeist Films, 2010.

Residence), foi importante para a formação de muitas mulheres artistas, uma vez que a ideia de que estas artistas desenvolvessem seus trabalhos em um sistema de residência, fosse possível ter, mesmo que temporariamente, um local para o desenvolvimento de seus trabalhos, seguido da exibição dos mesmos. Além disso, o processo de seleção da *A.I.R* valorizava estudantes e artistas emergentes, com a intenção de dar suporte a aumentar a visibilidade de jovens artistas mulheres em início de carreira.

Imagem 21 *Reunião entre artistas da* A.I.R. Gallery. *Da esquerda para a direita: Rachel bas-Cohain, Joan Snitzer, Kazuko Miyamoto, Blythe Bohnen, não identificada, Daria Dorosh, Laurace James, não identificada, Dotty Attie e Anne Healy, 1974.*

Além da organização de espaços e órgãos completamente dedicados as demandas de mulheres artistas, durante a década de setenta também foram organizadas algumas publicações destinadas a debater e propagar as ideias destas mulheres. O *The Feminist Art Journal* foi publicado pela primeira vez em 1972. E no ano de 1977 começaram a circular as duas mais importantes revistas sobre arte feminista, a *Heresies*[97] em Nova York e a *Chrysalis*[98] em Los Angeles.

Algo que precisa ser enfatizado é o fato de que o que está sendo considerado nesta pesquisa como "arte feminista" não pode ser qualificada em aspectos formais. A grande diversidade dos suportes e técnicas usadas pelas artistas desde o final dos anos sessenta, ajudou a definir a heterogeneidade destas produções como sua maior característica, ou

[97] *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics.* Publicada entre 1977 e 1993.
[98] *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture.* Publicada entre 1977 e 1980.

seja, o ponto de convergência de artistas e produções feministas estava, principalmente, em seu posicionamento social e político. No entanto, métodos foram desenvolvidos para melhorar a capacidade de abordagem e propagação dos temas relacionados ao feminismo.

Uma das primeiras formas de abordagem de artistas feministas está muito relacionada à valorização de uma história da produção de mulheres que não foi considerada suficiente para entrar na escrita tradicional da história da arte. Esta prática estava alinhada à primeira forma de abordagem teórica da crítica feminista, ou seja, teoricamente engajada em recuperar e fazer emergir nomes de artistas e produções artísticas que foram desvalorizadas diante dos critérios de genialidade utilizados para a qualificação de artistas durante a modernidade.

Como comentado no capítulo anterior a este, a desvalorização da produção de artigos com fins utilitários e decorativos, resultou na depreciação da produção criativa de mulheres ao longo da história da arte. Com o intuito de reverter esta hierarquização e promover a herança cultural feminina, a primeira geração de artistas feministas se dedicou a redescobrir as práticas artísticas recorrentemente dominadas pelas mulheres, como o bordado, a cerâmica, pinturas decorativas, tapeçaria etc.

Nesse sentido, um dos métodos de produção de uma arte feminista, foi recuperando e valorizando as técnicas, ditas, "femininas" desqualificadas como alta cultura. Mais uma vez, é importante reiterar que esta estratégia de recuperação de nomes, obras e formas de produção da arte de mulheres foi uma movimentação prática e teórica dentro do núcleo de produção intelectual feminista durante a década de 1970.

Um exemplo desta prática é a instalação *Crocheted Enviroment (Womb Room)* de Faith Wilding (1943-), realizada em 1972 para a ocupação da *Womanhouse*. Neste trabalho, Wilding fabricou junto com outras mulheres uma grande tenda de crochê, numa valorização não só desta prática, mas também da cooperação laboral entre mulheres. Como dito anteriormente, a noção de uma comunidade de mulheres foi, também, muito importante nas primeiras manifestações da arte feminista no início dos anos setenta. Com a aproximação entre um tipo de trabalho manual dominado pelas mulheres e a arquitetura (um domínio historicamente determinado como masculino), Wilding

tensionou a divisão social do trabalho baseada no gênero. Além disso, a instalação também sugere uma reflexão sobre a afirmação da importância das práticas artísticas categorizadas como femininas em equivalência às práticas dominadas pelo gênero masculino.

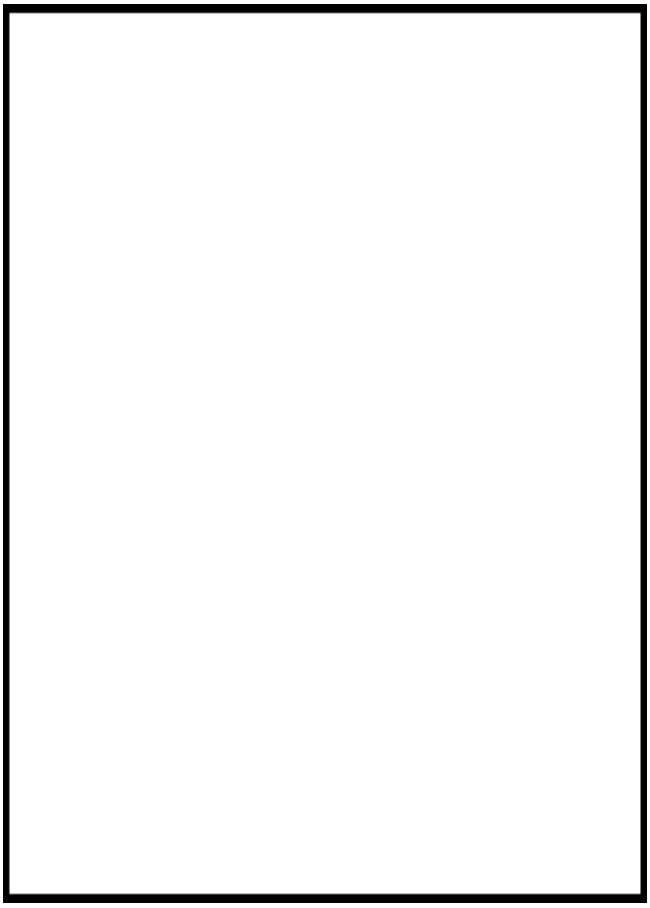

Imagem 22 *Faith Wilding:* Crocheted Enviroment (Woomb Room)*, 1972; crochê em linha de acrílico e corda de sisal, 274,3 cm x 274,3 cm x 274,3 cm (variável).*

Durante a década de 1960 as práticas artísticas que utilizavam o corpo começaram a ganhar espaço. No início dos anos setenta, a performance já havia se estabelecido como uma prática recorrente dentro dos meios de circulação e exposição de arte. Para as artistas feministas, a performance se apresentou como um meio promissor. A princípio, a performance foi uma representação simbólica da tentativa de colocar o corpo feminino sob o controle das mulheres e de reverter o sentimento de domínio masculino destes corpos. Depois, "porque engajava o público muito mais imediatamente do que a pintura e a escultura eram capazes, e porque a colaboração estava quase sempre presente."[99]. A

[99] SANDLER, 1998, p. 116. Tradução nossa. Texto original: "[...] *because it engaged the public more immediately than painting and sculpture did, and because collaboration was often involved.*".

ideia de colaboração dentro da performance feminista foi importante, visto que, com o objetivo de causar um efeito social, estes trabalhos, em muitos casos, usavam a dramatização da experiência de vida das mulheres como uma de suas estratégias[100]. Desta forma, poderia ser criada uma relação entre artista e espectador/participante, na qual a ideia de uma experiência poderia ser compartilhada, resultando na sensibilização do público acerca dos temas propostos.

Esse tipo de estratégia da performance feminista tem como precedente a obra *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono (1933-). A obra de Ono consiste em uma peça que se inicia com a artista sentada diante do público, que tem a sua disposição uma tesoura. Um a um, os espectadores/participantes tem sua chance de cortar um pedaço da roupa da artista. O experimento de Ono explorou o limite dos indivíduos em situações em que recebem permissão para agir como desejam sem o risco de receber punições. No entanto, *Cut Piece* também possui uma dimensão que envolve os problemas de gênero, uma vez que o corpo de uma mulher foi colocado à disposição do público participante para que suas roupas fossem cortadas. Dessa forma, a performance de Ono explicita a relação de poder entre a mulher observada e seus observadores.

Imagem 23 *Yoko Ono:* Cut Piece*, 1964, performance.*

[100] SANDLER, 1998, p. 130.

Outra estratégia escolhida por artistas feministas durante os anos setenta, foi a valorização do corpo feminino dentro de uma ideia de sagrado, remetendo à uma história antiga pré-moderna, na qual o corpo feminino e seus ciclos e transformações – como a gravidez e o período menstrual – estavam fortemente ligados às suas relações com a natureza. A ideia de uma ancestralidade feminina foi utilizada para a glorificação do corpo feminino a partir da ideia da existência de uma força e potência mística natural à todas as mulheres.

Imagem 24 *Carolee Schneemann:* Interior Scroll*, 1976, performance.*

Talvez o exemplo mais famoso desta estratégia nos anos setenta seja a performance *Interior Scroll* (1976) de Carolee Schneemann (1939-2019). Nesta performance Schneemann ficava de pé, completamente nua enquanto lia lentamente um texto que saía de um rolo de papel que havia sido colocado dentro de sua vagina[101]. A performance de Schneemann era uma forma de celebração de sua vagina, que a artista estava tratando como uma fonte de conhecimento. Assim como em tradições ancestrais o corpo feminino, para Schneemann, era portador de uma sabedoria inerente às mulheres.

[101] SANDLER, 1998, p. 132.

Na década de 1980 a artista cubana, residente nos Estados Unidos, Ana Mendieta (1948-1985) se tornou o nome mais importante entre as artistas feministas que trabalhavam com a ideia de "sagrado feminino". As performances de Mendieta, em sua maioria, não envolviam a participação do público. No geral, eram realizadas pela artista e registradas através de fotografia e vídeo. Entre as diversas séries realizadas por Mendieta, talvez a mais famosa tenha sido a intitulada *Silueta Series*, realizada entre 1973 e 1977, formada por performances em que a artista se inseria natureza, deixando uma marca de seu corpo na superfície. Para Mendieta, além da ideia de sagrado feminino, também era importante reafirmar suas raízes culturais e sua ligação com as religiões praticadas em Cuba. Para a artista cubana, era importante retornar à uma ideia de feminino anterior à subjugação das mulheres aos homens. A recuperação desse tipo de ideia de feminino só poderia ser feita revisitando as relações entre mulher e natureza preexistentes à modernidade. Como destacou Gérard Fourez, o processo de dominação do gênero masculino sobre o feminino esteve intimamente ligado ao processo de modernização das sociedades ocidentais:

Imagem 25 *Ana Mendieta:* Alma, Silueta em fuego, *1975, registro fotográfico de performance.*

> Essa atitude de objetividade diante de uma natureza considerada como passiva pode também ser relacionada com as maneiras de se perceber a relação homem-mulher. Assim, Stengers (1984) mostra como, para se libertar, a ciência moderna lutou contra uma concepção animista da natureza, em que a "feiticeira" tem um lugar importante. A feiticeira simboliza uma relação com "a natureza que é também temível e dotada de poder". Ela se comunica com a Natureza "de maneira não racional, mas eficaz". Ao passo que, segundo Stengers, para a ciência moderna, a metáfora feminina, para falar da Natureza, remete a "uma mulher passiva, que se pode penetrar à vontade, que se pode conhecer ao penetrar, que não é mais temível; a análise de uma série de textos permite estabelecer um paralelo entre a descoberta coletiva da Natureza, a sua apropriação e uma espécie de violação coletiva, penetração coletiva dos homens em posição de iniciativa voluntarista em relação a algo que é por si submisso, entregue ao conhecimento, que basta ter vontade de penetrar para conhecer. (FOUREZ, p. 160, 1995)

Ao associarmos a afirmação de Fourez às práticas performáticas de artistas como Schneemann e Mendieta, podemos entender o valor da recuperação de uma ideia de feminino ancestral, antecedente ao processo de dominação do gênero feminino pelo masculino. Estas performances evocam um tipo de força pertencente ao feminino que, ao ser recuperada, se torna uma forma de se posicionar diante de uma sociedade estruturalmente patriarcal em seus aspectos econômicos, políticos e culturais.

A performance foi considerada por muitas artistas feministas o principal meio de introdução das mulheres no mercado de arte. Entre as décadas de 1970 e 1980, as práticas performáticas foram utilizadas para a propagação do debate sobre a estrutura político-social patriarcal responsável pela manutenção da vigilância sobre os corpos femininos. Neste sentido, a foto-performance *Carving: A Traditional Sculpture* (1973) de Eleanor Antin (1935), associou diretamente essa vigilância sobre os corpos femininos à história da arte. A artista se fotografou em uma balança, em diferentes ângulos, ao longo de um processo de emagrecimento, resultando em um painel constituído pela organização de cento e quarenta e oito fotografias ordenadas cronologicamente. De forma muito simples, a sequência de fotografias acompanhada do título dado ao trabalho[102] nos induz a entender a crítica feita por Antin. A artista, de certa forma, responsabiliza a história da arte, através de um de seus suportes mais tradicionais, como contribuidora efetiva na criação da ideia de um suposto corpo feminino ideal.

[102] *Carving: A Traditional Sculpture.* Traduzido para o português: "Esculpindo: Um Escultura Tradicional".

Imagem 26 *Eleanor Antin:* Carving: A Traditional Sculpture*, 1973, 148 fotografias em preto e branco medindo 17,7 cm x 12,7 cm.*

Na segunda metade da década de 1970, as artistas e teóricas feministas começaram a direcionar suas críticas para a ideia de feminilidade e como as representações de mulheres têm um papel fundamental na constituição deste ideal[103], formando a crítica a respeito do *male gaze*[104] – é importante assinalar que foi neste contexto que foram escritos os principais textos da crítica feminista da representação visual, já citados no início deste capítulo.

Como resultado das teorias críticas sobre o *male gaze*, nos anos oitenta se desenvolveu a ideia de "representação insatisfatória" da mulher gerando, dentro da crítica feminista da representação visual, a necessidade de examinar o aparato representacional utilizado até então, analisando as formas de se representar a mulher ao longo da história da arte, mas também a circulação de estereótipos femininos na cultura contemporânea, sobretudo na

[103] CHADWICK, 2002, p. 377.

[104] Em português: "olhar masculino". A expressão foi muito utilizada por teóricas e críticas feministas da arte, do cinema e da comunicação. De forma resumida, expressa a constituição de ideias de beleza, comportamento e feminilidade femininos nas representações de corpos de mulheres, baseado sempre no olhar masculino, seus interesses e desejos sobre estes corpos.

mass media. Essa compreensão da existência de uma tradição de representações sexualizadas e comprometidas com a perpetuação de valores sociais que reforçam a subjugação e objetificação do gênero feminino alertou às teóricas e artistas feministas para a necessidade de questionar estas formas de representação e produzir uma nova cultura visual da representação do feminino capaz de desestabilizar as práticas representacionais hegemônicas.

De certa forma, a prática de questionar e criticar os suportes tradicionais da arte demarca uma estratégia recorrente entre as artistas feministas. Assim como Antin, outras artistas recorreram a critica da valorização da pintura e da escultura como uma forma de colocar em discussão como o processo de escrita da história da arte subordinou todas as práticas artísticas "menos relevantes" às técnicas tradicionais, institucionalmente, dominadas pelos artistas homens. Apesar, de esta estratégia ter se tornado mais frequente após os anos setenta, considero importante abordar alguns aspectos da obra da francesa Niki de Saint Phale (1930-2002), a quem considero – assim como Yoko Ono para as práticas performáticas feministas – um importante antecedente das práticas feministas que se direcionaram para a crítica aos meios tradicionais – e, consequentemente, ao cânone – celebrados na história da arte e seu papel na perpetuação da representação objetificada dos corpos femininos.

Imagem 27 *Niki de Saint Phale:* Vénus de Milo, *1962, gesso e tinta sobre estrutura metálica, 193 cm x 64 cm x 64 cm.*

Falando especificamente sobre a série de "tiros"[105] realizada por Niki, principalmente entre o final da década de 1950 e início de 1960, existe uma preocupação com a representação de estereótipos de feminilidade e a objetificação do corpo feminino nos meios de comunicação e na arte, somada ao seu interesse em reaproximar a arte da realidade[106] e, em certa medida, afrontar os modelos tradicionais da arte, temos como resultado uma obra como a *Vénus de Milo* (1962). Ao escolher uma réplica da *Vénus de Milo* como alvo, ela também colocou na mira dois importantes pontos da construção da história da arte ocidental: a representação do feminino e os suportes tradicionais.

Imagem 28 *Niki de Saint Phale:* Grand Tir, *1961; tela, tinta e plástico aglomerados, 175 cm x 80 cm.*

A partir das ações com os tiros, entendemos que Niki, através de sua participação no Novo Realismo, estava tentando confrontar os meios tradicionais da arte como a escultura e a pintura, muito bem aparadas pela crítica de arte. A principal questão de uma artista que desenvolveu seu trabalho no contexto em que Niki estava inserida era que, diante da hegemonia de uma crítica que favorecia trabalhos de arte cujo principal tema era a própria arte e suas questões formais, trabalhos de arte que tentassem propor a aproximação entre um objeto de arte e o mundo em que ele foi concebido, eram deixados de lado. Para um novo realista como Niki, essa ideia já não poderia seguir

[105] Série de trabalhos de Niki intitulada *Tirs,* que consistiu numa série de esculturas e pinturas realizadas a partir de telas e objetos elaborados com recipientes de pigmentos que ao serem alvejados pela artista "sangravam" tinta.

[106] A ideia de continuar o processo de aproximação entre arte e vida iniciado pelo Dadaísmo e interrompido pela Primeira e pela Segunda Guerra Mundial, era o principal objetivo do grupo de artistas europeus – majoritariamente franceses – organizados sob o nome de *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo), na formação inicial deste grupo estava o suíço Jean Tinguely (1925-1991) que era o companheiro de Niki, através de quem a artista foi apresentada e introduzida ao grupo.

adiante, uma vez que acreditava que a arte precisava retomar a realidade de se comunicar com o mundo ao seu redor.

No entanto, precisamos frisar que Niki não estava propondo uma cruzada contra a história da arte, mas sim declarando a necessidade de aceitar o novo momento histórico que estava sendo iniciado para a arte, diante do engajamento político de muitos artistas, da força que os movimentos sociais estavam ganhando, a arte não poderia mais se manter alheia a estes debates, agora era necessário retomar o mundo e a realidade como o principal tema da arte e se, de alguma forma o debate crítico sobre a representação do corpo feminino nos meios de comunicação e uma preocupação com a objetificação da mulher era uma pauta nos debates sociais, certamente este tema deveria ser levado à arte.

Além de questionar as formas tradicionais de representação do corpo da mulher, a crítica feminista da representação visual também trabalha no processo de compreensão dessas representações como uma forma de violência. Parte da teoria crítica da representação visual se apoia na ideia de que a violência simbólica destas representações é parte fundamental da manutenção dos outros tipos de violência sofrida pelas mulheres, a partir do momento em que não entendemos o impacto dessas representações também passamos "[...] a pensar a violência física como diferente da violência simbólica, uma 'violência sem corpo', uma 'violência menos grave'"[107], ou seja, mantemos o processo de naturalização da violência física contra mulheres[108]. Nesse sentido, a crítica feminista da representação visual deve ser entendida, também, como uma ferramenta para desestruturar o sistema cultural que perpetua a violência de gênero naturalizada.

No entanto, apesar do entendimento em conjunto da necessidade de reformular as formas de representação da mulher, houve, entre as artistas e teóricas, uma divisão quanto a escolha da estratégia de abordagem. Aqui, nesta pesquisa, foram abordadas duas estratégias de criação de novas formas de representação da mulher que divergem entre si quanto a forma de construir essas representações. Essas práticas foram divididas como "estratégia da não-representação" e "estratégia da representação". O objetivo dos

---

[107] RUIDO, 2011, p. 29. Tradução nossa. Texto original: [...] *el pensar la violencia física como diferente de la violencia simbólica, uma "violencia sin cuerpo", una "violencia menos grave"*.

[108] Idem.

próximos subcapítulos é apresentar alguns exemplos dessas estratégias de construção de imagens da mulher, mas também demonstrar como estas práticas artísticas se alinhavam à crítica feminista da representação visual.

3.3. A estratégia da não-representação

Com o objetivo de interromper a lógica do prazer visual impregnada nas formas de representação do corpo feminino, muitas artistas e teóricas feministas chegaram à conclusão de que isso só poderia ser feito a partir do abandono das representações de corpos femininos, "uma vez que o corpo feminino quando representado objetivamente é facilmente cooptado pelo prazer visual masculino"[109]. Além disso, estas artistas argumentavam que, mais do que identificar os problemas das formas tradicionais de representar a mulher, era necessário analisar como estes modelos ajudavam a manter a organização sociocultural patriarcal ocidental[110].

Ao abrir mão da representação figurativa do corpo feminino, as artistas ligadas ao núcleo da "não-representação" precisaram desenvolver formas de representar as experiências femininas e os problemas enfrentados pelas mulheres submetidas à uma estrutura cultural patriarcal. Dentre as principais estratégias para produzir estas novas formas de representação utilizadas por artistas feministas, entre a segunda metade da década de setenta e a primeira metade da década de oitenta, podemos citar algumas formas de abordagem, sendo a primeira relacionada às formas que operavam no sentido simbólico, construindo representações quase conceituais dos corpos femininos, se apropriando dos signos de feminilidade e subvertendo-os.

Nesta estratégia de não-representação, um bom exemplo é o *Post-Partum Document* (1973-79) da artista e crítica norte-americana Mary Kelly (1941-). O *Post-Partum Document* foi um complexo trabalho organizado em seis seções e dividido em cento e sessenta e cinco partes. O trabalho de Kelly foi uma investigação sobre a maternidade, em que cada uma das seis seções foi dedicada a um ano da vida de seu filho. Neste projeto, Kelly aglomerou objetos, documentos e todo o tipo de informação que fosse capaz de ajudar a

[109] CHADWICK, 2002, p. 377. Tradução nossa. Texto original: [...] *on the grounds that the female body when directly imaged is too easily co-opted for male viewing pleasure.*
[110] Idem.

compor a história da infância de seu filho e a sua relação com ele. Além disso, o trabalho de Kelly desconstruiu a ideia de maternidade como uma qualidade natural da mulher, sendo apresentada pela artista, na verdade, como um processo de aprendizado e desenvolvimento a partir da relação entre mãe e filho.

O projeto de Kelly propôs uma análise desconstrutiva da ideia de maternidade, através da criação de um grande "diário" de símbolos e lembranças da infância de seu primeiro filho. De certa forma, explorar a maternidade como uma estratégia desconstrutiva das formas de representação do corpo feminino, já havia sido feito por artistas modernas, como o exemplo da pintura *Liegende mutter und kind*, de Modherson-Becker, citada no primeiro capítulo desta pesquisa. Apesar das duas obras se afastarem radicalmente nas formas de representação, elas convergem no entendimento de que a maternidade não é um tema que interessa o *male gaze* ou que provoque o prazer visual – mesmo que Modherson-Becker não tenha, de fato, chegado a esta conclusão.

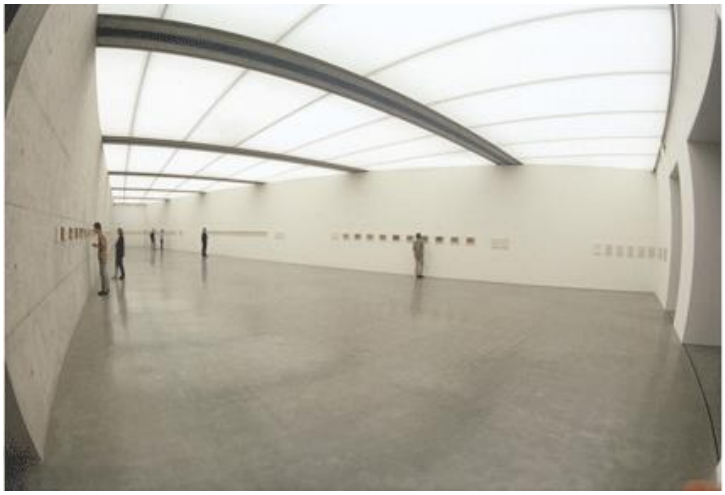

Imagem 29 *Visão geral de uma das seções de* Post-Partum Document, *Viena, s/d.*

Esse tipo de lógica foi mais explorado em outra estratégia desconstrutiva da representação visual. Inspiradas pelas artistas performáticas que fizeram uso de uma ideia de sagrado feminino, uma segunda geração de artistas feministas producentes na transição da década de 1980 para 1990, passou a referenciar os processos íntimos, os ciclos e as transformações pelas quais passa um corpo feminino. No entanto, essa celebração do feminino era somada à ideia de abjeto, abordando explicitamente os processos naturais do corpo feminino que deveriam, de acordo com as determinações de feminilidade[111] – dadas pela organização sociocultural patriarcal – serem mantidas escondidas.

[111] CHADWICK, 2002, p. 406-407.

Imagem 30 *Detalhe de* Post-Partum Document, *1973; vestimenta de lã, papel cartão, tinta e lápis; 1 unidade de um conjunto de 4, 20 cm x 25,5 cm. d.*

Em um posicionamento mais radical do que os dois anteriores, algumas artistas decidiram abdicar completamente da representação figurativa do corpo feminino, utilizando apenas o texto – ou em alguns casos, o texto acompanhado de imagens que referenciavam a cultura de *mass midia*. Talvez, dentro desta estratégia estejam localizadas algumas das artistas feministas mais populares entre as décadas de 1980 e 1990.

Barbara Kruger (1945-) se apropriou da linguagem publicitária de textos curtos somados a imagens que ajudavam a "subverter tanto o sentido da imagem quanto do texto, com o objetivo de desestabilizar o posicionamento da mulher como objeto"[112]. Para Kruger, era necessário explicitar como a linguagem é uma importante ferramenta do processo de dominação masculina, uma vez que os homens detêm o controle da linguagem – inclusive visual. A série *Untitled* de Kruger explora esse tipo de relação entre imagem e texto. Entre elas está *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* (1981). Uma das formas de desestabilizar a lógica do prazer visual utilizadas por Kruger é reconhecer a presença de um sujeito observador e tirá-lo da proteção da invisibilidade e da neutralidade[113]. O movimento que Kruger elabora para denunciar a relação entre observador e imagem se torna importante ao considerarmos como esta relação se constrói, uma vez que "[...] observar é um ato que legitima e outorga: a visibilidade permite existir, mas sempre debaixo do controle e da vigilância de quem observa"[114].

---

[112] CHADWICK, 2002, p. 382. Tradução nossa. Texto original: "[...] *subvert the meanings of both image and text in order to destabilize the positioning of women as object.*"

[113] DEUTSCHE, 2008, p. 34.

[114] RUIDO, 2011, p. 30. Tradução nossa. Texto original: "[...] *mirar es un acto que legitima y otorga: la visibilidad permite existir, pero siempre bajo el control y la vigilância del que mira.*"

De certa forma, Kruger se alinha à tradição da arte – como apontou John Berger – de que se presume que o espectador da arte seja masculino. Ao fazer a acusação "*Your gaze hits the side of my face*"[115] a artista expôs a relação voyerística e sexualizadora entre observador e observada. O que Kruger demonstrou afinal, é que a relação voyeurística entre observador e objeto observado está intrinsecamente ligada às hierarquias entre os gêneros masculino e feminino, remissiva à colocação de Mulvey que determinou essa relação como ativa/masculino e passiva/feminino.

Imagem 31 *Barbara Kruger:* Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981, fotomontagem em preto e branco, 47,9 cm x 39,1 cm*

Dentre as estratégias que envolvem a ausência de representação do corpo feminino por mulheres artistas, a historiadora Amelia Jones identificou uma prática que se tornou muito importante durante a década de 1990. Segundo Jones, "[...] o sexo feminino tem sido um elemento visual chave na construção binária do gênero na cultura heteronormativa e patriarcal"[116]. Desta forma, uma possível estratégia para desestabilizar a lógica do prazer visual seria apresentar representações do feminino que abalem a noção binária de diferenciação de gêneros, alterando "as expectativas de passividade associadas a estas formas – invisíveis ou timidamente coquetes e disponíveis para o 'olhar' masculino."[117]. Jones sugeriu que quando artistas mulheres assumem a representação da sexualidade feminina se estabelece uma relação de controle com o espectador, desconstruindo o perfil de passividade normalmente ligado à mulher.

---

[115] Tradução nossa: Seu olhar me atinge no rosto.

[116] JONES, 2011, p. 46. É importante reiterar que ao usar a palavra "sexo" Jones está se referindo diretamente à sexualidade feminina. Tradução nossa. Texto original: "[...] *el sexo femenino ha sido un elemento visual clave en la construcción binaria del género en la cultura heteronormativa y patriarcal*".

[117] Idem. Tradução nossa. Texto original: "[...] *las expectativas de pasividad asociadas a estas formas – invisibles o tímidamente coquetas y disponibles para la "mirada" masculina.*"

Ainda segundo Jones, durante os anos 1990 essa estratégia de representação da sexualidade feminina foi transformada em um tipo de encenação de "garota má" que

> [...] adotava aspectos do comportamento masculino rude e estratégias estéticas e conteúdos deliberadamente eróticos e desafiadores, tudo isso com a finalidade de refutar completamente o conceito binário de mulher como algo que pertence aos nossos corpos, como "imanente" e que implica em um comportamento necessariamente correto e retraído. (JONES, 2011, p. 50)[118]

No trabalho da artista britânica Tracey Emin (1963-) podemos identificar o comportamento de *bad girl* que foi descrito por Jones. O tema principal da obra de Emin é sua própria vida, seus medos, seus problemas, sua intimidade e sua vida sexual. Emin é um artista que utiliza diferentes suportes e técnicas como desenho, objetos, bordado etc. No entanto, aqui será abordada a série de peças em neon realizada desde o final da década de 1990 até a atualidade – algumas obras são datadas de 2019.

Imagem 32 *Tracey Emin*: People like you need to fuck people like me, *2002, neon, 114,3 cm x 182,9 cm.*

[118] Tradução nossa. Texto original: "[...] *adoptaba aspectos del comportamiento masculino rudo y estrategias estéticas y contenido deliberadamente eróticos y desafiantes; todo ello con el fin de rebatir completamente el concepto binarizante de mujer como algo de alguna manera cercano a nuestros cuerpos, como "inmanente" y como algo que implica un comportamiento necesariamente más correto y retraído.*"

As frases utilizadas nos painéis de neon de Emin evocam a sexualidade feminina e, principalmente o controle dessa sexualidade, como exemplo *People like you need to fuck people like me*[119] (2002), em que Emin demonstra controle sobre seu desejo sexual. Segundo Amelia Jones, a atitude de *bad girl* requer que estas artistas adotem um comportamento considerado masculino, enfraquecendo a noção binária de gênero. Como comentado anteriormente no primeiro capítulo desta pesquisa, segundo Foucault, a sexualidade feminina deveria ser mantida fora da discussão, uma vez que a sexualidade que corresponde à norma é a masculina. Desta forma, ao colocar a própria sexualidade como tema de seu trabalho, Emin não só se comporta como uma *bad girl* mas também afirma a existência da sexualidade feminina.

O grupo de artistas – e ativistas – feministas, chamado Guerrilla Girls[120] foi formado em Nova York, no ano de 1985 e continua ativo. A principal estratégia das Guerrilla Girls é a realização de ações que culminam em distribuição de panfletos e colagem de cartazes entre outras formas de comunicação mais característicos da publicidade. Essa escolha de formatos pertencentes à lógica publicitária se deve a dois fatores principais; em primeiro lugar por sua praticidade de produção, reprodução e circulação e, em segundo, assim como no caso de Kruger, também representa a subversão do meio publicitário para a circulação da agenda feminista como uma forma de confrontar e questionar a responsabilidade deste meio na projeção e perpetuação de representações femininas sexualizadas.

A forma de abordagem das Guerrilla Girls se tornou muito importante pois, além das reivindicações de direitos e visibilidade para mulheres artistas, o grupo de artistas construiu uma intersecção entre problemas relacionados à gênero e questões étnico-raciais. Além disso, também há em seus trabalhos a influência da crítica institucional. Essa aproximação entre crítica feminista e a crítica institucional é muito importante, pois, como explicou Rosalyn Deutsche, existe uma grande participação das instituições de difusão e circulação de arte na perpetuação destas representações e na exclusão de

---

[119] Tradução nossa: Pessoas como você precisam foder pessoas como eu.

[120] Grupo de artistas e ativistas feministas formado por cinco membros que tem a identidade protegida pelo uso de máscaras de gorila e pelos pseudônimos (neste caso, nomes de artistas mulheres já falecidas): Frida Kahlo, Alma Thomas, Käthe Kollwitz, Rosalba Carriera, Alice Neel e Hannah Höch.

mulheres artistas do meio artístico. Segundo a autora, as artistas de uma segunda geração de crítica institucional que também estavam ligadas à crítica feminista entendiam "as instituições de exibição estética não só como produtoras de ideologia burguesa, mas também como espaços onde se solidificam fantasias masculinistas perigosas"[121].

O conteúdo dos panfletos e cartazes produzidos e colocados em circulação pelas Guerrilla Girls utiliza dados e estatísticas fornecidos pelas próprias instituições. Somado à utilização de dados concretos sobre os acervos e coleções de instituições de arte, as Guerrilla Girls também recorrem a um tom irônico e bem-humorado na construção dos textos. Em seus panfletos o grupo de artistas abre mão da representação dos corpos femininos para abordar a negligência dos meios de difusão e circulação de arte em relação ao trabalho de mulheres artistas.

Imagem 33 *Guerrilla Girls:* Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, impressão em papel, 28 cm x 71 cm.*

As Guerrilla Girls denunciaram o desrespeito do mercado de arte com o trabalho e o corpo das mulheres. Como no cartaz *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989) em que *A Grande Odalisca* (1814) de Jean-Auguste Dominique Ingres é reproduzida com a máscara de gorila característica das Guerrilla Girls, acompanhada de dados sobre o acervo de arte moderna do The Metropolitan Museum of Art[122] e pela famosa pergunta "As mulheres precisam estar nuas para entrarem em museus?[123]". Nesse cartaz, a

[121] DEUTSCHE, 2006. Tradução nossa. Texto original: "[...] *se aproximaban a las instituciones de mostración estética entendiéndolas no sólo como productoras de ideología burguesa, sino también como espacios donde se solidifican peligrosas fantasías masculinistas*."

[122] Localizado em Nova York, fundado em 1870 e é um dos museus mais visitados do mundo.

[123] Tradução nossa: As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum? Menos de 5% dos artistas na seção de Arte Moderna são mulheres, porém mais de 85% dos nus são femininos.

denúncia não foi feita somente a respeito do baixíssimo número de obras de mulheres artistas no acervo do Metropolitan Museum, mas também a respeito da tradição da escrita da história da arte, acostumada em ignorar os nomes de mulheres artistas e colocar perpetuar o cânone da arte a partir, sobretudo, das obras de arte que tem como seu principal tema o corpo feminino.

Como última obra analisada dentro da estratégia da não-representação, gostaria de abordar o trabalho de Carla Zaccagnini (1973-), citado na introdução desta pesquisa como o ponto de partida de onde surgiu a reflexão – que resultou na minha decisão de deslocar as reproduções da obras de mulheres artistas para o primeiro capítulo – sobre a ausência de obras e nomes de mulheres artistas na escrita tradicional da arte.

A partir de uma pesquisa sobre a ação de algumas sufragistas inglesas, Zaccagnini realizou em 2016 uma exposição no Museu de Arte de São Paulo, que consistia em uma instalação formada por vinte e nove desenhos retangulares nas paredes do museu. Estes desenhos faziam referência às obras atacadas pelas sufragistas na segunda década do século XX como forma de protesto, não só pelo sufrágio, mas também contra a própria forma de representação das mulheres na arte. Como a própria artista explica

> [...] Várias dessas obras apresentam figuras femininas, em geral, heroínas mitológicas como Hero, Andrômaca e Siringe, cujos destinos se definem com relação a seus papéis de amantes e esposas ou em função do desejo alheio masculino. Ou representações de mulheres bem acomodadas aos seus papéis sociais, com o olhar baixo, umas tocando bandolim ou lendo sob a macieira, outra apilhada em momento de oração [...] (ZACCAGNINI, 2016, p.14.)

Imagem 34 *Fotografia de monitoramento de militantes sufragistas detidas por atacarem museus e obras de arte, 1914.*

O objetivo de Zaccagnini não foi lamentar a manifestação das sufragistas ou os prejuízos causados pelos ataques, mas sim propor uma reflexão sobre o impacto e o poder da ação destas mulheres que, durante alguns anos da década de 1910, se tornaram uma prioridade da polícia inglesa, que empenhou grandes esforços para prevenir e evitar novos ataques, chegando a adquirir uma câmera fotográfica para o registro da identidade destas mulheres. Além dos desenhos que reproduziam as medidas exatas das obras atacadas, a instalação de Zaccagnini também era composta por áudio-guias com fragmentos de registros de áudio de autoridades do estado e das próprias sufragistas. A partir disso, podemos pensar o trabalho de Zaccagnini dentro da estratégia da não-representação em um diálogo com a história da arte que nos direciona à uma reflexão sobre os efeitos sociais das representações tradicionais do corpo feminino, reiterando a ideia de que estas formas de representação sempre tiveram reverberações na vida das mulheres.

Imagem 35 *Carla Zaccagnini:* Elementos da beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá; *2014-2015; vinte e nove pinturas sobre parede e áudio-guia.*

O principal objetivo de citar essas artistas e seus trabalhos neste subcapítulo foi mapear parte das estratégias que algumas artistas feministas, entre os anos setenta e noventa, utilizaram para questionar as formas de representação do corpo feminino e seus efeitos psicológicos, sociais e culturais sem, necessariamente, utilizarem a representação da figura feminina, buscando outras maneiras e símbolos para construir novas imagens para os significados de mulher e feminilidade. Desta forma, o subcapítulo seguinte foi construído com o objetivo de cumprir uma proposta semelhante, porém abordando

algumas artistas que utilizaram a representação do corpo feminino em seus trabalhos apoiadas na ideia de que havia uma necessidade de tomar o controle do aparato representacional do corpo feminino, como será melhor explicado nas próximas páginas.

3.4. A estratégia da representação

Também com o objetivo de desestabilizar o aparato representacional do corpo feminino, outras artistas se posicionaram a favor da utilização da figuração e representação de mulheres. Enquanto as artistas e críticas ligadas a estratégia da não-representação defendiam este posicionamento por julgar impossível a desvinculação das representações femininas do processo de sexualização e fetichização desses corpos, as feministas que optaram por continuar representando os corpos femininos, justificavam este posicionamento a partir do argumento de que era necessário que as mulheres tomassem o controle das formas de representação do feminino. A historiadora Michelle Perrot também defendeu este argumento, dizendo que "para modificar as imagens seria necessário tomar posse delas"[124].

A partir deste argumento, novas formas de representação da mulher foram desenvolvidas por artistas feministas, sobretudo, a partir da década de 1980. De forma geral, essas estratégias visavam deslegitimar "a noção hegemônica da categoria 'mulher' e de ressignificar sua posição no simbólico"[125], retomando a figuração como uma maneira de revisar e reestruturar as formas de representação do corpo feminino e dos estereótipos de feminilidade.

Para as artistas da estratégia da representação, o gesto apropriativo se tornou uma importante ferramenta, uma vez que a linguagem visual da *mass media* e os estereótipos de feminilidade foram apropriados por estas artistas para serem subvertidos em favor da reflexão sobre a formação das ideias de "mulher" e "feminilidade" através destes meios de comunicação. Um exemplo desta abordagem é uma das séries de fotografias de Cindy Sherman (1954-). Assim como Kruger, Sherman também se apropriou da linguagem da publicidade e do cinema. Enquanto Kruger utilizou o tom imperativo da publicidade,

[124] PERROT, 1992, p. 181.
[125] ARRUDA, 2013, p. 4.

Sherman se apoiou nas representações estereotipadas de feminino da comunicação, sobretudo do cinema entre os anos de 1950 e 1960.

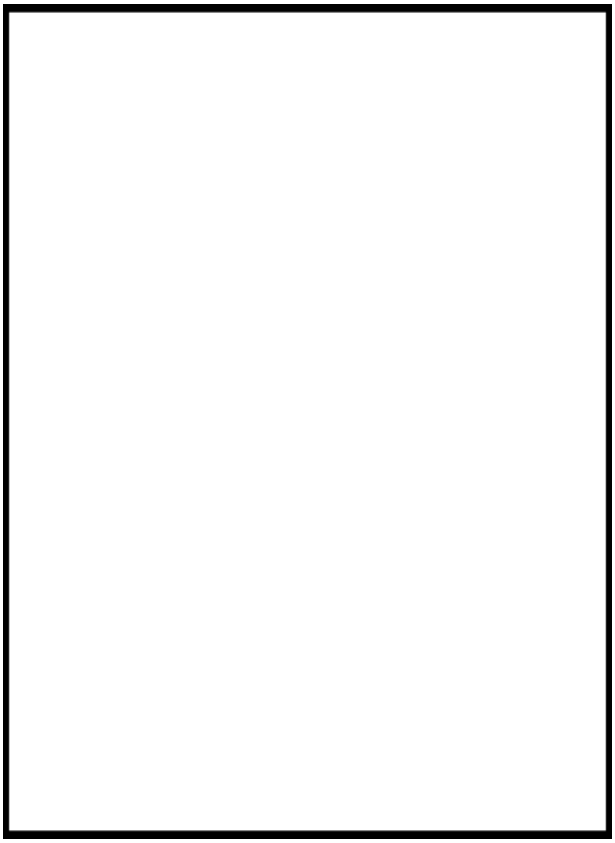

Imagem 36 *Cindy Sherman:* Untitled Film Still #6*, 1976, fotografia, 24 cm x 16,5 cm.*

Cindy Sherman produziu e fotografou a si mesma entre os anos de 1977 e 1980, resultando em uma série de setenta fotografias em preto e branco, intitulada *Untitled Film Stills*. Ao personificar dezenas de estereótipos de feminilidade, Sherman demonstra como se apresentam os mitos sobre o gênero feminino na cultura ocidental e, principalmente, como estes estereótipos perpetuam a ideia de uma natureza feminina, quase sempre dócil e submissa. Dessa forma, a série de fotografias de Sherman, não só mapeia uma infinidade de "personalidades" femininas possíveis, mas evidencia como o ideal de comportamento feminino foi construído socialmente através de suas representações baseadas no desejo masculino.

Seguindo a lógica da apropriação de imagens, pode-se citar o trabalho *Great Dates* (1992) da artista britânica Sarah Lucas. É importante apresentar o contexto de produção artística de Sarah Lucas. Contemporânea a Tracey Emin, Lucas também se enquadra no comportamento de *bad girl* identificado por Amelia Jones e já comentado anteriormente neste mesmo capítulo. Fazendo uso de humor barato com piadas de duplo sentido, Lucas construiu sua obra baseada em representações simbólicas e clichês sobre ambos os gêneros, tratando o sexo de forma cômica[126]. De certa forma, o conjunto da obra de Lucas, se encaixaria mais facilmente na estratégia da não-representação.

Porém, a obra *Great Dates* utiliza as práticas relacionadas à apropriação das linguagens de *mass media* e, com isso, Lucas reproduziu diretamente imagens de corpos femininos,

[126] HABDA, 2019, p. 2-5.

fazendo com que este trabalho, especificamente, esteja mais alinhado às práticas feministas relacionadas à estratégia da representação. *Great Dates* é uma colagem feita por Lucas, aglomerando de forma não muito ordenada anúncios pornográficos que são exibidos juntamente com recortes de jornais que trazem manchetes sensacionalistas sobre casos de estupro.

Talvez de forma um pouco diferente das outras obras e artistas citadas neste subcapítulo, Lucas não demonstra necessariamente uma vontade de controlar o aparato representacional do corpo feminino, mas sim demonstrar, através de um humor mórbido, como essa prática de representação do corpo feminino se tornou violenta. Neste capítulo já foi comentado como as formas de representação do corpo feminino constituem a violência simbólica que naturaliza a violência física contra as mulheres e é exatamente isso o que Lucas denuncia em *Great Dates*.

Além disso, a colagem de Lucas é remissiva à tese de Lauretis sobre as tecnologias de gênero. Se há uma lógica de representação do corpo feminino sexualizado e indiscriminadamente disponível ao desejo masculino, para completar o processo de retroalimentação destacado por Lauretis, o resultado destas representações seria, consequentemente, mulheres perpetuando o comportamento dócil e submisso ao gênero masculino e homens exigindo este comportamento dando continuidade ao ciclo das representações violentas do corpo feminino.

Imagem 37 *Sarah Lucas:* Great Dates*, 1992; colagem, 223,5 cm x 143,5 cm.*

A estratégia de representação de corpos femininos fez com que muitas artistas utilizassem a própria imagem para construir estas imagens. A artista norte-americana Carrie Mae Weems (1953-) fez uso de sua própria imagem em sua série de fotografias intitulada *Kitchen Table* (1990) que consiste num conjunto de vinte fotografias em preto e branco, onde a artista retrata os diferentes aspectos da vida de uma mulher através da narrativa dos acontecimentos que se realizam em torno da mesa da cozinha. Nesta mesma mesa, a artista se retrata cuidando e educando sua filha, interagindo com outras mulheres – irmãs ou amigas –, interagindo com seu companheiro e, também, realizando sozinha algumas atividades. É importante destacar que em uma das últimas fotografias da série, Weems construiu uma imagem que reafirma a autonomia da sexualidade feminina.

No entanto, um ponto importante da obra de Weems é a intersecção entre as questões étnico-raciais e de classe e, obviamente, da agenda feminista. Weems evidencia estas relações de forma muito delicada em sua série de fotografias, como, por exemplo, através dos trabalhos domésticos que ficam sob a responsabilidade da mulher, inclusive os cuidados com a educação dos filhos. Ademais, as fotografias de Weems estão cheias de símbolos: "Os amendoins, cigarros e uísque ligam a cozinha a uma economia maior e à sua história. Como produtos agrícolas cultivados principalmente no Sul [dos Estados Unidos], eles misturam neste momento de lazer sinais de trabalho, sofrimento e migração."[127].

[127] KELSEY, Robin. *Vision & Justice*: around the kitchen table, Aperture Magazine.

Imagem 38 *Carrie Mae Weems:* Kitchen Table #1, *1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm*

Imagem 39 *Carrie Mae Weems*: Kitchen Table #9, *1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm.*

Imagem 40 *Carrie Mae Weems:* Kitchen Table #14, *1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm*

Imagem 41 *Carrie Mae Weems:* Kitchen Table #19, *1990, fotografia em preto e branco, 40 cm x 40 cm*

Quando se discute as formas de representação do corpo feminino na arte, é necessário fazer uma observação a respeito da utilização da representação do corpo nu nos trabalhos de artistas feministas. Diante do longo histórico de uso e controle da figuração do nu feminino por artistas do gênero masculino, de certa forma, a utilização do nu por artistas mulheres significa uma tomada do controle da representação do corpo feminino, como sugerido por Perrot, mas também segue como uma tentativa de criação de novas formas de representar e apresentar o corpo feminino nu e utilizando esta representação para abordar temas ligados à experiência da mulher em uma sociedade baseada numa organização sociocultural patriarcal.

Para tentar compreender esta estratégia de subversão do nu feminino, podemos analisar a fotografia da artista Tete Rocha (1983-). Ao se representar nua, na série de fotografias *Módulos Orgânicos – Princípios de libertação da matéria* a artista propõe uma reflexão sobre a dificuldade de existir em uma sociedade que qualifica as mulheres a partir de sua aparência e de seu comportamento. Essa subversão da utilização da nudez feminina em favor do debate sobre temas da agenda feminista se alinha à ideia de tomada de controle das representações sugerida por Michelle Perrot. Além disso, o trabalho de Rocha, também propôs uma representação do corpo feminino um pouco mais distante das formas de representação tradicionalmente feitas do nu feminino, resultando em uma identificação de possíveis espectadoras com o trabalho, haja vista que "apenas quando as figuras artísticas que incorporam os princípios da feminilidade se separarem

Imagem 42 *Tete Rocha e Rubiane Maia:* Sem título; Série Módulos Orgânicos – Princípios de libertação da matéria, *2014, fotografia digital sobre canvas, 168 cm x 115 cm.*

dos padrões tradicionais de representação e conseguirem evitar o clichê usual, poderá haver uma identificação real"[128].

Essa tomada de controle das formas de representação do corpo feminino possibilitaria que nós mulheres fossemos responsáveis pelas formas como somos representadas, resultando em imagens capazes de contemplar nossas experiências de vida e nos unir não mais pela busca de um padrão estético e comportamental ao qual não nos adequamos, mas pelo sentimento de identificação umas com as outras. São imagens que afirmam e naturalizam corpos femininos, estabelecendo, assim, formas críticas de representar as mulheres, muito mais próximas da realidade[129].

Outra maneira de interpretarmos a ideia de tomada de controle das formas de representação do corpo feminino seria a ideia de tomada de controle dos próprios suportes. Por este motivo, nesta pesquisa escolhi uma artista que trabalhou a pintura ao longo de sua carreira. Como foi pontuado neste trabalho, os meios mais tradicionais da arte, sobretudo a pintura, tem um valor simbólico muito grande na perpetuação da representação de determinados estereótipos de feminilidade e uma responsabilidade real na construção de um olhar masculino sexualizador, fetichizador e violento sobre os corpos femininos.

Nesse sentido, a construção de imagens de corpos femininos que tentam desestabilizar o prazer visual, através da pintura, demarca a intersecção entre crítica feminista da representação visual e um processo afirmativo das práticas artísticas de mulheres diante de seu apagamento na escrita tradicional da história da arte. Por esta razão, o quarto e último capítulo desta pesquisa foi dedicado à análise da obra das artistas Paula Rego, partindo das reflexões apresentadas nos dois capítulos anteriores: a pintura moderna e sua participação na construção de um aparato representacional do corpo feminino baseado no olhar masculino; os obstáculos e a desvalorização do trabalho artístico desenvolvido por mulheres; a ideia de genialidade artística como uma qualidade naturalmente masculina; a crítica feminista da representação visual e a ideia de desestabilização do prazer visual masculino nas formas de representação da mulher.

---

[128] BOVENSCHEN, 1986, p. 39. Tradução nossa. Texto original: "*Only when the artistic figures embodying the principle of femininity broke away from the traditional patterns of representation and managed to avoid the usual clichés, could there be any real identification.*"

[129] SOUZA, 2019, pp. 12-13.

4. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA PINTURA DE PAULA REGO

> [...] o que testemunhamos em seu lugar é uma tentativa desesperada e frequentemente histérica de recuperar certa supremacia através da ressureição de grandes pinturas heroicas e esculturas monumentais em bronze – meios em si mesmos identificados com a hegemonia cultural da Europa ocidental. Todavia, os artistas contemporâneos são capazes em muito de *simular* a supremacia, de manipular signos; dado que no período moderno a supremacia se associava involuntariamente com o trabalho humano, a produção estética tem resultado hoje em uma implantação massiva dos signos do trabalho artístico, por exemplo pinceladas violentas, "apaixonadas". Sem embargo, tais simulacros de supremacia não fazem mais do que atestar sua perda: de fato os artistas contemporâneos parecem empenhados em um ato coletivo de rechaço, e o rechaçar sempre pertence a uma perda... de virilidade, masculinidade, potência. (OWENS, 1993, p. 67)[130]

O trecho citado acima foi retirado do artigo *The discourse of others: feminists and postmodernism* do crítico norte-americano Craig Owens, publicado originalmente em 1983. Neste artigo, Owens analisa a proximidade da teoria feminista com a corrente filosófica chamada Pós-Modernismo. Em sua análise, Owens explicou que após o processo de abandono da perspectiva modernista de uma arte aliada à ciência, a contemporaneidade – a partir da segunda metade do século XX – passou a testemunhar a emergência de outras formas de se produzir arte e o enfraquecimento da hegemonia cultural ocidental, sobretudo a europeia, e com isso, consequentemente o abandono das práticas artísticas tradicionais como a pintura e a escultura, em detrimento do surgimento das práticas ligadas ao corpo, espaço/ambiente e tecnologias como a televisão e o vídeo.

No entanto, Owens afirmou a existência de um tipo de rechaço à essas novas práticas, resultando em uma "[...]tentativa desesperada frequentemente histérica de recuperar certa supremacia através da ressureição de grandes pinturas heroicas e esculturas

[130] Grifo nosso. Tradução nossa. Texto original: "[...] *what we witness in its place is a desperate, often hysterical attempt to recover some sense of mastery via the resurrection of heroic large-scale easel painting and monumental cast-bronze sculpture – mediums themselves identified with the cultural hegemony of Western Europe. Yet contemporary artists are able at best to simulate mastery, to manipulate its signs; since in the modern period mastery was invariably associated with human labor, aesthetic production has degenerated today into a massive deployment of the signs of artistic labor – violent, "impassioned" brushwork, for example. Such simulacra of mastery testify, however, only to its loss; in fact, contemporary artists seem engaged in a collective act of disavowal – and disavowal always pertains to a loss... of virility, masculinity, potency*."

monumentais"[131]. Sabendo que o artigo foi escrito por Owens na primeira metade da década de 1980, é possível deduzir que a sua crítica foi dirigida às práticas de "retomada da pintura" que emergiram, no final da década de 1970, em diferentes lugares do mundo, principalmente na Europa, onde foram formados núcleos organizados destes artistas – como o exemplo italiano chamado *Transavanguardia*[132].

De certa forma, esse esforço em recolocar a pintura no centro da produção artística era resultado de uma necessidade mercadológica, uma vez que os suportes tradicionais eram mais facilmente comerciáveis diante dos novos meios que emergiam desde a década de sessenta. No entanto, ao afirmar que a prática de retomada da pintura era, na verdade apenas a simulação de uma tradição enfraquecida e a tentativa de mantê-la dominante representava apenas a necessidade da manutenção da hegemonia europeia e masculina na história da arte.

Também é importante lembrar que essa tentativa de manter a pintura no topo da hierarquia da produção de arte era uma resposta direta de rechaço – como afirmou Owens – às novas práticas artísticas, sobretudo aquelas ligadas ao uso do corpo e do espaço. Como foi dito no capítulo anterior a este, a prática da performance foi a principal porta de entrada para as artistas feministas no sistema da arte durante a década de 1970. Resumidamente, Owens estava dizendo que essa movimentação para a manutenção da tradição da pintura não era apenas uma resistência às novas práticas artísticas, mas também de resistência à própria inserção de mulheres no sistema mercadológico e de circulação de arte. Essa conclusão fica óbvia, quando Owens relacionou tal resistência à uma perda de masculinidade da arte, encerrando sua reflexão com a seguinte afirmação: "rechaçar sempre pertence à uma perda... de virilidade, masculinidade, potência."[133].

---

[131] OWENS, 1993, p. 67.

[132] Núcleo de jovens pintores italianos teorizado pelo crítico Achille Bonito Oliva no final dos anos setenta. Esse núcleo era composto por cinco italianos com idades entre 23 e 31 anos: Sandro Chia (1956-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), Nicola De Maria (1954-) e Mimmo Paladino (1948-). Apesar das diferenças formais e estéticas entre os artistas, Bonito Oliva os reuniu no mesmo núcleo de retomada da pintura, sob a premissa de um resgate da tradição da pintura Italiana.

[133] OWENS, 1993, p. 67.

Reforçando o argumento de Owens, a artista e crítica Martha Rosler foi objetiva ao declarar que a ressureição da pintura na década de oitenta foi, sobretudo, uma tentativa de reestabelecer a ordem conservadora, eurocentrada e misógina da arte:

> O giro conservador dos anos oitenta começou a desmantelar imediatamente as mudanças políticas e culturais dos sessenta e setenta, e setores do mundo da arte rapidamente a iniciativa. Os galeristas mais dedicados encontraram o momento oportuno para recolocar mercadorias de rentabilidade assegurada no mais alto lugar da hierarquia de vendas e de atenção do mundo da arte. Embora não fosse qualquer pintura ou escultura – apareceu um neoexpressionismo mítico, irracional e altamente misógino que confirmou o ressurgimento triunfante da misoginia e o elitismo pretendidos. (ROSLER, 2011, p. 13)[134]

Essa breve abordagem crítica a respeito da ideia de uma recuperação da pintura durante os anos oitenta é importante para que possamos compreender como as práticas conceituais e do corpo – que foram amplamente utilizadas pelas artistas feministas – foram, por parte da crítica e do mercado, rechaçadas, não só por razões mercadológicas, mas também, pelo grande envolvimento de mulheres artistas que utilizavam estas práticas para abordar temas diretamente relacionados ao feminismo. Desta forma, precisamos entender esse acontecimento não somente como uma resposta do mercado de arte, mas principalmente como uma necessidade de reestabelecer a ordem patriarcal e eurocentrada da produção de arte, ou seja, uma tentativa de revalidar a tradição da produção e escrita da arte que, durante sua história, ignorou a arte feita por mulheres.

Compreender essa virada conservadora da arte durante os anos oitenta é fundamental para entendermos o valor simbólico da prática da pintura dentro da estrutura patriarcal da arte. Dessa maneira, as mulheres artistas que optaram por utilizar a pintura como meio assumiram, consequentemente, uma postura de enfrentamento da própria tradição da arte, uma vez que utilizaram o principal meio de criação de imagens sexualizadas da mulher para criar, elas próprias, novas imagens de corpos femininos que

---

[134] Tradução nossa. Texto original: "*El giro conservador de los ochenta comenzó a desmantelar inmediatamente los cambios políticos y culturales de los sesenta y setenta, y sectores del mundo del arte tomaron rápidamente la iniciativa. Los galeristas más decididos encontraron el momento oportuno para recolocar mercancías de rentabilidade asegurada en lo más alto del mercado. In mediatamente, la pintura y la escultura fueron reubicadas en lo alto de la jerarquía de ventas y de atención del mundo del arte. Aunque no cualquier pintura o escultura – apareció un neoexpresionismo mítico, irracional y altamente misógino que confirmó el re surgimento triunfante de la misoginia y el elitismo de los potentados.*"

lutam contra a lógica da representação feminina a partir do olhar masculino. Essa postura significou uma tomada de controle, não só das formas de representação do corpo feminino, mas também uma criação de espaço dentro da tradição da arte, reiterando que essa tradição se construiu baseada na exclusão das mulheres na participação da construção da cultura ocidental.

Para elaborar melhor a hipótese da postura subversiva de mulheres artistas que escolhem a pintura como principal prática na arte contemporânea, é necessário relembrar que no segundo capítulo desta pesquisa, foram abordados alguns fatores que dificultaram a prática da pintura por mulheres artistas do século XIX, como as problemáticas que envolviam o acesso aos espaços públicos durante a efervescência da prática da pintura fora dos ateliês; as limitações do ensino formal de arte direcionado a mulheres e as regras sociais que dificultavam a escolha da profissão de artista por mulheres. Diante disso, justifico a minha escolha de analisar a obra de uma artista que trabalha majoritariamente com pintura, uma vez que considero o ato de pintar como uma resistência de mulheres artistas. A escolha da pintura por mulheres é um ato simbólico de enfrentamento e afirmação. É o enfrentamento da própria história da arte e da tradição artística escrita apenas através dos nomes masculinos. Porém, também é uma prática afirmativa de inclusão das mulheres artistas em um espaço que foi negado ao longo desta história.

Além disso, como foi analisado ao longo do segundo capítulo, a tradição da pintura teve um importante papel na construção do aparato representacional do corpo feminino. Desta forma, também há certo valor simbólico na utilização da pintura por mulheres na arte contemporânea como estratégia para desestabilizar o prazer visual causado pelas representações tradicionais do corpo feminino. Em outras palavras, as mulheres pintoras representam não só o enfrentamento da tradição patriarcal da arte, mas também do próprio mecanismo de criação e representação de imagens da mulher.

Até o século XIX, o acesso à prática da pintura era muito limitado para as mulheres, sendo possível apenas através da ligação familiar com um homem que praticasse a pintura e se dispusesse a ensinar. No final do século XVIII e início do XIX os materiais

de desenho e pintura começaram a se tornar mais acessíveis[135] e, como já foi abordado no primeiro capítulo desta pesquisa, começaram a surgir academias e ateliês particulares onde era possível encontrar turmas de pintura para mulheres. Esse histórico de inacessibilidade da pintura para as mulheres reforça o pressuposto de que há um valor simbólico de resistência e enfrentamento no posicionamento das mulheres artistas que optam pela pintura como seu principal meio.

A pouca participação de mulheres artistas na construção do cânone da pintura moderna – aliada, ainda, ao baixo registro de suas atividades por historiadores da arte – fez com que o aparato representacional do corpo feminino na pintura fosse construído a partir do olhar predador masculino. Apesar das tentativas de posicionamento de pintoras durante o século XIX e a primeira metade do século XX – e, até mesmo, de exemplos de mulheres artistas que conseguiram causar certo tipo de tensão nas práticas representacionais da figura feminina na pintura europeia neste período, como nos casos de Paula Modersohn-Becker e Suzanne Valadon, não foi possível construir uma prática representacional feminista na pintura moderna. Por esse motivo é importante pensar a utilização da pintura por mulheres artistas na arte contemporânea como, não apenas uma oportunidade de estabelecer uma prática representacional feminista, mas também como um processo crítico em relação à tradição da história da arte.

Dentre outras questões que serão tratadas nas próximas páginas, esse suposto posicionamento de enfrentamento na utilização da pintura foi um dos critérios utilizados para a escolha da artista que teve parte de sua obra analisada nesta pesquisa. Paula Rego apresenta em sua biografia informações que nos ajudam a compreender seu posicionamento afirmativo diante da tradição da pintura na história da arte. No entanto, a partir da década de 1990, a artista passa a trabalhar de forma mais efetiva com outras técnicas, principalmente o lápis pastel e a litografia. Uma vez que este seja exatamente o recorte temporal escolhido para limitar as obras analisadas, boa parte destas obras foi produzida em outras técnicas.

A partir de agora, a artista será abordada em um formato proposto que trata rapidamente de sua biografia, seguida da análise de obras previamente selecionadas,

[135] GREER, 1979, p. 12.

produzidas a partir dos anos noventa, período em que é possível identificar um forte alinhamento da obra da artista à teoria da crítica feminista da representação visual e das práticas artísticas feministas. Toda a análise de obras realizada se apoiou teoricamente e conceitualmente nos argumentos e conceitos estabelecidos nos dois capítulos anteriores a este, com o intuito de demonstrar como Rego produziu trabalhos capazes de desestabilizar a lógica do prazer visual masculino intrínseco às formas de se produzir arte, sobretudo na prática da pintura.

4.1. Paula Rego

Paula Rego nasceu em Lisboa em 1935. Em 1952 ingressou na *Slade School of Art*, em Londres deixando para trás o regime salazarista[136]. Seus quadros produzidos durante a década de 1960 transitavam entre a colagem e pintura e, majoritariamente, abordavam a violência do Regime de Salazar, a censura e a intensa prática religiosa de Portugal. Em meados da década de 1970 estabeleceu residência em Londres e desde então tem transitado entre Portugal e Inglaterra, o que justifica as referências visuais e culturais híbridas de Rego. Muito apegada à literatura e elementos da cultura popular, Rego mescla as influências culturais inglesas e portuguesas.

Os escritos biográficos sobre Rego recorrentemente enfatizam sua infância, haja vista que esse período de sua vida se tornou uma das principais fontes de referência em sua obra[137]. Sua vida em família, a religiosidade tipicamente portuguesa simbolizada nas figuras dos avós e um mundo imaginário infantil influenciado pela literatura contribuíram para a criação da linguagem visual de Rego ao longo dos anos. Mesmo nos anos noventa, quando o trabalho da artista se tornou mais marcado acerca de temas relacionados com a ideia de feminino e se aproximou mais das teorias feministas da representação visual, a presença de suas memórias ainda é inegável.

---

[136] Regime político de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970) estreitamente alinhado ao fascismo italiano, instalado em Portugal em 1926 através de um golpe de Estado coordenado por militares. Portugal viveu sob este regime por 41 anos. Estes anos foram marcados pela censura dos meios de comunicação, repressão e controle da população, anticomunismo e caça aos inimigos políticos do Estado. Em 1974 após um longo processo de enfraquecimento do regime, os militares do Movimento das Forças Armadas (FMA), ocuparam Lisboa com apoio popular na ação que ficou conhecida como "Revolução dos Cravos".

[137] OLIVEIRA, 2014, p. 67.

Entre os temas recorrentes da obra de Rego estão suas memórias de infância, a ideia de família tradicional e a típica religiosidade das famílias portuguesas, a relação entre mãe e filha e, especialmente, a violência psicológica e física das quais as mulheres sofrem, sendo vítimas de abusos emocionais e sexuais[138]. No entanto, nesta pesquisa serão abordadas e analisadas as representações de mulheres feitas pela artista a partir da década de 1990, organizadas de acordo com as estratégias de representação identificadas por mim, nas obras realizadas nesse período, com o objetivo de analisar os diferentes resultados no processo de desestabilização do prazer visual realizado pela artista.

4.2. As estratégias de representação da mulher na obra de Paula Rego

O terceiro capítulo desta pesquisa foi dedicado a desenvolver uma narrativa da emergência das práticas artísticas feministas alinhadas às teorias feministas a partir da década de 1970. Além disso, também foram elencadas e exemplificadas algumas das possíveis estratégias de representação do corpo feminino na arte feminista. Acompanhando a lógica de desenvolvimento desta pesquisa, o objetivo deste subcapítulo é demonstrar através de exemplos as diferentes estratégias utilizadas por Paula Rego para desestabilizar o prazer visual masculino na interação entre observador e representação. Através destes exemplos poderemos analisar a consonância da produção visual de Paula Rego com as teorias que compõem o campo da crítica feminista da representação visual, já tratadas anteriormente neste trabalho.

Paula Rego é uma artista producente desde a segunda metade da década de 1950, o que resulta em um grande volume de obras. Como já dito, aqui foram selecionadas obras realizadas a partir da década de 1990, organizadas em categorias para que fosse possível facilitar a análise de cada uma das estratégias abordadas neste trabalho. Antes de realizar a análise das obras de Rego sob a luz dos argumentos levantados nos capítulos anteriores, considero importante abordar alguns aspectos gerais da representação da figura da mulher na obra da artista.

Paula Rego recorrentemente se refere à organização social patriarcal responsável por oprimir as mulheres, sobretudo através dos símbolos da ritualística social e moral

[138] MACEDO, 2001, p. 66.

utilizada para controlar o gênero feminino, como o casamento, a maternidade e a realização de tarefas domésticas. No entanto, não é uma condenação destes processos, uma vez que a própria artista foi casada por mais de trinta anos com o pintor inglês Victor Willing (1928-1988) com quem teve três filhos e de quem cuidou após ter sido diagnosticado com esclerose múltipla. Desta maneira, em algumas cenas criadas por Paula Rego, as personagens femininas podem demonstrar satisfação ao realizar tarefas entendidas como "femininas" ou domésticas.

Como exemplo disso, podemos analisar o quadro *The Family* (1988) em que a artista representou uma cena recorrente de sua vida nos últimos anos de vida de seu marido, acometido por esclerose múltipla, Willing precisava da ajuda de sua família para realizar tarefas simples como se vestir. No quadro, pintado no mesmo ano do falecimento de Willing, uma mulher acompanhada de duas meninas, ajuda um homem a se vestir.

Imagem 43 *Paula Rego:* The Family, *1988, acrílica sobre tela, 213 cm x 213 cm.*

Não há, necessariamente, insatisfação por parte das personagens ao realizarem a tarefa, porém Rego aproveita a cena para sugerir uma inversão na hierarquia doméstica, uma vez que a atividade realizada não parte de uma ordem, mas sim da necessidade de um indivíduo, desfazendo a ideia de hierarquia familiar, e estabelecendo uma organização mais orgânica e horizontal.

Em contrapartida, em *The Bride*[139] (1994), uma mulher trajando vestido de noiva e véu e com os pés descalços tocando diretamente o chão, está deitada encarando diretamente o espectador – numa atitude remissiva à *Olympia* de Manet. Na pintura da noiva solitária não há indícios do paradeiro do noivo, porém o tronco reclinado e as pernas levemente afastadas sugerem o momento da consumação do matrimônio. O rosto da jovem criada por Rego não demonstra contentamento, apenas conformidade com o que está prestes a acontecer, ela aceita a conclusão do ritual social do casamento sem muitas expectativas, como se estivesse diante de algo que há muito tempo já havia sido programado para a sua vida. Nesse sentido, *The Bride* exemplifica uma abordagem frequente de Rego em sua obra a respeito do silenciamento das mulheres e aos assuntos relacionados à experiência de ser mulher em uma sociedade patriarcal.

Imagem 44 *Paula Rego:* The Bride, *1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160,6 cm*

[139] Considero importante acrescentar que a *The Bride* faz parte da série *Dog Woman* realizada por Paula Rego durante o ano de 1994, no geral, são representações de corpos femininos em suportes de grande escala, em que figuras femininas solitárias ocupam quase totalmente a tela. Esta série será melhor comentada ainda neste capítulo.

De forma geral, um importante aspecto das representações de figuras femininas na obra de Rego é a caracterização dos corpos. A artista utiliza as técnicas de desenho e pintura para criar corpos robustos e fortes, em alguns casos com a estrutura muscular evidente, evitando quase sempre o estereótipo delicado e passivo das representações tradicionais conhecidas. Com isso as mulheres de Paula Rego apresentam um aspecto bruto – e até grotesco – e uma postura resistente mesmo quando submetidas a algum tipo de violência. Em resumo

> No universo de Paula Rego as mulheres são fortes, reagem às adversidades para as vencerem. Adversidades que se prendem com a opressão, a desigualdade de gênero, a solidão, a frustração, a brutalidade, a violência a desumanização social, apenas passíveis de serem mitigadas ou esbatidas pela capacidade de resposta das mulheres, da sua força, do poder com que conquistam o interesse a simpatia do observador para a sua causa. (OLIVEIRA, 2013, p. 64)

4.2.1. *Love affair with tradition*[140]

De certa forma, a relação de Paula Rego com a história da arte e com a tradição da pintura atravessa todo o conjunto de sua obra[141]. Apesar da constante presença de referências à história da arte e a tradição da pintura, Rego não propõe uma homenagem, mas sim uma crítica ao cânone e sua negação da participação de mulheres na formação desta tradição. Assim, Rego posiciona seu trabalho como uma força de contra-poder[142] à hegemonia masculina na história da arte e na tradição da pintura. Para tanto, a artista se utiliza de ferramentas como ironia, inversão de valores e oposição de ideias, sobretudo acerca da feminilidade. Como foi demonstrado no capítulo anterior a este, a prática de referenciar a história da arte e seus cânones foi uma abordagem frequente entre as artistas feministas desde os anos setenta.

Ademais, no segundo capítulo desta pesquisa foi trabalhada a ideia de que a tradição da representação do corpo feminino na arte partiu do pressuposto de que, no geral, o

---

[140] GREER apud MACEDO, 2001, p. 66. Germaine Greer se referiu a relação de Paula Rego com a tradição da pintura na história da arte como um "love affair", ou seja, como um caso de amor ou um romance.

[141] Por este motivo, é importante enfatizar que em outros subcapítulos dedicados às demais estratégias de Rego, algumas obras também apresentam visíveis referências à história da arte, no entanto, estas obras se adequam e representam melhor as estratégias onde foram alocadas.

[142] MACEDO, 2001, p. 65.

espectador ideal da obra seria do gênero masculino e isso contribuiu para a criação de um aparato representacional que gerava imagens de corpos femininos submissos, dóceis e sexualizados. Além disso, neste capítulo também foram abordados aspectos que dificultaram o acesso das mulheres artistas aos meios de circulação e ensino de arte, fazendo com que seus trabalhos acabassem quase sempre destinados às categorias menores da pintura ou ainda, que fossem classificados como amador.

Ciente das relações entre a história da arte e os modos de representação da mulher, Rego utiliza a pintura como um de seus principais suportes para não só criar novas imagens de mulheres, mas também para discutir o papel da tradição da arte na manutenção da organização sociocultural patriarcal que dificultou e desvalorizou o desenvolvimento do trabalho de mulheres ao longo da história, bem como, também, usa seu trabalho para desconstruir e ironizar o estereótipo de feminilidade dócil e delicada perpetuado pelas imagens de mulheres criadas por artistas homens.

Um exemplo de como Rego se apropria de estereótipos de feminilidade recorrentes na história da arte é sua série *Dancing Ostriches*, realizada durante o ano de 1995. Através dessa série a artista satiriza e inverte os valores da figura tradicional da bailarina que foi muito explorada na história da arte, sobretudo por impressionistas e pós-impressionistas como Edgar Degas.

Imagem 45
Edgar Degas: Ballet (L'étoile)*, 1876, pastel sobre tela, 58,4 cm x 42 cm*

A bailarina de Degas é jovem, clara, leve e graciosa e personifica o ideal de feminilidade dócil e contida tão valorizado nas representações do feminino durante a modernidade. As dançarinas-avestruzes de Rego têm corpos musculosos e atarracados, faces não tão jovens e de expressões duras, resultando em representações de corpos femininos muito mais próximos da ideia de força física do que de graciosidade. Obviamente, neste caso, o título dado à série também revela a intenção de Rego em desconstruir a aura de delicadeza feminina que cerca a figura da bailarina. A referência à avestruz feita pela artista remete ao filme musical *Fantasia*[143] da Walt Disney, mas também é um comentário sobre a falta de graciosidade da ave.

[143] A série de bailarinas de Paula Rego foi inspirada nas avestruzes bailarinas do filme musical *Fantasia* da Walt Disney, produzido em 1940. De corpos com penas pretas e brancas e calçando sapatilhas cor-de-rosa ou azuis, as avestruzes da animação são graciosas dançarinas. De alguma forma, as bailarinas

Imagem 46 *Paula Rego:* Dancing Ostriches*, 1995, pastel sobre tela, 162 cm x 155 cm.*

Imagem 47 *Paula Rego:* Dancing Ostriches*, 1995, pastel sobre tela, 162 cm x 155 cm*

criadas por Rego são um tipo de transfiguração das avestruzes em mulheres, inclusive os trajes de cor preta fazem referência a cor das penas das avestruzes.

Imagem 48 *James A. M. Whistler:* The artist in his studio*, 1866, óleo sobre papel, 62,9 cm x 46,4 cm*

Imagem 49 *Alfred Stevens:* An artist in his studio*, 1840, óleo sobre tela, 60 cm x 47,6 cm*

Imagem 50 *Johannes Vermeer:* The art of painting (Artist in his studio)*, 1668, óleo sobre tela, 120 cm x 100 cm*

Com suas bailarias desajeitadas, pesadas e preguiçosas, Rego consegue desvincular o clichê da feminilidade delicada e frágil que envolve essas figuras. Isso acontece, porque, para a artista é extremamente importante que se desconstrua este ideal de feminilidade ligado à ideia de fraqueza se tornando necessário construir outras formas de se pensar o significado de feminilidade. Essa desconstrução da ideia de feminilidade é uma das principais ferramentas que Paula Rego utiliza para criar imagens de mulheres capazes de desestabilizar o prazer visual.

Um caso que pode ser analisado para entendermos como Paula Rego se posiciona de forma afirmativa diante da hegemonia masculina na tradição da pintura é a obra *The artist in her studio* (1993). Existe, na história da arte, a prática de artistas se representarem em seus ateliês. Simbolicamente este tema reitera o domínio dos homens na produção de arte no Ocidente. Por esta razão, Rego também produziu o retrato de uma mulher em seu ateliê.

Em sua versão do tema tradicional, Paula Rego representou uma mulher no centro do espaço pictórico. A figura feminina central é uma mulher em um traje nas cores azul e vermelho intensos, a mulher está fumando e posando para a artista. Na pintura, a artista é uma pequena figura de tons alaranjados no canto direito inferior. As duas figuras se opõem tanto na sua constituição formal (dimensões relativas ao espaço da tela e as cores) como na sua atitude. A modelo que fuma e usa botas masculinas revela um comportamento que poderia ser interpretado como masculino, enquanto seus trajes são tradicionalmente femininos. Esta mulher que posa para a pintora possui uma "grande ambiguidade de gênero masculino/feminino"[144], o que remete à estratégia identificada por Amelia Jones que diz respeito à uma postura feminina mais irreverente e subversiva, que a historiadora identificou como *bad girls*.

[144] ARRUDA, 2011, p. 160.

Enquanto a modelo é uma figura poderosa, a pequena artista quase não pode ser notada. De certa forma, é possível interpretar a pequena artista de Rego como uma alegoria à falta de visibilidade de mulheres artistas na história da arte. Também é importante pensar neste trabalho de Rego como um duplo autorretrato, no qual a modelo é a própria personalidade da artista, imponente e subversiva em contraponto a pequena pintora que representa a prática da pintura de mulheres artistas, remetendo à obra *La Pittura* (1639) da artista italiana Artemisia Gentileschi que utilizou seu autorretrato para fazer uma alegoria à pintura.

Imagem 51 *Paula Rego:* The artist in her studio*, 1993, acrílica sobre tela, 180 cm x 130 cm*

O poder das representações criadas por Rego e Gentileschi está no fato de que diante do histórico de hegemonia masculina na história da arte e na tradição da pintura, as duas artistas representaram a si mesmas como a própria pintura, aludindo à uma ideia de que esta prática também persiste entre as mulheres. Como resultado desta reflexão, as obras interferem na ideia de que a criatividade seja uma característica essencialmente masculina. Ao utilizar a prática da pintura para denunciar os

Imagem 52 *Artesmisia Gentileschi:* La Pittura*, 1639, óleo sobre tela, 98,6 cm x 75,2 cm*

pressupostos que desvalorizam o trabalho de mulheres artistas, Rego consegue subverter a tradição da arte e a utiliza em favor do debate a respeito da falta de visibilidade de desprezo pelo trabalho de mulheres ao longo da história da arte.

4.2.2. A exposição da violência

Imagem 53 *Paula Rego:* Untitled Triptych #1, *1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm.*

Imagem 54 *Paula Rego:* Untitled Triptych #2, *1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm.*

Como já foi comentado, entre os temas frequentes na obra de Paula Rego estão as diferentes formas de violência física e simbólica das quais sofrem as mulheres. Porém, para abordar a estratégia que consiste na exposição e denúncia destas violências, foi escolhida uma única série de obras chamada *Untitled* realizada entre 1998 e 2000, na qual a artista representa cenas de mulheres que submeteram a procedimentos de aborto clandestino. Para contextualizar essa série é importante explicar que Rego produziu estas imagens motivada pelo referendo para a descriminalização do aborto em Portugal, realizado em 1998. Diante da forte pressão dos partidos de direita e da moral religiosa no país o grande número de abstenção de votantes resultou na permanência da criminalização.

Desde a década de 1960, Rego utilizou seu trabalho para se posicionar politicamente, tendo realizado pinturas que denunciavam a violência e a censura do regime salazarista em Portugal. Por isso, a série *Untitled* da artista foi mais uma maneira de declarar publicamente sua opinião política. E, assim como em boa parte de sua obra, as referências para construir essas imagens "[...] foram retiradas diretamente das suas memórias em Portugal a respeito

daquelas mulheres e foram entrecruzadas com o dilema por quais muitas mulheres por toda a parte têm que enfrentar."[145].

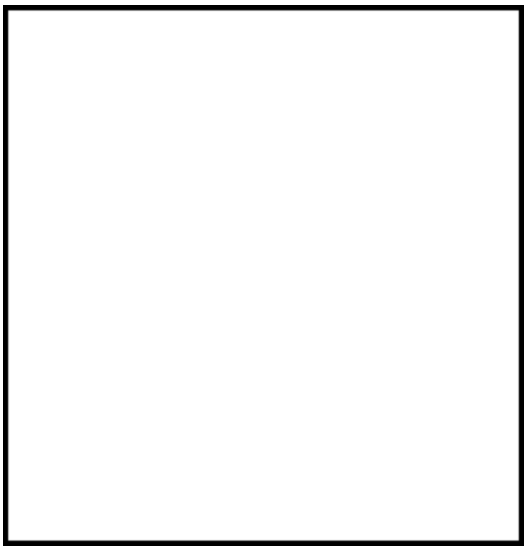

Imagem 55 *Paula Rego:* Untitled Triptych #3, *1998, pastel sobre tela, 110 cm x 100 cm.*

Ao compor as cenas, Rego não foi explícita, porém "[...] Deixa pistas como o balde, panos, os corpos em contração, carregados de vergonha e solidão [...]"[146]. Desta forma, a cena pode ser facilmente entendida. Neste contexto, a artista não só denuncia a hipocrisia de uma organização social patriarcal e conservadora, na qual as mulheres não tem controle de seus próprios corpos, mas também estabelece o debate sobre o silenciamento das mulheres, uma vez que propõe que se discuta abertamente os resultados violentos da prática clandestina do aborto. Por causa dos resultados traumáticos e de toda a violência física e emocional que envolve a prática clandestina do aborto, a artista criou cenas que evidenciam as condições precárias de higiene e segurança nas quais costuma ser praticado[147].

> O que Paula Rego faz através dessa série é tornar visível uma realidade que a sociedade insiste em manter invisível. Para além de qualquer juízo moral, o que não vem ao caso aqui, trata-se de uma realidade que deve ser tratada de outra forma, ou seja, deve-se desmistificar o tabu e passar a tratar desse assunto como uma decisão pessoal, garantindo às mulheres seu direito de escolher e disponibilizando os meios legais e as condições médicas para isso, talvez seja um bom começo. (MANZANO, 2008, p. 297)

As mulheres representadas por Rego são jovens e demonstram a dor e a solidão do momento vivido. A fórmula de desestabilização do prazer visual masculino nesta série da artista está, exatamente, na contradição entre a representação de corpos femininos jovens que não se exibem em poses sugestivamente sensuais, mas sim em um momento de intenso sofrimento, no qual a crueldade da situação gera desconforto em seu

[145] MANZANO, 2008, 295.
[146] COUTINHO, 2009, p. 97.
[147] OLIVEIRA, 2013, p. 74.

observador. É na exibição do abjeto e do proibido que a artista impede a obtenção de qualquer tipo de prazer diante da observação destes corpos femininos. Representando uma experiência inversa à da maternidade – como no caso das representações de Paula Modersohn-Becker e Mary Kelly –, a artista expõe um processo da experiência feminina igualmente indesejado. Algo que não deveria ser representado, justamente porque não contempla o prazer visual masculino.

4.2.3. *Bad girls* e a fúria feminina

Numa abordagem remissiva à postura de *bad girls* identificada pela historiadora Amelia Jones, apresentada no capítulo anterior a este, Paula Rego cria personagens femininas com posturas que se opõem completamente ao ideal de docilidade feminina historicamente valorizado na arte. A artista produziu representações de mulheres que posam com posturas agressivas ou despojadas, como é o exemplo do retrato da teórica feminista Germaine Greer, feito por Rego em 1995. A expressão concentrada de Greer, o vestido vermelho e a postura relaxada criam uma aura de pouca preocupação da representada, sobretudo com potenciais observadores, numa atitude que referencia as mulheres pintadas por Suzanne Valadon no início do século XX.

Imagem 56 *Paula Rego:* Germaine Greer, *1995, pastel sobre papel, 120 cm x 111,1 cm.*

Germaine Greer é considerada uma das mais importantes teóricas e ativistas feministas e, obviamente, sua importância social e cultural foi considerada por Rego durante a realização do retrato. A postura despojada de Greer pode ser pensada como

autoafirmação e insubmissão que revela, não somente, uma postura feminina muito mais coerente às mulheres contemporâneas à Greer, mas também um perfil de feminilidade oposto das "tradicionais pinturas do feminino, onde o aspecto da delicadeza era norma quase obrigatória"[148]. Nesse sentido, Paula Rego não só rejeita as formas de representação tradicionais da mulher, mas também se preocupa em criar representações novas e mais coerentes com a realidade, fazendo com que seja possível a identificação do espectador – presumidamente feminino – com a representação.

Dentro da ideia de produzir imagens de mulheres antagônicas as tradicionais representações de mulheres submissas e controladas, Rego realizou a série *Dog Woman* (Mulher-cão) (1994). Nesta série a artista realizou imagens em grande formato de mulheres solitárias que ocupam quase todo o espaço pictórico. As figuras femininas dessa série estão, no geral, entregues a sentimentos contraditórios, como, por exemplo, no quadro que dá nome à série, a mulher-cão aparenta estar fora de controle, furiosa e assume completamente seus instintos animalescos "evidenciando uma natureza intensa, que enfrenta o mundo, como um animal enjaulado [...] lutando com todas as forças [...]"[149]. O posicionamento do corpo da personagem também revela a postura contraditória simultaneamente submissa e feroz.

Essa contradição no comportamento da figura criada por Rego, de certa forma, afirma a contradição da existência e da experiência das mulheres, uma vez que, enquanto o comportamento dócil é imposto e ensinado, a fúria e a força são características inerentes às mulheres. As mulheres-cão de Rego ocupam a tela de forma agressiva e "[...] São mulheres que não escondem sua intensidade e sua fúria, afastando os estereótipos de docilidade e fragilidade, tão reforçados pelas padronizações sociais e representações androcêntricas ao longo da história da arte"[150].

[148] COUTINHO, 2009, p. 95.
[149] OLIVEIRA, 2013, p. 88.
[150] COUTINHO, 2009, p. 94.

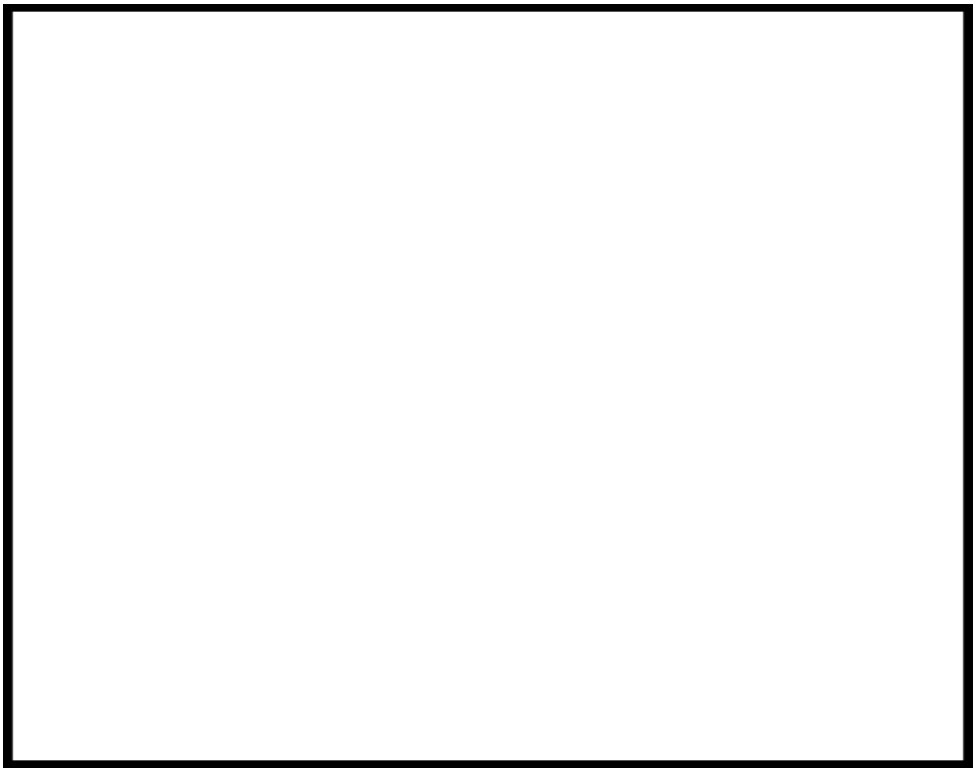

Imagem 57 *Paula Rego:* Dog Woman*, 1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160 cm.*

Os aspectos emocionais inegáveis demonstrados através das formas dos corpos e das expressões faciais das mulheres criadas por Rego nesta ajudam a estabelecer uma relação íntima do espectador com a imagem, porque "revela, sem nenhum pudor, a violência do amor dessas mulheres, a espera forçada, o desejo visceral de fazer sexo, o silêncio implícito perante uma traição que só a paixão é capaz de impor"[151]. Essas mulheres-cão estão sofrendo e enfrentando adversidades. O espectador não conhece a origem deste sofrimento, mas é possível concluir que estas mulheres não se submetem à condição de vítima, a visível ferocidade e os sentimentos muito bem descritos pela artista, nos fazem compreender que há uma postura de resistência e enfrentamento, como em *Bad Dog* (1994) em que uma mulher é representada como um cachorro expulso da cama. Apesar da situação humilhante,

> [...] Os aspectos visuais da obra e a configuração da imagem tornam-a sobremaneira poderosa. Essa obra condensa toda a violência do amor das mulheres-cão. O efeito visual que a artista imprimiu à pele quase totalmente exposta do corpo da mulher-cão, através do perfeito domínio da técnica do pastel, traduz de forma minuciosa a força do elemento visceral tanto das personagens quanto do próprio envolvimento físico da artista nas obras. (MANZANO, 2008, 231)

[151] MANZANO, 2008, 227.

Imagem 58 Paula Rego: *Dog Woman*, 1994, pastel sobre tela, 120 cm x 160 cm.

Com a série *Dog Woman*, a artista propõe uma ideia de feminilidade instintiva e feroz, assim como o retrato de Germaine Greer oferece a possibilidade de uma feminilidade insubmissa. Em ambos os casos, Paula Rego não descaracteriza, nem desconstrói os corpos femininos que criou, porém, retira deles as posturas delicadas e submissas, desfazendo a ideia de feminilidade controlada. Uma vez que a submissão e a docilidade são características fundamentais que ajudam a compor as práticas representacionais do corpo feminino dominado e sexualizado, ou seja, dentro da lógica do prazer visual masculino, ao retirar estes elementos de sua representação a artista também interrompe este processo, resultando em imagens que desestabilizam a lógica do prazer visual masculino em sua relação de observador e representação.

4.2.4. Diálogos com a literatura

Paula Rego tem entre suas referências culturais obras importantes da literatura portuguesa e inglesa. A artista chegou a realizar várias séries baseadas em livros clássicos da literatura, como *O crime de Padre Amaro* (1997) inspirado na obra homônima de Eça de Queirós, publicada em 1875. Para realizar a análise desta estratégia de representação

visual da mulher usada pela artista, foi selecionada a série de litografias baseadas no romance de formação *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

A série de Paula Rego foi realizada em 2001 e é composta por vinte e cinco litografias, nas quais a artista utiliza sua subjetividade e sua experiência de leitura para criar seus desenhos. Através da análise das imagens, podemos observar como Rego criou sua própria interpretação da história e, sobretudo, do caráter de Jane. Os corpos femininos robustos e as feições duras características das representações de mulheres feitas por Rego, são utilizados nesta série para enfatizar o caráter dos personagens, mas também o estado psicológico e emocional das figuras representadas. Para que seja possível realizar a análise das imagens criadas por Paula Rego, é necessário fazer um breve comentário sobre o romance de Charlote Brontë.

Atualmente é inegável o valor das contribuições do conjunto da obra das irmãs Brontë para o cânone da literatura mundial. No entanto, o aspecto importante a ser pensado para o desenvolvimento da análise das gravuras de Rego é a ideia de um "feminismo intuitivo"[152] que pode ser atribuído ao trabalho destas irmãs. O proto-feminismo de Brontë ganha nome e personalidade através da jovem heroína Jane Eyre. Corajosa e apaixonada, Jane reivindica igualdade entre homens e mulheres ao longo da narrativa de sua história. Como no momento em que acaloradamente declara seu amor por seu patrão:

> O senhor pensa que posso ficar para me tornar um nada para o senhor? O senhor pensa que sou um autômato? Uma máquina sem sentimentos? E que possa aguentar que tirem a migalha de pão de meus lábios? E a gota d'água da vida de minha taça? O senhor pensa que por eu ser pobre, sombria, simples e pequena, não tenho alma ou coração? Se pensa, está enganado! Tenho tanta alma quanto o senhor. E um coração ainda maior. [...] Não estou falando neste momento seguindo normas de conduta e convencionalismo, tampouco com a carne mortal. É o meu espírito quem se dirige ao seu espírito, como se ambos estivessem mortos e estivessem aos pés de Deus. Como iguais. Que é o que somos! (BRONTË, 2017, p. 440)

[152] WARNER, 2005, p. 8.

Após declarar seu amor de forma tão visceral, Jane também se coloca como igual diante do homem que ama. Também é importante ressaltar que este homem, Mr. Rochester, além de ser seu patrão possui uma grande diferença de idade em relação à Jane e faz parte de uma camada privilegiada da sociedade. Em comparação à pobre e órfã Jane, Mr. Rochester pode ser visto com superioridade em relação a ela dentro da organização social vitoriana. No entanto, Jane, mesmo ciente deste desequilíbrio, se posiciona como um indivíduo de igual valor a seu patrão.

A própria franqueza com que Jane trata diferentes assuntos ao longo da narrativa, pode ser considerada transgressora para sua época. Como na ocasião em que a jovem ouve Mr. Rochester contar como se relacionou com uma de suas amantes e sem fazer qualquer julgamento a seu patrão lhe pergunta, no final da narrativa, se ele amou essa mulher. Nos momentos em que Jane discute sobre os mais diversos temas com personagens do gênero masculino, podemos perceber a intenção de Charlotte em afirmar Jane como intelectualmente equilibrada em relação a estes homens.

A ideia de um proto-feminismo aparece em outras passagens do livro. Como a situação em que Jane nega se unir em matrimônio a St. John Rivers por não amá-lo. Abrindo mão da vida segura de mulher casada, para viver como preceptora, escolhendo para si um destino cheio de incertezas, porém fiel ao que acredita. Ao fazer estas escolhas, Jane acaba se tornando a representação de uma mulher que decide seu próprio destino, em um contexto social onde há pouca possibilidade para uma mulher assumir o controle de sua própria vida.

Além de Jane Eyre, o romance de Brontë possui outra personagem feminina de extrema importância para as reflexões que podem ser feitas através da leitura. Bertha Mason, a esposa louca de Mr. Rochester que vive confinada no sótão. A situação de Bertha é cruel. Foi retirada de sua terra natal e levada para Inglaterra. Após ter sido acusada de enlouquecer e se tornar de difícil trato, foi mantida trancada em um quarto com a companhia de uma empregada. Para algumas teóricas, como Marina Warner[153], Bertha e Jane são duas faces de uma mesma mulher. Quando as duas personagens se encontram ocorre o confronto de duas condições opostas, na qual Bertha é a projeção de uma vida

[153] WARNER, 2005, p. 13.

condenada por um mau casamento e a progressiva degradação de uma mulher que já não possui o controle de sua vida. Enquanto Jane é a jovem, ainda livre, que se assusta diante da possibilidade de um destino infeliz e opressor.

A forma que Charlotte Brontë encontrou para desenvolver o caráter de Jane foi descrevendo uma aparência delicada e frágil que contrastasse com uma personalidade forte e decidida. O jogo entre uma aparência quase infantil e uma mente afiada que anseia por se desenvolver, resulta em uma heroína subversiva para os valores de sua época.

Ao fazer sua homenagem ao romance de Brontë, Paula Rego acrescenta sua própria percepção sobre a história de Jane e, desta forma, atualiza a história contada quase duzentos anos antes. A artista, através de suas gravuras, não só reconstrói essa narrativa, mas também a atualiza e a enriquece ao adicionar sua subjetividade à história escrita por Brontë, criando uma obra nova que não se constitui apenas como a ilustração de um romance contado no século XIX, mas uma interpretação possível do lugar ocupado pelas mulheres na literatura e na arte. Este ponto é importante para a construção narrativa de Rego, pois sua reinterpretação da obra depende de sua experiência como leitora e, como já foi dito, a literatura é um alicerce de grande valor para a vida da artista. Coincidentemente, a personagem de Brontë tem o mesmo tipo de relação com a literatura. Na litografia *Loving Bewick* (2001), Paula Rego representa Jane Eyre beijando um pelicano, fazendo referência a um trecho do romance em que Jane, ainda criança, se refugia na biblioteca e encontra consolo em seu livro

Imagem 59 *Paula Rego:* Loving Bewick, *2001, litografia, 67 cm x 43 cn,*

preferido, *The History of British Birds* (1797) de Thomas Bewick[154] (1753-1828), revelando a importância que o livro teria para Jane durante sua infância[155].

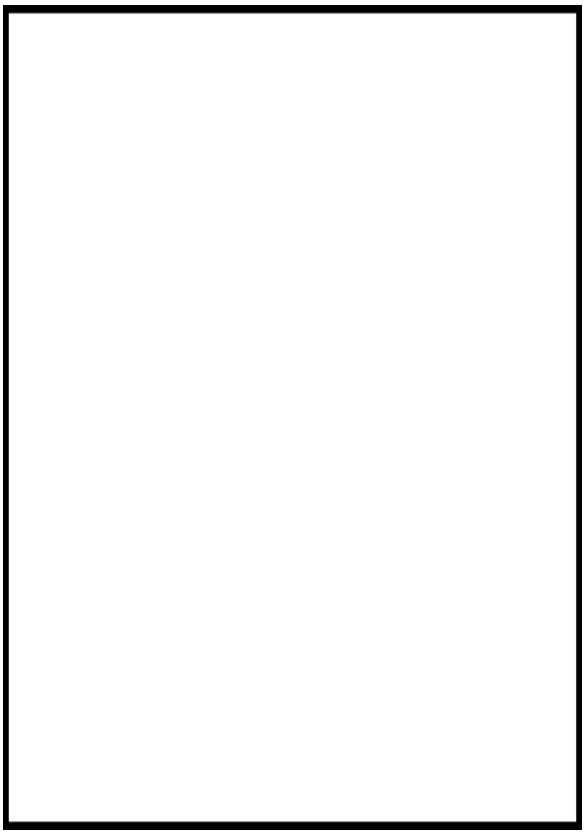

Imagem 60 *Paula Rego:* Come to me*, 2001, litografia 99,5 cm x 67 cm.*

A figura que Rego criou para representar Jane Eyre se alinha, de certa forma, a da jovem mulher de aparência simples – ausente de grandes atrativos – descrita por Brontë. Aliada a essa representação, existe a grande força expressiva que Paula Rego coloca em suas personagens. Como exemplo disso, temos a litografia intitulada *Come to me* (2001) que registra a passagem do romance em que Jane ouve o chamado de Mr. Rochester, mesmo separados por quilômetros de distância. O pescoço rígido e a face de expressão dolorosa remetem ao conflito interno vivido por Jane no momento e que ela ouve a voz de seu amado e mesmo consciente do caráter sobrenatural deste acontecimento, decide atender ao chamado.

Outra litografia da série que merece ser observada com mais cuidado é *Bertha* (2001). Com um corpo robusto e um rosto expressivo que encara para fora da gravura com um olhar que encontra o de seu observador, o colocando como figura participante da cena, se tornando testemunha o estado em que Bertha vive. Os pés descalços e o vestido mal colocado reforçam as condições animalescas a que a situação de Bertha a levaram. De certa forma, a pose da personagem, sentada no chão de forma quase infantil, confronta a descrição furiosa e bestial de Brontë.

[154] Importante gravurista e ornitologista inglês.
[155] MANZANO, 2008, 324.

Neste sentindo, Rego talvez atualize a história de Bertha e a reconheça como a vítima que foi. Incompreendida, trancada no sótão sem direito a interagir com outros indivíduos, se conformando apenas com a companhia de sua carcereira. Além disso, a figura de Jane Eyre em *Come to me* não se distancia muito da figura de Bertha[156], reforçando a ideia de que Jane e Bertha são una só, dois opostos que resultam de um mesmo conflito: a escolha entre a emancipação e o casamento, onde uma decisão por motivos tortos podem condenar uma vida.

Ao mesmo tempo em que celebra a grande obra que é *Jane Eyre*, Paula Rego a transforma, fazendo com que suas litografias se coloquem com autonomia diante do romance de formação escrito no século XIX por Charlotte Brontë.

Imagem 61 *Paula Rego:* Bertha*, 2001, litografia 30 cm x 46,5 cm.*

As representações de corpos femininos robustos e fortes de Rego reiteram a força da personalidade que Brontë deu à sua Jane. As faces expressivas remetem aos conflitos internos vividos pelas personagens. As vestes massivas e de cores sombrias passam a sensação de imobilidade e o grande esforço exigido para que sejam dados pequenos passos. E, dessa maneira, Rego vai estabelecendo, através de sua própria linguagem, sua relação com o romance e delineando sua interpretação da história ao mesmo tempo em que atualiza essas personagens e reforçando o caráter forte e afirmativo e coloca estas representações na sua longa genealogia de mulheres fortes.

[156] "Como podemos notar, curiosamente, Paula Rego utilizou sua modelo Lila Nunes para representar tanto Bertha Mason quanto Jane Eyre." (MANZANO, 2008, p. 322)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu do pressuposto de que existe um aparato representacional utilizado para a criação de representações do corpo feminino, baseado em duas ideias principais: primeiro de que, ao longo da história da arte, as representações de mulheres contribuíram na construção de estereótipos sexualizados e fetichizados dos corpos femininos e, em segundo, a ideia de que, de forma geral, artistas homens produziram estas representações baseadas no olhar masculino, resultando em imagens que teriam, supostamente, como espectador ideal indivíduos do gênero masculino. A partir disso, o processo de pesquisa foi desenvolvido em três etapas que constituem os três capítulos que compõem o trabalho.

No segundo capítulo foram abordadas algumas das formas recorrentes de representação do corpo feminino por artistas homens, durante a modernidade, e de que maneira estas imagens contribuíram para a construção de um ideal de feminilidade dócil, frágil, submissa e passível de ser dominada. Em contraponto, neste mesmo capítulo foi possível observar como mulheres artistas, dentro do mesmo período, buscaram criar representações de feminilidade mais coerentes com suas experiências de vida. No entanto, como foi apontado ao longo do capítulo, a estrutura patriarcal da sociedade ocidental impôs normas morais, socioculturais e religiosas que dificultaram a participação de mulheres na produção de arte e cultura, além de rejeitar sua obra dentro do cânone da arte moderna, categorizando seus trabalhos como inferiores ou amadores. Apesar destes obstáculos, foi possível demonstrar como algumas artistas entre o século XIX e XX conseguiram criar representações de mulheres que se distanciavam do ideal de obediência e docilidade exigido pelos padrões de sua época, como foi exemplificado através de pinturas de Suzanne Valadon e Paula Modersohn-Becker.

No terceiro capítulo, foi desenvolvida a ideia de crítica feminista da representação visual e como esse conjunto de teorias feministas que objetivavam analisar o aparato representacional do corpo feminino se alinhava às práticas artísticas feministas surgidas a partir da década de 1970. Com o objetivo de compreender como as mulheres artistas da contemporaneidade tentaram reverter os modos de representação dos corpos femininos foi necessário contextualizar o cenário cultural em que estas práticas artísticas

foram desenvolvidas. Por esta razão, neste capítulo também foi tradado o surgimento de um núcleo de artistas feministas e a criação de galerias, centros de apoio e publicações que tinham a finalidade de apoiar e difundir o trabalho destas artistas.

Neste capítulo também foi demonstrado através de exemplos como artistas feministas, a partir da década de 1970, conseguiram desenvolver imagens que não respondessem mais à lógica do prazer visual masculino. As obras e artistas utilizadas para exemplificar os argumentos utilizados foram organizadas em dois grupos de acordo com as formas que escolheram trabalhas as essas novas formas de representação da mulher. Os grupos foram identificados por mim como *Estratégia da não-representação* e *Estratégia da representação*, sendo o primeiro grupo referente às artistas que se abstiveram de utilizar representações figurativas dos corpos femininos sob a justificativa de que após anos de sexualização do corpo feminino através de suas representações, seria impossível criar imagens de mulheres que não fossem passíveis desta sexualização e, em consequência, que resultassem no prazer visual masculino. Já no segundo grupo foram agrupadas artistas que escolheram construir novas representações da mulher sem abandonar o uso da representação figurativa ou direta, se apoiando na ideia de que esta forma de lidar com a produção de imagens do corpo feminino, caracterizaria um posicionamento afirmativo de tomada de controle do aparato representacional do corpo feminino.

O quarto e último capítulo foi construído como um estudo de caso mais aprofundado da obra de uma artista que estaria alinhada à estratégia da representação. Paula Rego é uma pintora, gravurista e desenhista de obra majoritariamente figurativa. Sendo uma artista ativa desde a segunda metade da década de 1950, foi necessário selecionar um período específico da obra da artista, por este motivo, decidi que o processo analítico-interpretativo proposto nesta pesquisa seria feito apenas a partir de obras realizadas por Rego após a década de 1990, uma vez que já havia sido atravessada a segunda onda feminista e já havia eclodido o movimento de retomada da pintura durante a década de 1980, que, como tratado neste mesmo capítulo, simbolizou uma resposta negativa por parte de artistas, galeristas, críticos e instituições diante, não somente, das práticas artísticas ligadas ao corpo e ao espaço, mas também ao aumento significativo da participação de mulheres na produção de arte, sobretudo através destas novas práticas. Enfim, o movimento de retomada da pintura representou uma tentativa agressiva de

manutenção da hegemonia masculina e branca nos núcleos de circulação e comercialização de arte.

Uma vez que parte do conjunto da obra de Paula Rego seja uma grande quantidade de pinturas, considerei que esta artista representa a estratégia de subversão da tradição da pintura em favor da discussão de temas importantes para a teoria feminista como violência doméstica, os papéis ocupados pelas mulheres na sociedade, a descriminalização e o direito ao aborto seguro, a convivência em família e o padrão de comportamento submisso ensinado às mulheres. Ademais, através da análise das obras selecionadas, foi possível concluir que, de forma geral, a principal estratégia de desestabilização do prazer visual utilizada por Rego está na criação de personagens femininas que não correspondem ao ideal de feminilidade dócil e controlada. A artista se preocupa em oferecer representações de mulheres independes, com corpos fortes e rostos expressivos. Em alguns casos, como foi demonstrado na análise das dançarinas-avestruzes, as mulheres de Rego podem ser desengonçadas ou ferozes e intuitivas, como concluí através da análise da obra *Dog Woman*. Em aspectos mais específicos, ao longo do processo de escolha dos trabalhos que seriam analisados, identifiquei algumas das estratégias de representação visual na obra de Paula Rego, que subdividi em quatro grupos.

No primeiro grupo a análise das obras demonstrou como Rego é consciente de sua relação com a história da arte e com a tradição da pintura, por isso faz uso da ironia e satiriza os estereótipos de feminilidade recorrentes na pintura moderna, mas também se coloca como uma contra-força diante da hegemonia masculina na pintura e no cânone da arte.

No segundo grupo, foi demonstrado como a artista aborda em sua obra as diferentes formas de violência que podem ser enfrentadas por uma mulher, através da criação de cenas de jovens mulheres em condições precárias de higiene e segurança, Rego coloca em evidência o tema da descriminalização do aborto, a partir da análise das imagens foi possível compreender como trazer a discussão sobre temas considerados proibidos ou abjetos acerca da verdadeira experiência de ser mulher, cumpre não só seu papel social de chamar atenção para tais questões, mas também é uma forma de interromper a lógica

do *male gaze*, uma vez que estes trabalhos dialogam de forma mais sensível com espectadores do gênero feminino.

As imagens alocadas no terceiro grupo representam a estratégia de representação visual de Rego no que tange a subversão ou inversão de valores atribuídos à ideia de feminilidade. Nas obras selecionadas para a análise foi possível observar como a artista incute em suas personagens características que remetem à fúria e ao mau comportamento, mantendo-as visivelmente femininas, mas distanciando-as do estereótipo de feminilidade passiva que, suspostamente, não contemplaria o prazer visual masculino.

Por último, no quarto grupo foram analisadas obras em que Paula Rego referencia personagens femininas da literatura, nessa estratégia a artista recria as personagens, acrescentando a estas representações suas próprias interpretações das histórias que leu, com isso, o resultado dessas imagens é uma atualização de referenciais femininos e a criação de uma nova dimensão para a simbologia que envolve estas personagens.

Em linhas gerais, foi possível concluir que Paula Rego trabalha intensamente para desconstruir as formas tradicionais de representação da mulher na arte, se empenhando em oferecer novas imagens para a ideia de feminino, que se distanciem do ideal de feminilidade dominada e dócil. Além disso, também pude observar que, apesar de ter categorizado algumas das estratégias de representação usadas pela artista, tais estratégias se fundem e se contaminam ao mesmo tempo quem faz referências à história da arte, a artista também denuncia as práticas de violência física e simbólica contra as mulheres, cria representações de corpos femininos sob grande dor, mas ainda mantendo a ideia de força e autonomia, demonstra a ferocidade, supostamente, inerente às mulheres sem desumanizá-las etc.

Todas estas evidências demonstram a capacidade da artista de reformular a ideia de feminilidade e representar a experiência de ser mulher em uma organização social, política e cultural patriarcal sem recorrer aos estereótipos de feminilidade dócil e dominada. Em resumo, Paula Rego consegue ampliar a ideia de feminilidade se distanciando dos clichês e construindo imagens de mulheres mais complexas e muito menos passíveis de serem cooptadas pela lógica do prazer visual masculino.

Ademais, no terceiro capítulo foi comentado o argumento da historiadora Michelle Perrot sobre a importância de que mulheres artistas tomem controle de suas representações visuais, observando o conjunto de trabalhos selecionados para análise foi possível notar que Paula Rego tem sido bem sucedida na sua tentativa de tomada de controle da representação do corpo feminino.

A partir das conclusões específicas apresentadas nos parágrafos anteriores a este, considero que foi possível concluir que desde os primeiros movimentos pela emancipação e direitos das mulheres, transformações consideráveis aconteceram. No entanto, tais mudanças não são suficientes e, no que diz respeito ao campo da arte, foi possível observar ao longo do processo de escrita desta pesquisa, como ainda é necessário que mais pesquisas sejam feitas, mais exposições sobre mulheres artistas precisam acontecer, é necessário dar mais espaço para as curadoras, críticas e historiadoras da arte e permitir que mais mulheres se ocupem de cargos de gestão em espaços culturais.

Neste sentido, entendo que a conclusão de minha pesquisa não representa apenas a realização de um interesse pessoal, mas, em grande escala, também é um pequeno passo dentro de uma longa caminhada iniciada por outras mulheres há alguns anos atrás. Nesta caminhada, minha pesquisa é apenas uma pequena contribuição de levantamento de bibliografia e uma reunião significativa de fatos, além do registro do trabalho de diferentes artistas e o alinhamento destas obras às teorias da crítica feminista da representação visual. Com isso, acredito que a relevância acadêmica deste trabalho para o meu campo de pesquisa se baseia, sobretudo, na função de uma obra introdutória para pesquisadoras que queiram compreender os problemas que envolvem a participação de mulheres na produção de cultura no Ocidente, a crítica feminista da representação visual e a obra de Paula Rego durante a década de 1990.

Apesar de estar ciente da contribuição de minha pesquisa para meu campo teórico, reconheço as limitações de meu trabalho que, neste momento, não considero como falhas, mas sim pontos de partida para trabalhos futuros. O fato de ter escolhido uma artista europeia como objeto final de análise de meu trabalho, contribuiu para que eu traçasse o desenvolvimento da pesquisa a partir de um caminho limitado a referências (tanto bibliográficas quanto artísticas) dentro do eixo Estados Unidos-Europa,

excluindo consideravelmente a inclusão de teóricas e artistas de origem latino-americana.

Além disso, a dinâmica entre observador e representação proposta ao longo do desenvolvimento deste texto, ajudou a estabelecer uma lógica heteronormativa, onde o olhar masculino heterossexual se direciona às representações femininas, evitando, desta forma, a abordagem de teóricas e artistas que trabalhem os comportamentos sexuais femininos fora da norma heterossexual. Ademais, ao finalizar minha pesquisa, pude observar e concluir que as relações de classe e étnico-raciais não foram devidamente exploradas, sendo, este problema, também um resultado do recorte eurocentrado de minha pesquisa.

Entendo que apenas o reconhecimento destas lacunas não reverte o problema das mais de cem páginas escritas, no entanto, reitero que, como parte do meu desenvolvimento como teórica e pesquisadora, reconhecer estes problemas é parte do processo de ampliar meu conhecimento e, sobretudo, uma importante ferramenta para a continuação do meu trabalho. Acredito que esta pesquisa tenha sido apenas meu primeiro passo em direção a uma produção acadêmica sobre as relações entre história da arte e as teorias feministas. Nesta conclusão é possível observar que o tema não se esgota aqui. Ainda existem outras possibilidades de abordagem sobre a história da cristalização da arte feminista, muitas outras artistas que descobri e que não foram citadas neste trabalho, além de outros aspectos da obra de Paula Rego que podem ser investigados à luz das teorias feministas.

Por fim, encerro dizendo que esta pesquisa foi, também, a realização de um desejo pessoal. Estas páginas são a materialização do meu desejo de falar para mulheres sobre outras mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARIO, Maria Teresa. *La mujer creada*: lo feminino em el arte occidental. Arte, Individuo y Sociedad n. 7. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense: Madrid; 1995; pp. 45-51.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*: uma história concisa. 2008; São Paulo: Martins Fontes.

ARRUDA, Lina Alves. *Mulher como imagem*: um olhar crítico à representação e à identidade. Seminário Internacional Fazendo o Gênero n. 10, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373315958_ARQUIVO_Lina_arruda_FG10.pdf Último acesso em 10 de março de 2019.

ARRUDA, Luísa. *A representação da figura feminina em Paula Rego*. Arte & Sociedade, Actas das Conferências, Universidade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2011, pp. 156-161.

BEAUVIOR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução: Sérgio Milliet; 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2016.

BEBIANO, Rui. Maria Manuel, *Paula Rego's map of memory*: national and sexual politics. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 68, 2004, pp. 167-169.

BERGER, John. *Modos de ver.* Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco; 1999.

BORDO, Susan. "O corpo e a reprodução da femininidade: uma apropriação feminista de Foucault. in: *Gênero, corpo e conhecimento*. BORDO, Susan; JAGGAR, Alison (Org.). Tradução: Britta Lemos. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos; 1997; pp. 19-41.

BORZELLO, Frances. "Predicar a los conversos? Las publicaciones feministas sobre arte en los ochenta". in: DEEPWELL, Katy (Org.). *Nueva crítica feminista da arte:* estrategias críticas. Madrid: Ediciones Cátreda; 1998; pp. 53-61.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Sterling Publishing; 2012.

_____. *Jane Eyre*. Tradução: Carlos Duarte e Ana Duarte. São Paulo: Martin Claret; 2017.

BOVENSCHEN, Silvia. "Is there a femenine aesthetic?". in: ECKER, Gisela (Org.). *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1986; pp. 23-50.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; 2018.

CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. Londres: Thames and Hudson; 2002.

CORRÊA, Lilian Cristina. "A mulher em Jane Eyre: princípios da sociedade vitoriana em uma visão atual". in: BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução: Carlos Duarte e Ana Duarte. São Paulo: Martin Claret; 2017.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher*: Um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; 2002.

COUTINHO, Andréa S. *Poéticas do Feminino/Feminismo na arte contemporânea*: Transgressões para o ensino de artes visuais em escolas. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2009, 264 p.

CRUZ, Angélica Lima. *O olhar predador*: a arte e a violência do olhar. Revista Crítica de Ciências Sociais; n. 89; 2010; Universidade de Coimbra; pp. 71-87.

DEEPWELL, Katy. "La crítica feminista de arte en un nuevo contexto". in: DEEPWELL, Katy (Org.). *Nueva crítica feminista da arte*: estrategias críticas. Madrid: Ediciones Cátreda; 1998; pp. 19-39.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*, São Paulo: N-1 Edições; 2016.

DEUTSCHE, Rosalyn. *El rudo museo de Louise Lawler*. 2006. Disponível em: http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es. Último acesso em 27 de fevereiro d 2019.

_____. *Agorafobia*. Col. Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008.

DIEGO, Estrella de. "Figuras de la diferencia". in: DEEPWELL, Katy (Org.). *Nueva crítica feminista da arte: estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátreda; 1998; pp. 434-451.

DUNCAN, Carol. "The modern art museum". in: MIRZOEFF, Nicholas (org.). *The visual culture reader*. Londres: Routledge. 1998; pp. 85-93.

_____. "Virility and domination in early twentieth-century vanguard painting". in: BROUDE, Norma; GARRAD, Mary. (org). *Feminism and art history*: questioning the litany. Nova York: Harper and Row; 1982; pp. 292-313.

DUBY, Georges. "Imagens da mulher". in: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (org.) *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento. 1992; pp. 8-33.

FERNANDEZ, Rafael; RODRIGO, Laura. *La mujer en el espacio pintado*: de la edad moderna a la contemporânea. in: Asparkía, n. 21; 2010; pp. 47-64.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. vol 1. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra; 2017.

FOUREZ, Gérard. "Perspectivas sócio-históricas sobre a ciência moderna". in: *A construção das ciências*. São Paulo: UNESP, 1995.

Folha de São Paulo: *Niki de Saint-Phalle morre aos 71 nos EUA*; 2002. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2305200209.htm Último acesso em 04 de janeiro de 2019.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

GREER, Germaine. *The obstacle race*: the fortunes of women painters and their work. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1979.

_____. *A mulher eunuco*. São Paulo: Círculo do Livro; 1974.

HADBA, Vitoria. Sarah Lucas: sem medo de ser vulgar. Revista SeLecT, n. 41, 2019.

HUYSSEN, Andreas. "A cultura de massas como mulher. O 'outro' do modernismo"; in: MACEDO, Ana G.; RAYNER, Francesca (Org.). *Género, Cultura Visual e Performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

JONES, Amelia. *Generando problemas*: las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino. Madri: Youkali, n. 11; 2011, pp. 46-54.

KELSEY, Robin. *Vision & Justice*: around the kitchen table, Aperture Magazine. Disponível em: https://aperture.org/blog/vision-justice-around-kitchen-table/ Último acesso em 28 de fevereiro de 2019.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia de gênero". in: HOLLANDA, Heloísa B. (Org) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco; 1994; pp. 206-241.

LIMA, Isabel Pires. Deslocamentos estéticos na Terra Santa: Eça de Queirós e Paula Rego. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, vol. 8, n. 16, 2016, pp. 177-194.

LOPONTE, Luciana. *Sexualidade, artes visuais e poder*: pedagogias visuais do feminino. Estudos Feministas; v. 2; 2002; Universidade Federal do Rio Grande do Sul; pp. 283-300.

MACEDO, Ana Gabriela. *Da "mulher-cão" à "mulher-anjo"*: Paula Rego, identidade, desejo e mito. Cadernos de literatura comparada, Instituto de literatura comparada Margarida Losa, n. 2, 2001. Disponível em: http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/50 Último acesso em 28 de fevereiro de 2019.

MANZANO, Maria D. M. Vázquez. *O poder do universo artístico de Paula Rego*. Tese de Doutorado, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2008, 416p.

MILL, Stuart. *A sujeição das mulheres.* São Paulo: Editora Escala; 2006.

MORENO, Rachel. *A imagem da mulher na mídia*: controle social comparado. São Paulo: Expressão Popular; 2017.

MULVEY, Laura. *Cine, feminismo y vanguardia*. Madri: Youkali, n. 11; 2011, pp. 15-25.

_____. "Prazer visual e cinema narrativo". in: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; 1983; pp. 437-453.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas*?. São Paulo: Edições Aurora; 2016.

OLIVEIRA, Ana Sofia S. *A evolução pictórica na obra de Paula Rego*: décadas de 60, 70 e 80. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014, 130 p.

OLIVEIRA, Maria Idalino Pinho. Percursos dialógicos nas narrativas de Paula Rego e Frida Kahlo. Dissertação de Mestrado, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2013, 134 p.

OWENS, Craig. "The discourse of others: feminists and postmodernism". in: FOSTER, Hal. (org.) *Postmodern Culture*. Londres: Pluto Press. 1993; pp. 57-82.

PARKER, Roziska; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, art and ideology*. New York: I.B. Tauris; 2013.

PERROT, Michelle. "As mulheres e as imagens". in: DUBY, Georges. PERROT, Michelle. (org.) *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento. 1992, pp. 175-181.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto; 2017.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia:* feminismo, femininidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo; 2013.

_____. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Londres: Routledge; 2003.

REGO, Paula. *Jane Eyre*. Londres: Enitharmon Editions, 2005.

RICH, Adrienne. "When we dead awaken: writing as re-vision"; in *College English – Women, writing and teaching*; National Council of Teachers of English; v. 34, n. 1; 1972.

ROSLER, Martha. *La figura de la artista, la figura de la mujer*. Madri: Youkali, n. 11; 2011, pp. 5-14.

RUIDO, Maria. *La representación de la violencia/ la violencia de la representación*: de Jack el destripador a ciudad Juárez, pasando por la pantalla de la TV. Madri: Youkali, n. 11; 2011, pp. 27-39.

SANDLER, Irving. "First-generation feminism" in: *Art of the postmodern era*: from the late 1960s to the early 1990s. Colorado: Westview Press; 1998.

SICUTERI, Roberto. *Lilith*: a lua negra. São Paulo: Paz e Terra; 1998.

SIMIONI, Ana Paula. *O corpo inacessível*: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. Uberlândia: ArtCultura; v. 9; n. 14; 2007; pp. 83-97.

SOUZA, Karenn A. E. "Da vigilância ao alívio: algumas estratégias para a tomada de controle da representação dos corpos femininos". in: *Ventos em Vênus movem montanhas*. Catálogo. Galeria Homero Massena, Governo do Estado do Espírito Santo, 2019, pp. 11-13.

VILLA, Rocio de la. "Crítica de arte desde la perspectiva de género". in: *Investigaciones feministas*. v. 4; Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; 2013; pp. 10-23.

WARNER, Marina. "An artist's dreamland: Jane Eyre through Paula Rego's eyes". in: REGO, Paula. *Jane Eyre*. Londres: Enitharmon Editions, 2005.

WILSON, Elizabeth. *O Flâneur invisível*. Uberlândia: ArtCultura; v. 15; n. 27; 2013; pp. 43-64.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo Editorial; 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM Pocket; 2017 A.

_____. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas; 2017 B.

ZACCAGNINI, Carla. *Elements of beauty*. São Paulo, 2012.

SITES:

http://www.womanhouse.net/ Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

http://thewomansbuilding.org/ Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

https://www.airgallery.org/ Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

http://faithwilding.refugia.net/ Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

http://carriemaeweems.net/index.html Acesso em: 28 de fevereiro de 2019.

http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/ Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

https://masp.org.br/acervo/obra/elementos-de-beleza-um-jogo-de-cha-nunca-e-apenas-um-jogo-de-cha Acesso em 31 de março de 2019.

DOCUMENTÁRIOS:

WAR: Women art revolution. Direção Lynn Hershman Leeson. Nova York: Zeitgeist Films, 2010, 83 minutos. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1699720/

Paula Rego: Secrets and Stories. Direção Nick Willing. Londres: BBB, 2017, 92 minutos. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt6392918/