

SANTOS,
Paula R. S.

RUÍDOS INCÔMODOS: ALGUMAS VISÕES SOBRE O MAL-ESTAR DO FEMINIS- MO NA HISTÓRIA DA ARTE¹

Paula R. S. Santos²

Resumo

A partir da análise dos textos Simioni (2007), Vicente (2012), Tvardovskas (2013) e Barros (2016), levanto alguns pontos de encontro entre os discursos das autoras, inferindo ruídos para a história da arte a partir da crítica feminista, considerando também particularidades territoriais; no que surgem alguns questionamentos sobre certas interpretações acerca da relação entre o feminismo e o contexto pertinente, particularmente no caso brasileiro. Concluo com interrogações. Nessa trajetória, ficam como hipóteses a necessidade de maior aproximação e aprofundamento da escrita da história da arte, mesmo sob o viés da crítica feminista, de outras áreas de saber, para resolução de algumas interpretações controversas, assim como de uma análise mais aprofundada sobre como o contexto acadêmico e academicização da arte se relacionam com a manutenção de estruturas excludentes na produção de saber.

Palavras-chave

Feminismo; História da Arte; Crítica; Ruídos; Artistas mulheres.

1. INTRODUÇÃO

A história da arte, cujo caminho, inegavelmente fecundo e controverso de perceber-se como um saber tão autônomo quanto seus próprios objetos, ao não atentar para tal dimensão, corre o risco de enclausurar-se em uma redoma, bela e competente, porém, isolada das práticas, mui

1 A primeira versão desse trabalho foi apresentada no II Colóquio Feminismo e História da Arte: Existências e Resistências e terá possível publicação no anais do evento.

2 Doutoranda em Artes no PPGArtes - UFMG com apoio da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Código de financiamento 001. Mestre em artes visuais no PPGAV-UFRJ com apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Escritora, artista visual e pesquisadora. Atuou com o nome artístico Paula Peregrina até 2021 e atualmente como Papoula Rubra. Foi colaboradora da Revista desvio entre 2020 e 2022.

tas vezes questionáveis, que a ajudaram a consolidar-se enquanto tal. As "intervenções feministas" na história da arte (Pollock, 1994 b; Brode, 1982), ao provocarem deslocamentos de objetos e focos, bem como ao cobrarem uma postura crítica com relação às balizas que sustentam a própria construção e institucionalização da disciplina, constituem aqueles ruídos incômodos e necessários para novos reencontros com o passado, os quais assinalam práticas menos excludentes para o futuro.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2007

Essa escrita busca estabelecer conversas entre os textos *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*, de Filipa Vicente (2012), *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*, de Ana Paula Simioni, *Ambivalência na "retórica da pose" como estratégia da arte feminista*, *Art News Revised*, da nova-iorquina Hannah Wilke, e *Eat me: a gula ou a luxúria*, de Lygia Pape: estudos de casos, de Roberta Barros (2016) e *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras*, de Luana Tvardovskas (2013).

A motivação central para escolha dos textos analisados foi eles terem em comum o atravessamento do contexto social e político do território das autoras e das artistas estudadas como determinante para suas trajetórias e para a relação que elas estabelecem com as inferências feministas na arte e história da arte. Sendo assim, foi possível estabelecer conversas, aproximações e, principalmente, trazer apontamentos relevantes dessas autoras quanto ao estudo e produção de artistas mulheres em territórios onde a insurgência feminista não ocorreu de maneira semelhante e nem simultânea à sua efervescência, entre o final dos anos 60 e anos 70.

Para fins de contextualização, temos nos textos *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*, de Filipa Vicente (2012) e *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*, de Ana Paula Simioni (2007), uma escrita sobre a experiência de seus estudos, nos quais elas buscam resgatar a história e o percurso de artistas em seus respectivos territórios (Portugal e Brasil) e relatam os entraves encontrados para essa pesquisa.

Ademais as observações semelhantes, Vicente enfatiza a ausência e dispersão das inferências feministas na história da arte e os desdobramentos dessa falta, partindo do seu estudo sobre artistas portuguesas atuantes até o início do século XX, particularmente Maria Helena Vieira da Silva (1908-1922) e Paula Rego (1935). Simioni observa ausências e negligências nos arquivos e na crítica de arte quanto à produção de artistas mulheres antes do movimento de arte moderna no Brasil, analisando, dentre outras questões, a exclusão da menção à Abigail de Andrade (1864-1890) como premiada na exposição de 1984.

Ambas as autoras mencionam lugares em comum em seus trajetos de pesquisa, como a *Academia St. Julian's* em Paris. Observam também a necessidade de trânsito das artistas analisadas, mais bem-sucedidas nos respectivos cenários artísticos, para outros países, a fim de ter uma carreira plena, sendo que, embora isso seja comum a homens e mulheres, no caso das artistas mulheres essa motivação inclui elementos referentes ao gênero. Analisam, ainda, ausências no cânone, na crítica e nas produções da história da arte de seus países quanto às mulheres artistas atuantes nas

épocas pesquisadas.

Em paralelo, aproximam-se os textos *Ambivalência na “retórica da pose” como estratégia da arte feminista. [...]*, de Roberta Barros (2016) e *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contrera*, de Luana Tvardovskas (2013), que estudam artistas contemporâneas em sua relação e relação de suas obras com as inferências feministas. Barros estabelece uma leitura comparativa entre os trabalhos de Hannah Wilke (*Art News Revised*, 1975) e Lygia Pape (*Eat me: a gula ou a luxúria*, 1976), problematizando um discurso que tendia a considerar a *body-art*, particularmente com a mediação da nudez, como modo de arte intrinsecamente feminista nos anos 1970. Demonstrando que a partir de outros recursos, no Brasil, Lygia Pape tratou de questões análogas, que atravessam as vivências femininas quanto à sexualidade, com igual ou maior nível de ironia.

Tvardovskas aproxima e discute as produções de Rosana Paulino (Brasil) e Claudia Contreras (Argentina), no contexto posterior aos regimes autoritários (anos 80 e 90), observando como as artistas tecem suas poéticas a partir de recursos que conversam com práticas artísticas consideradas menores pela história da arte e que são estreitamente vinculadas ao lugar social da mulher nos respectivos países; compondo narrativas visuais sobre o corpo e suas vivências de opressão, exclusão, marginalização, inadequação. Em comum, as autoras discorrem sobre a influência que os regimes autoritários, no território latino-americano, tiveram na relação entre a produção artística dessas mulheres e o feminismo, que tende à desidentificação ou ausência de um discurso que mencione diretamente essa relação, ademais os elementos presentes nas obras artísticas.

Como é possível observar, são pesquisas que se debruçam sobre períodos, trabalhos e contextos diferentes. No entanto, de maneira direta ou indireta, os textos se encontram e conversam a partir dos ruídos que direcionam à história da arte à luz da crítica feminista, apontando faltas e reverberações relevantes para pensar os rumos contemporâneos desses estudos em suas diferentes possibilidades. É a partir do que pode captar desses ruídos que a escrita segue.

2. À DIREITA OU À ESQUERDA, AS DEMANDAS SOCIAIS FEMININAS PERMANECEM EM SEGUNDO PLANO.

Em três textos analisados (BARROS, 2016; TVARDOVSKAS, 2013, VICENTE, 2012), as autoras observam que o contexto político de seus países, isto é, Brasil e Portugal, adiaram as intervenções feministas em diferentes setores e por variadas razões que, como veremos, têm em comum minimizar as demandas consideradas centrais do feminismo; associando-as a algo muito específico, privado, de âmbito pessoal e, portanto, menos relevante do que as *demandas sociais*. A escolha de dizer de *demandas sociais femininas* visa confrontar essa justificativa nas situações mencionadas relativa à época, uma vez que é questionável a disparidade entre as demandas feministas de outras demandas sociais.

Quanto a isso, Vicente faz uma breve observação sobre os possíveis motivos para que, na década de 70, o feminismo não ganhasse, em Portugal, a mesma proporção que em outros países, como a Inglaterra, particularmente no interior da academia,

associando esse adiamento à situação política da época; que compreendia uma mudança de regime, redefinição de liberdades, direitos e consolidação democrática. Portanto, o feminismo vivido na época visava, ainda, assegurar direitos básicos de igualdade entre homens e mulheres. Diante disso, os estudos sobre as artistas com destaque no cenário português se concentram sob o viés da discussão centro e periferia, em detrimento do viés de gênero (VICENTE, 2012).

As autoras brasileiras, Barros e Tvardovskas, discorrem sobre como o contexto político brasileiro e argentino emperram o desenvolvimento, tanto dos movimentos feministas quanto da inserção de suas propostas em variados âmbitos, dentre os quais o artístico, diante dos regimes autoritários. Tvardovskas (2013) observa que na Argentina esses movimentos são massacrados pelo regime, voltando a ganhar força apenas na década de 80, com a restauração da democracia. No Brasil, em contrapartida, as duas autoras mencionadas fazem um comentário mais complexo, ao que cito Barros:

Apesar de conectadas, de certa forma, ao movimento feminista internacional, as brasileiras, de outra sorte, foram obrigadas a se concentrar em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política, porque, em tempos de luta contra o autoritarismo, o movimento de mulheres, em um momento importante de sua autodefinição no Brasil, vinculou-se aqui a partidos políticos, a associações de esquerda – para os quais certas pautas pareceriam demasiadamente femininas, privadas, ou mesmo, “burguesas” – e, de forma delicada, a setores progressistas da Igreja Católica, àquela época uma das forças mais importantes de resistência ao regime militar. Por muito tempo, pois, abriu-se mão do debate sobre temas feministas centrais, como a liberdade sexual e o direito ao aborto e ao divórcio. (BARROS, 2016, n.p).

Esse comentário não necessariamente é uma conclusão de Barros ou Tvardovskas, mas uma interpretação histórica encontrada em diversos textos que tratam do tema, a exemplo de Hollanda (2018) e Osthoff (2010). Contudo, analisando alguns pontos dessas afirmações, como a cessão feminina a “metas coletivas”, é possível questionar como as metas feministas não seriam coletivas? Qual a compreensão de coletivo e qual seria o seu oposto naquele contexto? É curioso, por exemplo, que questões como liberdade sexual, ou que confrontam a institucionalização do corpo e da vida (caso do direito ao aborto, já que a maternidade não se resume a vivências fisiológicas pontuais, mas a todo um comprometimento social e de projeto de vida), e ao divórcio, não fossem consideradas *coletivas*, *defesa dos direitos humanos* ou mesmo coerentes com a luta contra o autoritarismo, isso sem mencionar as violências que se desdobram dessas mesmas questões.

Ainda, considerando que todos os textos aqui analisados discutem pela perspectiva da história da arte, cabe refletir sobre como, em um âmbito no qual a singularidade e mesmo a elitização não são dissociáveis, o aspecto *menos coletivo* das demandas sociais femininas seriam razão para um afastamento desse rótulo. Embora certamente a repercussão do feminismo sofra mudanças conforme as particularidades dos territórios, ao menos no caso do Brasil, seus entraves e atravessamentos parecem menos associados ao contexto gerado pelos regimes autoritários do que com

algo relacionado ao próprio cenário artístico e cultural.

Como disciplina científica, a história da arte, e mesmo a crítica, traz outros elementos, relacionados à academia e à sua estrutura, aos modos de produção de saber, que embora se conectem ao contexto social e político dos territórios nos quais ela é apropriada (ou construída), exigiriam aproximações mais densas com outras disciplinas. A fim de pensar como o contexto político autoritário e os modos institucionais influenciaram, no que diz respeito ao assunto em pauta, na lentidão da insurgência das inferências feministas no campo em alguns países, como o Brasil. Inclusive por não serem as questões feministas as únicas evitadas, por algum tempo, pela área, que igualmente, apenas recentemente tem ampliado suas discussões, por exemplo, sobre a pouca presença de diversidade étnica em seu corpo. Essa problemática, que certamente não caberia em território europeu tal qual no Brasil, por sinal, é uma das questões que atravessa, necessariamente, o pensar as intervenções feministas na história da arte no país.

Nesse ponto, é interessante trazer o comentário de Moraes e Farias quanto a uma percepção recente em relação ao tratamento dos estudos de gênero pela academia no Brasil:

O cenário dos estudos de "gênero" na universidade brasileira ainda é bastante ambíguo. Embora o empenho na institucionalização acadêmica desses estudos seja significativo, o prestígio de gênero ainda é visivelmente baixo. Muitas vezes, gênero é considerado uma subespecialidade dentro de áreas mais amplas, e não uma questão epistemológica que coloca em suspensão a própria ideia de "campos de conhecimento". (MORAES; FARIAS, 2018, p. 208-209).

Essa subvalorização é perceptível, por exemplo, devido a menor presença dessas discussões em disciplinas oficiais, obrigatórias ou em eventos acadêmicos mais amplos, gerando uma espécie de marginalização dessa abordagem na universidade. Ainda que esse contexto esteja em plena transformação, essa observação instiga a repensar, desde a perspectiva de décadas passadas, o que realmente se coloca como entrave para uma discussão feminista no âmbito do saber e das artes, que não permaneça à margem, a que alguns dos pontos que seguem trazem outros apontamentos.

3. O FEMINISMO COMO UM RÓTULO PEJORATIVO A SER EVITADO

Identificar-se como feminista ou até mesmo como mulher, embora atualmente seja algo crescente, foi outro ponto de relevante repercussão, identificado pelas autoras, para a escrita e compreensão da história da arte em suas formas crítica e acadêmica. Barros (2016) comenta sobre essa questão a partir de sua análise do trabalho de Lygia Pape (*Eat me: a gula ou a luxúria*) que, apesar de todos os elementos poéticos que insinuam questionamentos e provocações que caberiam às perspectivas feministas, não tem essa correlação corroborada pela artista ou pela crítica.

No âmbito da academia, em Portugal, Vicente (2014) observa esse afastamento, ainda presente, pelo temor de que, uma vez associado ao feminismo, o trabalho

tenha seu valor comprometido, diante de acusações de contribuição para a vitimização do objeto, dedicação a temas demasiados específicos ou irrelevantes, incorrendo na marginalização perante a comunidade científica, situação não muito diferente da mencionada por Moraes e Farias (2018) em relação ao Brasil.

Tvardovskas ressalta também as dificuldades encontradas por trabalhos que tratem dessa abordagem em serem recebidos pelos mercados de artes emergentes, diferente do que ocorre em outros países, onde as temáticas relacionadas ao feminismo já foram incorporadas nesse âmbito. Em contraposição a algumas autoras que veem suficiência no fato de artistas desses contextos desenvolverem poéticas feministas, apesar de não se assumirem como feministas, Tvardovskas salienta quanto a complexidade dessa situação:

(...) as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não “levantam bandeiras” no sentido mais óbvio da palavra feminista. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstroem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 3).

Conforme observa a autora, ademais o tratamento poético relacionado ao feminismo nos trabalhos, o não posicionamento das artistas repercute em um apagamento da questão, inclusive por reforçar a recusa do tema como pertinente na crítica e escrita histórica. Um ponto de incômodo que surge quanto a essa recusa de identificação com o feminismo, que marca um certo momento da produção artística e sobre arte nos países em questão, é refletir se são consequência ou extensão das mesmas razões associadas à negação da sua relevância pelos movimentos políticos em confrontação com os regimes autoritários. A questão permanece em aberto.

4. LUGAR DE MULHER É NO PRIVADO: POLÍTICAS INSTITUCIONAIS DE APAGAMENTO E INDIFERENCIAÇÃO

A dificuldade em acessar arquivos de determinadas épocas não é incomum em países como o Brasil, onde a sistematização da história da arte ainda é um desafio, devido à tardia e frágil institucionalização das coleções. Ainda assim, a movimentação de recuperação histórica, de registro e sistematização do trabalho de artistas mulheres anteriores ao movimento de Arte Moderna no país encontra dificuldades ainda maiores, como relata Simioni sobre o seu trabalho de pesquisa. É curioso observar que em Portugal, onde não existe esse problema quanto aos arquivos nas mesmas proporções, Vicente relata dificuldade análoga, embora por outros vieses.

O que torna a questão ainda mais intrigante é o fato de que ambas buscam, para além dos arquivos nacionais, arquivos internacionais, e se deparam com situações em comum: a incoerência entre o número de mulheres mencionadas em fontes primárias em contraposição aos escritos históricos. No caso específico da pesquisa de Simioni, a autora relata a vivência constrangedora de constatar a destinação de arquivos de interesse público, quanto à produção e trajetória de artistas mulheres brasileiras que estudaram na França, em coleções particulares, não exatamente voluntárias:

Mas, afinal, por que a documentação sobre as mulheres estava ali, em mãos de um particular, e não nos Archives Nationales? Ao indagar exatamente isso ao sr. Del Debbio recebi a seguinte explicação: a de que, quando ele comprou a marca, Academie Julian, devido à importância já conhecida dos alunos homens que passaram pela instituição, decidiu-se por doar toda a documentação para o arquivo nacional. No entanto, no que tange às mulheres, essas eram tão pouco conhecidas e consideradas, que junto com a marca, o novo proprietário acabou “ganhando” uma vasta gama de caixas, desenhos, e até mesmo telas realizadas pelas antigas alunas. (SIMIONI, 2007, n.p).

Ambas as autoras observam que, apesar da internacionalização, da presença em exposições relevantes e mesmo premiações, a maior parte dessas artistas permaneceram na obscuridade, não gozando sequer de um estudo que consolidasse as razões dessa ausência. Por não terem sua atuação artística transposta para além das fontes primárias, justifica-se que *“não se estudam porque não estão expostas e ninguém trabalhou sobre elas, não estão expostas porque não se estudam”* (VICENTE, 2012, p.220).

A situação investigada por essas pesquisadoras traz uma provocação para a compreensão da relação entre o tratamento do trabalho dessas artistas e, paralelamente, das inferências feministas na história da arte, que iluminam esses estudos, bem como as particularidades dos territórios onde se encontram: ao que parece, algo se estende dos contextos de origem para recepção internacional desses trabalhos. Particularmente no caso do Brasil, considerando que, mesmo na França, país onde a movimentação feminista acompanhou o ritmo que se alavancou a partir dos anos 70, recusa-se a pertinência de que artistas mulheres brasileiras estivessem em seu arquivo público e, em contrapartida, há preservação dos arquivos dos artistas homens desse mesmo país, que passaram pelas mesmas instituições e eventos artísticos. Outra questão em aberto.

Soma-se a esse tratamento diferenciado do trabalho das artistas enquanto arquivo, a maneira como elas são tratadas pela crítica. Simioni se aprofunda no discurso da crítica de arte que, no Brasil, por um longo período negligenciou a identidade e particularidades das mulheres artistas e suas produções, categorizando-as como amadoras ou simplesmente demonstrando pouco empenho em desenvolver suas biografias e análises mais aprofundadas, por um suposto decoro ou outras justificativas pouco sustentáveis:

A noção de amadorismo compreendia uma gama de sentidos. Por um lado havia um fato objetivo: acoplava todos aqueles artistas que não cursaram a Academia, condição em que se encontravam, obrigatoriamente, todas as mulheres e alguns poucos homens. Por outro, a noção embutia alguns preconceitos que cabiam como luvas para as mulheres, o próprio texto traz um deles: a idéia de que era um passatempo para desocupados. (SIMIONI, 2007, n.p).

Ambas observam que apesar dessas incoerências e faltas, naturaliza-se posteriormente, tanto no Brasil quanto em Portugal, um discurso que considera irrelevante tratar de tal temática, uma vez que diante de algumas artistas bem-sucedidas e representativas de seus países, inclusive no cenário internacional e, para além, considerando as dificuldades gerais para os artistas nesses territórios, nega-se que questões de gênero sejam um atravessamento contundente para as análises críticas e históricas desses países, o que o estudo de ambas desmascara.

5. UMA INTERNACIONALIZAÇÃO FORÇADA

Em contraposição à defasagem identificada no arquivo público francês, é na internacionalização que as artistas mulheres, tanto do Brasil quanto de Portugal, encontram a possibilidade de estabelecer suas carreiras. Vicente e Simioni observam isso a partir de diferentes perspectivas e contextos, uma vez que a primeira toma por referência principalmente artistas do século XIX e do século XX, enquanto a segunda concentra sua experiência na pesquisa sobre artistas do período imperial, com ênfase no século XIX. Nessa linha, Vicente faz uma breve observação quanto a duas artistas que tiveram suas carreiras bem-sucedidas terem saído de Portugal de maneira definitiva:

Quer Vieira da Silva quer Paula Rego são duas artistas que saíram de Portugal, e que o fizeram de forma definitiva, num claro contraste com tantos artistas portugueses que passaram pelo estrangeiro por períodos mais ou menos curtos. Foi este o caso de Aurélia de Sousa ou Sarah Affonso que, tendo estudado pintura em Paris durante um ou dois anos, cedo regressaram a Portugal, para não voltarem a partir. Não terá sido duplamente importante para estas duas mulheres terem saído de um Portugal que, se não providenciava muitos estímulos e oportunidades artísticas para os homens, ainda menos o faria para as mulheres que tivessem pretensões a tal? (VICENTE, 2012, p. 217).

Já Simioni aponta outras questões relacionadas ao contexto brasileiro, que basicamente forçaram as artistas a se deslocar para outros países, pois antes do final do século XIX, não era permitido às mulheres, por exemplo, o estudo de modelo vivo no país, e mesmo o seu ingresso em cursos superiores só foi aberto em 1892:

Com efeito, as artistas brasileiras que passaram pela escola (Berthe Worms, Nicolina Vaz, Julieta de França, Nair de Teffé, Georgina de Albuquerque, entre outras) foram capazes de estabelecerem carreiras mais

bem sucedidas do que as suas congêneres que jamais saíram do Brasil. Ou seja, a hipótese de que os ensinamentos da escola haviam sido relevantes para a formação de tais artistas estava embasada em dados sociologicamente pertinentes (como as premiações obtidas nos salões, a reputação no campo e os vínculos institucionais posteriormente conquistados). (SIMIONI, 2007, n.p).

Sendo assim, embora ambos os países apresentassem, e apresentem ainda, dificuldades para a formação artística e estabelecimento de uma carreira nesta área, as pesquisadoras identificam que as dificuldades para as mulheres que escolheram essa profissão foram ampliadas por sua condição de gênero e, conforme foi levantado anteriormente, mesmo com essa internacionalização, muitas delas simplesmente ficaram relegadas às fontes primárias.

Contudo, o sucesso de algumas artistas abre uma exceção e uma brecha para que se negue ou se considere irrelevante, nos discursos históricos e críticos posteriores, nesses mesmos países, a discussão e revisão sobre a produção artística de mulheres e suas condições.

6. OS APAGAMENTOS HISTÓRICOS DO FEMININO NA ARTE E SUAS REVERBERAÇÕES

Dos desafios enfrentados pelas mulheres para serem reconhecidas como artistas desde o século XIX, ao apagamento histórico de suas trajetórias, até a recusa da identificação com o feminismo no século XX, tanto no âmbito artístico quanto acadêmico, não existe uma distância tão grande quanto sugerem os séculos:

O amadorismo, no Brasil, teve efeitos muito semelhantes. A sua articulação, aparentemente neutra e natural, com a prática artística feminina, anunciada pelos críticos do século XIX e absorvida pelos escritores posteriores, conferiram conseqüências evidentes às trajetórias femininas. Ainda que, na época, ao utilizar o rótulo de amadoras os críticos pretendessem circunscrever apenas aspectos objetivos da produção das mulheres, isto é, as obras; seu emprego atrelava-se à crença em supostas qualidades essenciais ao sexo e, com isso, impingiam à expressão conseqüências políticas. Por serem consideradas amadoras, tais artistas foram inscritas em espaços diferenciados nos textos, ocupando as notas de rodapé, as páginas finais dos livros, geralmente agrupando-as, coletivamente e em separado das apreciações mais pormenorizadas dos salões oficiais. Com isso, tais escritos que são partícipes da própria constituição da história da arte enquanto disciplina, contribuíram para a perpetuação e institucionalização de um lugar marginal para tais autoras dentro do campo artístico. O que ecoa ainda nos dias atuais. (SIMIONI, 2007, n.p).

Embora alguns autores considerem que a produção artística por mulheres no Brasil não seja atravessada por diferenças relevantes, observa-se que esse argumento é construído a partir do êxito de exceções. Mesmo no caso dessas artistas excepcionais, Ana Mae Barbosa (2003) adverte para uma crítica que se constituiu menos pela qualidade ou aspectos inerentes à própria obra ou trajetória de artistas mulheres, do

que pelo ataque ao gênero. Ainda, continua questionável, como comprova Simioni, a ausência de nomes de artistas mulheres anteriores ao movimento da arte moderna. O balanço das coleções e exposições também não reflete uma irrelevância do tema ou permite seu tratamento rasteiro.

Contudo, é fato que não estão instituídas no Brasil as relações entre o cenário de arte e o feminismo ou a arte produzida por mulheres, movimento que tem ganhado maior atenção na atualidade. Esse “não instituído”, contudo, merece mais atenção do que simples menção ou justificativa que se pautem na existência de uma ou outra artista consagrada. Quando nas análises de trabalhos e trajetórias de artistas de arte contemporânea, como fazem Tvardovskas e Barros nos textos aqui analisados, encontra-se a comum recusa de identificação ao feminismo por artistas, ou quando artistas mulheres não se compreendem enquanto grupo político, a desarticulação dessa posição, conforme já mencionado em Tvardovskas (2013), contribui para a perpetuação do apagamento das trajetórias femininas na arte e seus atravessamentos.

Esse apagamento, por conseguinte, contribui para a perpetuação de ciclos de esquecimento, negação, desqualificação e negligência da produção artística de mulheres com o passar dos anos. Vicente observa, por exemplo, ainda existir um desequilíbrio injustificável nas exposições contemporâneas em Portugal de trabalhos feitos por homens e mulheres, situação na qual a produção feminina continua em desvantagem:

E em relação aos museus? Quem estuda a história das colecções públicas de arte em distintos países, sabe que o estabelecimento das quotas (invisíveis) no masculino é inseparável da formação histórica dos próprios museus e colecções. Ou seja, uma série de mecanismos indissociáveis uns dos outros, e que têm sido objecto de estudo da história da arte, sobretudo anglo-saxónica, levou as mulheres artistas a venderem menos a sua obra e, sobretudo, esta a ser menos comprada pelo Estado e por coleccionadores privados. (...) Mas como é que podemos explicar que colecções formadas recentemente, e com artistas contemporâneos, continuem com quantidades ínfimas de mulheres artistas? Como se constata em inúmeros casos, o crivo que fez com que, no passado, as colecções e museus possuíssem menos obras de mulheres artistas continua activo. E se, para muitas épocas, havia objectivamente menos quantidade de mulheres artistas, hoje, para muitas zonas do mundo, já não é possível afirmá-lo. (VICENTE, 2012, p. 221).

Os incômodos permanecem e os ruídos se fazem necessários, porque é de conhecimento que a construção da história da arte não é irrelevante para os rumos que a sua produção e repercussão têm na atualidade, do contrário, a disciplina seria dispensável. Seja a partir de uma abordagem crítica da produção contemporânea, que vise localizar e relacionar os rumos do feminismo na produção artística, do posicionamento das artistas e dos ruídos que esses trabalhos trazem à análise histórica e produção artística; ou nos trabalhos de recuperação histórica das artistas que foram descaracterizadas ou ignoradas pela escrita sobre arte, há relevância em pensar e desestabilizar os modos e caminhos na construção do saber simultaneamente a essa ação.

Essa questão, já apontada por Pollock e outras autoras, presente também na

escrita das autoras brasileiras e portuguesas, pode encontrar dimensões ainda mais complexas nesses territórios fora do eixo tradicional da arte, onde a necessidade em abranger outras abordagens que não são convencionais na história, para desenvolver as *questões em aberto*, se faz fundamental. A dispersão dos feminismos, no entanto, enfrenta o desafio desse encontro, em um contexto no qual os modos estruturais patriarcais são estabelecidos e geram, sem a necessidade de qualquer movimentação, um sentimento de grupo pelo viés da masculinidade (MORAES; FARIAS, 2018).

A ausência da perspectiva feminista em disciplinas e contextos *oficiais*, segmentados basicamente a grupo de mulheres interessadas, também aparece como uma questão (em aberto), que talvez sinalize a necessidade, mais do que dizer do feminismo ou pela perspectiva feminista, de tencioná-lo com os modos de saber institucionalizados, a fim de que as construções discursivas e narrativas orientadas por essas novas abordagens teóricas, não se limitem a discutir e tratar do trabalho de mulheres, mas em rever e questionar o modo de construção de conhecimento instituído. A consequência desse isolamento, inclusive, é a estagnação ou elitização dos estudos, uma vez que traduções e produções por esse viés se tornam pouco acessíveis em espaços públicos, conforme Vicente observa e cabe perfeitamente ao caso do Brasil:

Se um tema não “existe”, se ele não é ensinado nas universidades nem faz parte dos temas considerados relevantes numa determinada área, também não existem razões para que as políticas de aquisição de livros contrariem esta tendência. Assim, a vasta bibliografia que nos últimos quarenta anos associam a história da arte a uma abordagem feminista, não só não existe em bibliotecas públicas ou universitárias, como não está à venda em livrarias, nem foi traduzida para português (nem sequer aquelas obras consideradas mais precursoras ou relevantes como as escritas por Griselda Pollock ou por Linda Nochlin). (VICENTE, 2012, p. 215).

É nessa perspectiva que o presente artigo é também uma provocação a somar, uma estratégia. Uma vez que acessar livros e produções mais densas no vis da crítica feminista da história da arte tem se mostrado um desafio, ante a pouca acessibilidade à riqueza de produções e traduções de maneira pública e gratuita, como facilmente se acessam outras epistemologias estabelecidas. Nesse contexto, por que não considerar certos artigos, produção teórica e esforço de pesquisadoras da língua portuguesa em desbravar o tema, suficientes para análise? Como motores para criação de saber?

7. CONCLUSÃO

Os ruídos que as intervenções feministas direcionam à história da arte dizem sobre ausências, percalços e incoerências, mas dizem também sobre a necessidade de um abrandamento de fronteiras de saber, aproximações e reestruturações. É possível observar nos textos das autoras, que mesmo os estudos orientados pela crítica feminista da história da arte, em certos pontos, pedem maior aprofundamento junto a outras áreas e modos de saber para desenvolver questões em aberto. Conquanto se

tenha procurado deslocar e fazer encontrar certos apontamentos, em suas diferentes abordagens e pesquisas, deixo, por fim, a partir da conversa com eles, perguntas em abertos – ruídos incômodos imitando um estudo científico, promessa de aprofundamento futuro, na expectativa de que tais polifonias ruidosas afetem a disciplina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Roberta. Ambivalência na “retórica da pose” como estratégia da arte feminista. *Art News Revised*, da nova-iorquina Hannah Wilke, e *Eat me: a gula ou a luxúria*, de Lygia Pape: estudos de casos. *Labrys, estudos feministas*, janeiro/ junho 2016. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/roberta.htm>>
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MORAES, Andrea; FARIAS, Patrícia Silveira. Na Academia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. (2ªed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 15, 2010. p. 74-91
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, estudos feministas*, janeiro / junho 2007. <<https://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>>
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Artelogie*, nº 5, Outubro. 2013.
- VICENTE, Filipa Lowndes. História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de história da arte*, nº 10, 2012. pp. 210-225.