A construção da categoria artistas-mulheres

The construction of the category of women artists

Jaqueline Sampaio*

Recebido em 22/09/2025

Aprovado em 04/11/2025

*Doutoranda no PPG em Artes Visuais da UFRGS, na linha de pesquisa em História e Teoria dos Processos Artísticos. Comorientação da prof. Dra. Daniela Kern (UFRGS) investiga os projetos curatoriais de exposições coletivas de artistas mulheres ocorridas em Porto Alegre entre os anos de 2011 a 2020, concebidas e articuladas a partir de uma perspectiva feminista. É mestre em Educação (PPGEDU-UFRGS), licenciada em História (IPA) e Bacharel em História da Arte (UFRGS). Essa pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Como citar:
Sampaio, J. (2025). A construção da categoria artistas-mulheres. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 100-122. DOI: https://doi.org/10.34024/2zj6cf04

Resumo:

Esta investigação dedica-se a compreender como a categoria artistas-mulheres foi construída por diversos agentes em diferentes passagens do tempo, incluindo a própria historiografia da arte. Essa construção é abordada como um conjunto de práticas sociais que constituíram uma maneira particular de se relacionar com a produção artística feminina. Para tanto, o estudo concentrou-se em dois eixos principais: a regulamentação da identidade feminina entre os séculos XVI e XIX, e uma análise crítica do conceito de gênero e do termo artistas-mulheres a partir dos debates feministas localizados entre as décadas de 1960 e 1990. Em diálogo com autoras ligadas a historiografia feminista da arte e ao feminismo, procurou-se desestabilizar o termo artistas-mulheres, demonstrando sua instabilidade conceitual e os conflitos históricos e sociais que o constituem. Da mesma maneira, é apresentada uma revisão do conceito de gênero, demonstrando as implicações de seu uso em relação ao termo artistas-mulheres.

Palavras-chave:

Artistas-mulheres

Gênero

Feminismo

História da arte

Abstract:

This research investigates how the category of women artists was constructed by different agents and institutions over time, including art historiography itself. It approaches this construction as a set of social practices that shaped specific ways of engaging with female artistic production. The study focuses on two main axes: first, the regulation of female identity between the 16th and 19th centuries; second, a critical analysis of the concept of gender and the term *women artists* in light of feminist debates from the 1960s to the 1990s. Drawing on authors associated with feminist art historiography and feminist theory, the research seeks to destabilize the term *women artists*, emphasizing its conceptual instability as well as the historical and social conflicts that underpin it. In parallel, it reexamines the concept of gender, highlighting the implications of its use in relation to the category *women artists*.

Keywords:

Women artists

Gender

Feminism

Art history

A construção da categoria artistas-mulheres

A Historiografia Feminista da Arte vem apontando – desde, pelo menos, a década de 1960 – os desafios históricos e sociais impostos às mulheres que desejaram se tornar artistas. Em um processo analítico de revisão da História da Arte, muitas pesquisadoras apontaram que a desigualdade entre os gêneros feminino e masculino não estiveram desassociadas do campo da arte, contribuindo para que a produção artística de homens e mulheres fosse avaliada e valorizada de formas distintas em função do gênero do artista em questão. Junto a isso, diversos estudos concluíram que a base epistemológica que fundamenta a História da Arte enquanto área do conhecimento contribuiu, de maneira significativa, para a exclusão e o silenciamento das artistas mulheres ao construir dinâmicas que, relacionadas a contextos histórico-sociais mais amplos de opressão e subalternização das mulheres, resultou na inferiorização da produção artística feminina.

Partindo dessa consideração, a presente investigação dedica-se a compreender como a categoria artistas-mulheres foi construída por diversos agentes em diferentes passagens do tempo, incluindo a própria historiografia da arte, configurando-se como um conjunto de práticas sociais que constituíram uma maneira particular de se relacionar com a produção artística feminina. Para tanto, o estudo concentrou-se em dois eixos principais: a regulamentação da identidade feminina entre os séculos XVI e XIX, e uma análise crítica do conceito de gênero e do termo artistas mulheres a partir dos debates feministas localizados entre as décadas de 1960 e 1990. Em diálogo com autoras ligadas a historiografia feminista da arte e ao feminismo, procurou-se desestabilizar o termo artistas mulheres, demonstrando sua instabilidade conceitual e os conflitos históricos e sociais que o constituem. Da mesma maneira, é apresentada uma revisão do conceito de gênero, demonstrando as implicações de seu uso em relação ao termo artistas mulheres.

A regulamentação da identidade feminina

Na Europa ocidental, o cerceamento à atividade da artista mulher acompanhou as restrições às liberdades individuais comuns a muitas mulheres no contexto dos séculos XVI ao XIX. Na esfera artística, esse cerceamento implicou a restrição aos espaços de ensino e aprendizagem, os temas trabalhados e, consequentemente, a inserção em um mercado mais amplo de comercialização de obras de arte

produzidas por mulheres, tornando o ofício da arte uma tarefa complexa para o gênero feminino, tendo em vista seus inúmeros obstáculos (Vicente, 2012; Mayayo, 2003).

O primeiro deles se instaurou, de início, já no acesso aos ateliês, impactado pelas novas diretrizes que orientavam o projeto humanista dos séculos XV e XVI, em que o processo de conhecimento, como um todo, e o ensino artístico, em particular, passaram a valorizar a Antiguidade Clássica, o estudo da matemática, a construção da perspectiva científica e, principalmente, o estudo do corpo humano, o que demandava um conhecimento pormenorizado a partir da técnica do desenho do nu masculino e feminino. Além disso, o aquecido mercado de arte renascentista exigia que os artistas se deslocassem com frequência para os grandes centros do período, como é o caso de Roma e Florença, exigindo dos artistas disponibilidade para vivenciar longos períodos fora de casa (Vicente, 2012; Mayayo, 2003).

Tais circunstâncias dificultaram o acesso das mulheres a uma formação artística completa, principalmente pelo fato de estarem impedidas de realizar o estudo de modelos vivos, fundamental para a compreensão do corpo humano de acordo com o projeto educacional humanista. O impedimento se embasava em questões morais, uma vez que seria inadequado ao decoro feminino participar de aulas com modelos despidos. Consequentemente, esse veto limitava as mulheres, restringindo-as a produção de gêneros como retratos e naturezas mortas. Somente os homens deveriam se dedicar a pinturas históricas e religiosas, muito mais valorizadas em virtude da presença de figuras humanas. Em um quadro social no qual a hierarquia entre os gêneros artísticos prevalecia, ter acesso a pinturas históricas e de tradição religiosa significava melhores condições de trabalho, bem como de desenvolvimento e consolidação de uma carreira artística (Vicente, 2012; Mayayo, 2003).

Em razão dessa conjuntura, uma característica comum que une muitas das histórias de artistas mulheres que tiveram relativo sucesso nesse período, inserindo-se no sistema artístico, trabalhando exclusivamente com arte, recebendo encomendas e trabalhando para cortes reais, é o fato de sua educação ter ocorrido em ateliês da própria família, em virtude de terem pai ou marido artista e/ou, em caso de núcleos familiares mais abastados, por terem nascido em famílias que investiram na educação de suas filhas mulheres (Vicente, 2012; Mayayo, 2003). Ambos os casos podem ser encontrados nas histórias de Artemisia Gentileschi, filha de Orazio Gentileschi (1593-1652/53), e Sofonisba Anguissola (1535-1625),

nascida em uma família que investiu não apenas em sua educação, mas também na de suas quatro irmãs.[1]

A partir do século XVII, a educação e a profissionalização do artista, até então concebidas nos ateliês, deslocaram-se gradativamente para as academias de arte, o que acabou por gerar novos mecanismos de exclusão ou imposição de barreiras para dificultar o acesso das mulheres à educação artística. Diante desse novo contexto, as academias de arte se tornaram centros decisivos para a formação do artista, responsável pela inserção de sua produção em âmbito comercial,

No caso das mulheres, muitas dessas academias permitiram inicialmente o ingresso de estudantes do sexo feminino, mas, em um segundo momento, criaram processos de restrição que diminuiu consideravelmente a participação feminina. Um exemplo é a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Inaugurada em 1663, a instituição, que permitia o ingresso de estudantes mulheres, limitou o acesso do público feminino a apenas sete vagas em 1682, e em 1770, a quatro vagas. Acrescentou-se, ainda, a condição de serem recomendadas por indicação real[2] que confirmasse sua excepcionalidade, o que, aos poucos, colocava a artista mulher em um cenário de exceção perante a norma (Vicente, 2012; Mayayo, 2003).

Conforme o número de mulheres interessadas em construir uma carreira aumentava, e a visibilidade daquelas já bem-posicionadas na esfera artística crescia, construía-se paulatinamente a imposição de uma normatização para a entrada de mulheres no âmbito acadêmico, o que Felipa Vicente (2012) nomeou como a necessidade da regulamentação da identidade feminina. Importante pontuar que essa regulamentação se configurou como uma prática social ampla, inserida na estrutura histórica vigente e que também se manifestou no campo artístico, não sendo algo criado exclusivamente pelo sistema da arte. Ainda assim, é interessante observar como as instituições de ensino incorporaram, em seus discursos, processos de discriminação do gênero feminino, corroborando para a construção da representação da artista mulher como uma exceção.

A partir de 1783, com a participação das mulheres nos salões organizados pela Academia Real em Paris, tornou-se comum os críticos de arte lançarem duras considerações às obras das artistas participantes. Além disso, passou a ser cada

1 Outros exemplos são Fede Galizia (1578-1630), filha do miniaturista Nunzio Galizia; Lavinia Fontana (1552-1614), nascida na família do pintor bolonhês Prospero Fontana; Levinia Teerlinc (1510-1576), educada por seu pai, o miniaturista Simon Bining; e Marietta Robusti (1560-1590), filha do célebre pintor veneziano Tintoretto (Mayayo, 2003, p. 30).

2 Casos de Elisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), indicada pela rainha Maria Antonieta, e de Rosalba Carriera (1673-1757).

vez mais frequente os críticos associarem os trabalhos produzidos por mulheres com obras de outras mulheres expostas no salão, criando, assim, uma espécie de segregação no momento de emitir um juízo de valor acerca da produção feminina, o que acabou por "excluí-las da comparação com os pintores homens" (Simioni, 2007, p. 87) e, consequentemente, contribuiu para a ideia da avaliação da obra de arte feminina em "um mundo à parte para essas mulheres artistas" (Simioni, 2007, p. 87).

Não raras vezes, as críticas reservadas a esse mundo à parte eram extremamente hostis às artistas em questão, como demonstra Ana Paula Simioni (2007):

> a grande quantidade de mulheres expositoras no salão de 1802 fez com que a crítica passasse a debruçar-se sobre as características de suas obras e, a partir de então, iniciasse uma busca perniciosa: por aqueles supostos elementos "femininos" que estariam nelas "naturalmente" expressos. Os valores que passaram a ser defendidos eram os de que as mulheres poderiam ser tão boas pintoras quanto os homens, desde que não se dedicassem à pintura histórica, uma vez que tal gênero exigia um vigor físico que não possuíam (2007, p. 90).

O processo de feminização das obras de arte feitas por mulheres buscava acentuar a capacidade intelectual entre os gêneros, inferiorizando a criatividade das mulheres artistas em relação aos homens e tendo como consequência direta a criação de espaços específicos para a atuação de homens e mulheres. Aos homens, reservava-se a produção de temas históricos e civis, atrelados à construção da identidade pública; às mulheres, por sua vez, reservavam-se os temas relacionados ao ambiente doméstico, rotulados como femininos (Simioni, 2007).

Diante desse cenário, o século XIX acabou por consolidar

> a formação de uma nova categoria de enquadramento para a produção das mulheres, a da "arte feminina", que, ao nomear e rotular mediante critérios diversos suas produções, terminava por separá-las e, mesmo sem o querer, dificultava as tentativas de profissionalização das mulheres artistas daquele período. O ápice desse processo deu-se com a montagem de salões reservados às obras femininas. Se por um lado, com eles, as chances das artistas de exporem suas obras multiplicavam-

> se, por outro, eram reduzidas as possibilidades de comparação com as obras de arte legítimas, posto que, convalidadas pelos espaços centrais de consagração, os salões oficiais eram majoritariamente "masculinos" (Simioni, 2007, p. 90).

A segregação das mulheres no sistema artístico parisiense forçou a criação de estratégias por parte das mulheres para que pudessem se inserir no principal centro artístico do mundo ocidental até então. Algumas dessas estratégias eram frequentar os centros de ensino privados, possível apenas para as mulheres mais abastadas, e construir os seus próprios espaços de criação, como é o caso da União das mulheres pintoras e escultoras de Paris, fundada em 1881. Entre os objetivos dessa instituição, estava o de contribuir para o desenvolvimento de mulheres em início de carreira, dando o suporte necessário para a sua educação e permitindo que expusessem os seus trabalhos em salões feitos apenas para artistas do gênero feminino (Vicente, 2012; Simioni, 2007).

Foi exatamente na promoção desses salões, responsáveis pela exposição de quaisquer trabalhos sem a passagem tradicional pelo crivo do júri, o que acabou por subsidiar a ideia da artista amadora, dificultando o processo de profissionalização da artista mulher. Ao excluir o critério de seleção, a União suprimiu o processo de validação da obra de arte, mecanismo caro ao funcionamento dos salões parisienses do século XIX (Vicente, 2012; Simioni, 2007).

O resultado desse processo de marginalização das artistas mulheres trouxe uma contradição difícil de ser solucionada. De acordo com Vicente (2012),

> se utilizavam os canais alternativos criados para mulheres, como é o caso do Salon des Femmes organizado pela Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, ou da Society for Female Artists, tinham o seu espaço, sem dúvidas, mas eram também obrigadas a lidar com o estigma de estarem associadas a espaços femininos que, à partida, as diminuíam nas suas qualidades artísticas, sobretudo perante a crítica de arte e perante todos os modos de avaliação exterior que definiam os artistas. O fato de os outros espaços, os de mais relevo, serem essencialmente instituições masculinas não só as desqualificava como, pelo contrário, fazia deles a norma, a partir da qual as outras instituições, marginais, eram comparadas. Como acontecia em tantas outras áreas, apenas o feminino, ou seja, a exceção, era nomeado, enquanto o masculino

> não precisava de o ser (ou seja, a École des Beaux-Arts parisiense ou a Royal Academy of Arts não se identificava com um gênero específico, enquanto todas aquelas instituições, espaços ou associações que apenas incluíssem mulheres afirmavam-no explicitamente nos seus nomes (Vicente, 2012, p. 136).

Portanto, o processo da regulamentação da identidade feminina à qual se refere Vicente (2012) acentuou-se no século XIX, produzindo um estigma social que desqualificava e marginalizava as mulheres artistas. Se, por um lado, a série de obstáculos que dificultava e até mesmo impedia o pleno acesso das mulheres às Academias mais prestigiadas da Europa acabou por forçá-las a construir novas estratégias para sua inserção no sistema artístico, por outro, o paradoxo reside no fato de serem justamente essas novas estratégias que fundamentaram a guetização das artistas mulheres, colaborando para a construção de uma categoria específica vinculada ao gênero feminino. Ainda assim, Simioni (2007) pondera que foi justamente esse paradoxo que possibilitou a visibilidade de muitas artistas mulheres no período, contornando o monopólio do ensino artístico, que até então se encontrava nas mãos das academias de arte.

No Brasil oitocentista, o cenário para a atuação das artistas mulheres não era muito diferente, uma vez que o ensino da Academia Real em Paris foi justamente o modelo adotado para o ensino de artes na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro, principal referência de ensino institucionalizado no país naquele período. Criado em 12 de agosto de 1816 por decreto real de Dom João VI, a Academia Imperial foi oficialmente aberta em 1826, consolidando-se não apenas como um centro de ensino de referência no Brasil, mas, sobretudo, difundindo os valores e gostos atrelados à corte portuguesa no país.

O ingresso de estudantes mulheres na Academia se deu apenas a partir de 1892, período em que o Brasil passava por profundas transformações decorrentes da transição do regime monárquico para o republicano, e a AIBA tornou-se, então, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). De acordo com Simioni (2007), até 1881, não havia nenhuma instituição de caráter público que permitisse o ingresso de artistas mulheres, porém, nesse mesmo ano, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, voltado ao ensino profissionalizante da classe operária e mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, passou a aceitar mulheres em suas disciplinas (Simioni, 2007).

Assim como no contexto parisiense, o ingresso de mulheres no ensino

acadêmico brasileiro não ocorreu sem estranhamentos, sendo um dos mais emblemáticos o acesso das futuras artistas ao estudo de modelos vivos. Embora na ENBA não houvesse impedimentos legais para que as estudantes cursassem essa disciplina – uma vez que o ingresso delas fora permitido na instituição –, até 1896, as aulas de desenho com modelos vivos ainda ocorriam de forma mista, o que acabou por impactar o processo de matrícula para o gênero feminino. Até o final do século XIX, apenas as estudantes de escultura Nicolina Vaz de Assis e Julieta de França haviam solicitado o seu ingresso nessa disciplina em 1898. Visto por esse viés, tal conjuntura demonstra que o cerceamento à profissionalização da artista mulher não se coloca apenas no plano legal, pois, já que este parece ser solucionado (ainda que tardiamente), são evidentes os mecanismos de coerção da mulher no plano moral (Simioni, 2007).

A dificuldade em cursar as aulas de modelo vivo, tanto no caso do Rio de Janeiro, na AIBA, quanto no caso das academias europeias, em especial a Academia Real em Paris, não demonstra somente o impedimento de um aprendizado técnico e qualificado do desenho do corpo humano. De acordo com Simioni (2002),

> a *Académie*, ou desenho a partir de um modelo vivo, era a etapa que separava o *rapin* (estudante inicial) do estudante avançado, sendo, portanto, etapa primordial da formação de artistas e tendo um significado simbólico na carreira. Para tanto, contribuiu a própria hierarquia dos gêneros acadêmicos, em que pintura histórica reinava no patamar mais elevado. Esta se assenta numa tradição em que os grandes feitos eram, recorrentemente, simbolizados por um herói cujo corpo era modelado por músculos pulsantes, testemunhando seu vigor e força, qualidades vistas como masculinas. O desconhecimento do corpo humano obstaculizava a carreira de um pintor que se pretendesse seguidor dos ditames neoclássicos. Foi justamente nesse ponto que o sistema acadêmico operou a exclusão das mulheres de seu universo. [...] O que as excluiu não foi a ausência, natural, de capacidade estética, mas um preconceito cujas bases são sociais e que lhes interditou o acesso ao estudo do nu (2002, p. 146 e 147).

Logo, percebe-se que as estruturas sociais vigentes, baseadas na exclusão da mulher em razão do seu gênero, atuam com igual intensidade na esfera artística. Cabe, portanto, compreender de que maneira o sistema artístico construiu e

fortaleceu mecanismos com o intuito de manter a mulher ocupando os espaços que lhe eram atribuídos, a saber, os ambientes domésticos e os cuidados com o lar. Qualquer atuação que excedesse os limites sociais impostos necessitava ser nomeado, referido, organizado, regulamentado, destacado; ou, em outras palavras, ser classificado. A partir do momento em que a atuação da mulher passa a ser destacada na sociedade, no sentido de sua classificação, operam-se dispositivos legais e morais que buscam constrangê-la, forçando o retorno dela para os ambientes que lhe foram reservados anteriormente.

No campo da arte, as dificuldades para o acesso a uma formação qualificada demonstram a atuação do sistema artístico nesse sentido, forçando a permanência das mulheres em seus ambientes privados. No entanto, isso não impediu que muitas artistas se dedicassem à sua profissionalização, ainda que adentrando o sistema artístico de maneira inteiramente desigual. Essa conjuntura histórica e social definiu o gênero masculino como referência para o ofício de artista, enquanto para o gênero feminino, reservava-se o ideal da artista como uma exceção à regra, e uma exceção que, minimamente quando possível, era depreciada socialmente. Por essa razão, Vicente (2012) explica a existência de uma divisão nítida entre ser "artista mulher" e ser "artista":

> [...] uma mulher artista tendia a significar "as" mulheres artistas, enquanto um homem artista tendia a representar-se apenas a si próprio. As mulheres podiam ser "exceções", exemplos raros e singulares de talentos considerados masculinos, mas não podiam ser "artistas" tão "más" como outros homens artistas, sem que isso fosse atribuído às características do seu sexo. Assim, houve uma tendência para associar falta de qualidade ao fato de ser mulher: se uma mulher é má artista, isso torna-se indissociável do seu gênero, mas, se um homem é considerado mau artista, não se dá uma extrapolação para "os" homens em geral, limitando-se essa avaliação à sua identidade individual (Vicente, 2012, p. 156).

Para Linda Nochlin (2016) e Whitney Chadwick (2019), outro fator que contribuiu para essa questão é o modo como, na História da Arte, construiu-se um conjunto de práticas sociais que definiu a figura do artista homem como gênio. Para que as mulheres se tornem uma exceção à regra, e sejam paulatinamente marginalizadas no sistema artístico, é necessário que, ao mesmo tempo, sejam

criadas as regras que fundamentam a norma. Tais regras, formuladas pela própria História da Arte enquanto área do conhecimento, pautaram-se em um processo de associação de valores como qualidade e criatividade ao gênero masculino. Essa associação, desenvolvida em grande parte durante o Renascimento italiano, tornou possível a crença de que apenas os artistas homens pudessem ter uma genialidade inata, o que explicaria a manifestação de seu intelecto de modo extremamente singular, algo que raramente ocorria com as artistas mulheres.

Nochlin (2016) denomina essa questão como o mito do Grande Artista, chamando a atenção para uma tradição ainda mais longínqua, presente desde a Antiguidade Clássica. Diante desse cenário, que se remete, sobretudo, a uma forma tradicional de escrever a História da Arte, Nochlin (2016) alerta para dois perigos fundamentais contidos nessa perspectiva: por um lado, a ideia de que as artistas mulheres não atingiram êxito em suas carreiras por não terem manifestado sua genialidade e excepcionalidade; por outro, a ausência de uma análise sociológica que leve em consideração as circunstâncias sociais de produção de acordo com o gênero e a classe social das/dos artistas em questão. Para a autora, não se pode fechar os olhos para o fato de que homens e mulheres artistas vivenciaram condições de produção completamente diferentes, e a História da Arte, ao analisar essa produção, também contribuiu para a invisibilidade e a inferiorização da produção artística feita por mulheres (2016).

Conforme Nochlin (2016),

> a arte não é uma atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por "forças sociais", mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenatos, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (2016, p. 24).

Torna-se, portanto, fundamental avaliar a "situação total do fazer arte" (Nochlin, 2016, p. 24). Segundo Nochlin (2016), avaliar o contexto social em que a produção artística está inserida é fundamental para compreender não apenas a arte em si, mas também de que maneira as diferenças sociais constituídas com

base no gênero definiram os papéis ocupados por homens e mulheres no campo da arte.

Para Chadwick (2019), a mitologia do Grande Artista continuou a ser um aspecto relevante nos séculos XVIII e XIX, provocando notáveis danos em como nos relacionamos com a arte:

> nosso discurso e nossas expectativas para a arte tenderam a posicionar aquela produzida por mulheres abaixo daquela produzida por homens em termos de "qualidade", o que resulta em um valor monetário menor. Isso influenciou profundamente nosso conhecimento e nossa compreensão das contribuições feitas por mulheres à pintura e à escultura. O número de artistas mulheres muito conhecidas em sua época cujo trabalho aparentemente desapareceu é um indicativo tentador dos caprichos da atribuição artística. [...] A ênfase da história da arte no gênio individual distorceu nossa compreensão dos procedimentos das oficinas e da natureza da produção artística colaborativa. Elas também exemplificam em que medida a firme aliança entre a história da arte e o mercado econômico da arte afetaram a atribuição da arte a mulheres, e como o conhecimento do gênero pode afetar a maneira como vemos as obras de arte (2019, p. 151 e 152).

Dessa forma, é fundamental questionar os pressupostos sob os quais a História da Arte fora construída. Como coloca Chadwick (2019), as narrativas elaboradas por esse campo isolaram o artista em seu ateliê, concebendo uma série de histórias individuais de superação e genialidade. Por essa razão, estabeleceu-se um silenciamento sistemático na própria disciplina quanto à produção artística feminina, uma vez que os critérios de genialidade e excepcionalidade se mantiveram associados, intrinsecamente, com fatores relacionados ao gênero masculino.

Vicente (2012) aponta que critérios como "mérito" ou "qualidade" foram amplamente utilizados tanto por "críticos de arte, júris de prêmios artísticos, diretores de museus e galerias, historiadores da arte ou curadores" (2012, p. 228) quanto "pelo público de museus e galerias de arte, por estudantes de história da arte ou belas-artes, ou por leitores de críticas de artes ou de livros sobre arte" (2012, p. 228), sendo invocados "nas escolhas de artistas para exposições, bienais, prêmios, artigos, livros, colóquios ou programas de ensino secundário e universitário" (2012, p. 228). O perigo da difusão desmedida do critério de qualidade para a

seleção e avaliação de uma obra de arte – ou melhor, de uma carreira artística – é naturalizar, entre o público leigo e o especializado, a marginalização das artistas mulheres, uma vez que justamente os critérios associados a uma pretensa qualidade serviram como uma forma de "dessexualizar os artistas e a arte, situando-a numa outra esfera" (Vicente, 2012, p. 228).

Já para Rozsika Parker (2019), outro fator que não pode ser ignorado é como a História da Arte se apropriou do estereótipo feminino como mecanismo de análise, uma vez que reproduziu incessantemente a suposta concepção da fragilidade feminina. Ao se utilizar desse estereótipo, a História da Arte reforçou, por um lado, a concepção social da fraqueza feminina e, por outro, sustentou "a dominação da masculinidade e da arte masculina" (Parker, 2019, p. 97). Para tanto, baseou-se na ideologia da feminilidade, que coincidiu com a separação entre arte e artesanato a partir do Renascimento.

Segundo Parker (2019), o bordado pode ser lido como uma atividade-chave para compreendermos o ideal de feminilidade. Essa atividade, realizada por mulheres no âmbito doméstico de forma não remunerada, se tornou sinônimo, nas classes mais abastadas, de "docilidade, obediência, amor pelo lar e uma vida sem trabalhar" (2019, p. 103), demonstrando que "a mulher que bordava era uma esposa e mãe digna, merecedora. Por isso, a arte tinha um papel crucial na manutenção social da casa, exibindo o valor da esposa e a situação econômica" (2019, p. 103). No século XIX, quando a atividade do bordado e sua realização feita por mulheres se fundiram como algo definitivo, essa associação passou a ser considerada natural, reforçando a concepção de que as mulheres estariam naturalmente mais aptas para as atividades decorativas, o que exigiria apenas aptidões manuais, e não o uso do intelecto como nas belas-artes. Logo, "as mulheres bordavam porque elas eram femininas por natureza, e as mulheres eram femininas porque elas por natureza bordavam" (Parker, 2019, p. 103).

Parker (2019) aprofunda essa discussão, chamando a atenção para o fato de que a prática do bordado reforçou, ainda, a sexualidade da mulher, colocando-a socialmente não apenas como boa esposa e boa mãe, mas, principalmente, como um ser puro e virginal. Assim, o fato de as artes decorativas estarem associadas à figura feminina não pode ser entendido como algo naturalmente pertencente à mulher, mas confirmaria "de forma notável que a feminilidade é um produto social e psicossocial" (2019, p. 96), aspecto fundamental para compreender a atuação da ideologia do patriarcado.

No século XIX, com a consolidação da industrialização na Europa ocidental, as mulheres das classes trabalhadoras passaram a ser cada vez mais incentivadas a se dedicar às artes decorativas, o que, nesse contexto, pressupunha tanto uma remuneração assalariada para atividades que já conheciam tão bem quanto, ainda, uma forma de não infringirem o ideal de feminilidade. Enquanto esse caminho era indicado para as mulheres das classes sociais mais baixas, para as mais abastadas, havia a oportunidade de exercer os ofícios ligados às belas-artes; no entanto, "as primeiras, mesmo que profissionais, eram afastadas do valor da produção do objeto único e original; as segundas, mesmo que dedicadas à pintura ou à escultura, eram remetidas para o amadorismo alheio ao mercado artístico" (Vicente, 2012, p. 160).

Para Vicente (2012), a ideologia da feminilidade

> surgiu uma crescente necessidade de identificar uma sensibilidade feminina na arte produzida por mulheres que não pusesse em causa os valores do seu próprio sexo, nem abalasse as fronteiras da sua identidade. Ao fazê-lo, acabou por reforçar o seu sentido amador e situá-la numa esfera separada da verdadeira arte (2012, p. 176).

Logo, as belas-artes produzidas pelos artistas homens se configuravam como um saber intelectual, original, criativo e masculino, em oposição às artes decorativas produzidas pelas mulheres de forma manual, emocional, repetitiva e feminina..

Não se pode ignorar, portanto, que a existência da categoria artistas mulheres é fruto de uma construção histórico-social que buscou delimitar a atuação das mulheres no campo artístico, tornando-as um grupo estigmatizado tanto social quanto artisticamente. Assim, como afirma Nochlin (2019), mesmo que as mulheres manifestassem aptidão para o fazer artístico, "eram mínimas suas chances de vir a ser o que se considera 'gênio', isto é, trazer inovações ao campo da arte, por maior que fosse o talento precoce por elas demonstrado" (2019, p.73), uma vez que o simples fato de serem, antes de mais nada, mulheres, as impedia de receber um tratamento igualitário na esfera artística.

Feminismo, gênero e a análise crítica da categoria mulher

A regulamentação da identidade feminina, a feminização da produção artística e a construção de uma ideologia da feminilidade são mecanismos de coerção

que funcionaram (e, em certo sentido, ainda funcionam) como formas de subalternização do gênero feminino no campo da arte. Tais mecanismos dificultaram historicamente o livre acesso das mulheres a uma formação artística profissional, o que as colocou em uma situação de profunda desigualdade econômica e social em relação aos artistas do sexo masculino.

Se, durante os séculos XVI e XIX, as artistas mulheres buscaram subverter as interdições sociais que as impediam de ter pleno acesso ao sistema educacional artístico vigente, no final do século XIX, com o advento do feminismo na Inglaterra, mulheres engajadas em lutas sociais pela emancipação feminina passaram a contar com a possibilidade de se organizar em movimentos políticos mais amplos, promovendo lutas coletivas em prol do sufrágio feminino e por melhores condições de trabalho.

De acordo com Talita Trizoli (2008), o diálogo entre o feminismo e a arte passou a ocorrer de maneira mais efetiva a partir dos anos 1960 nos EUA. Nesse contexto, via-se um número crescente de manifestações lideradas por artistas mulheres para que tivessem uma inserção mais significativa no circuito artístico. A arte desse período era vista como uma "resposta à ausência feminina e feminista na teoria, no meios acadêmicos, mercadológicos e na produção da arte americana" (2008, p. 1498). Tal arte caracterizou-se, também, pelo "teor de denúncia, revolta e inconformismo que prevalecia em diversos campos intelectuais, criando, assim, um canal de abertura para a arte politizada e intelectualizada (a *conceptual art*) da década seguinte" (2008, p. 1499).

Mayayo ressalta que as pautas feministas das décadas de 1970 e 1980 nos EUA se integraram à esfera artística, estimulando um debate importante acerca dessas questões, gerando um conflito entre as feministas essencialistas e as feministas construcionistas. De modo geral, para a abordagem essencialista preponderante na década de 1970, as mulheres compartilhariam experiências em comum pelo fato de pertencerem biologicamente ao sexo feminino, defendendo "a existência de uma identidade feminina essencial e comum a todas as mulheres, suscetível de ser recuperada através de uma arte embasada na experiência" (Mayayo, 2003, p. 124).

Já a abordagem construcionista, comum na década de 1980, questiona a ideia de que as mulheres, pelo fato de serem mulheres, compartilhem uma mesma identidade, concebendo "a identidade como um construto cultural" (Mayayo, 2003, p. 124) e defendendo "um tipo de prática artística centrada na análise dos processos

sociais a partir dos quais o indivíduo se constitui como sujeito sexuado" (Mayayo, 2003, p. 124). Essas duas abordagens possibilitaram reflexões importantes acerca das estratégias que deveriam ser desenvolvidas para que as mulheres não somente ingressassem no sistema artístico com melhores oportunidades de trabalho, mas, principalmente, para que conseguissem manter seus projetos a longo prazo em um cenário extremamente hostil e pouco propenso à atuação de mulheres.

No caso do feminismo essencialista, a década de 1970 viu a emergência de trabalhos que buscavam explorar o corpo feminino de modo a repensar as experiências corporais de uma maneira positiva, em uma clara tentativa de desconstrução de uma lógica patriarcal voltada para a objetificação e a sexualização do corpo feminino (Mayayo, 2003). Já a década de 1980, centrada em um feminismo construcionista, abriu-se para a ideia da pluralidade da categoria mulheres, vindo a produzir uma série de trabalhos que questionavam, de forma radical, a ideia de um sujeito mulher universal, aprofundando o debate ao demonstrar que as experiências vividas por mulheres são diferentes e perpassam outros marcadores sociais que não podem ser ignorados, tais como raça, classe social, gênero e sexualidade. Além disso, viu-se também a possibilidade de abrir o campo da arte para a atuação de diferentes experiências do que vem a ser mulher, o que culminou, nas décadas seguintes, em uma produção ativa de trabalhos oriundos de artistas transgêneros, *drag queens* e travestis (Mayayo, 2003).

É importante destacar que os conflitos entre feministas essencialistas e construcionistas não se definiram, como pode parecer em um primeiro momento, em campos extremamente opostos de atuação; os embates teóricos entre as duas abordagens se fortaleceram no entrecruzamento de ideias e posicionamentos. Isso significa dizer que a atuação das artistas mulheres ligadas ao feminismo nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo nos EUA, não pode ser vista de maneira estática, devendo ser compreendida como um processo extremamente dinâmico e em intenso intercâmbio crítico e reflexivo.

A década de 1990, por seu turno, caracterizou-se justamente pela confluência entre uma crítica teórica e política, vindo a culminar no que Trizoli (2008) definiu como uma "miscelânea de engajamento político e filosófico" que "invade a manufatura da arte devido à overdose de conteúdos psicanalíticos e questionamentos sexuais que houve na década passada" (2008, p. 1501), o que acarretou em pesquisas voltadas para "a misoginia[3] existente na história da arte

3 Sobre a misoginia na História da Arte, ver o trabalho de Thiane Nunes (*Misoginia modernista e a invisibilidade da mulher artista*: resgate, legado e repercussões contemporâneas. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/

e as bases da dificuldade de inserção, e automática exclusão das mulheres no mercado de arte" (2008, p. 1501). Outro ponto destacado por Trizoli (2008) é que, ainda na década de 1990, houve um aumento considerável, na esfera artística, de temas voltados ao feminismo e ao feminino, fato que pode ser constatado tanto pelo grande número de mulheres artistas atuantes quanto pela proliferação cada vez maior – no campo da arte e fora dele – de temas relacionados ao universo feminino (2008).

A produção teórica feminista do século XX contribuiu enormemente para o aprofundamento das discussões acerca do uso da categoria mulheres, produzindo pontos de encontro e divergência. No que concerne ao uso da categoria mulheres, Judith Butler alerta que devemos tomar cuidado ao operar metodologicamente com esse conceito. Isso porque, ao utilizá-lo, muitas das teorias feministas se embasaram em uma visão essencialista, ignorando o fato de que o que se considerava um sujeito mulher é, na verdade, fruto de uma construção social em curso. Para Butler, "é a pressuposição da própria categoria mulher que pede por uma genealogia crítica dos complexos caminhos institucionais e discursivos pelos quais ela é formada" (2019, p. 227), de modo que possamos compreender que o próprio termo "mulher"/"mulheres" carrega em si uma complexa gama de significações que não podem ser sintetizadas e muito menos universalizadas.

A preocupação de Butler (2019) é evidenciada quando a autora aborda o conceito de gênero, defendendo a ideia de que se trata, antes de mais nada, de uma temporalidade social, e não de uma identidade fixa e estável. Por essa razão, não concorda com a existência de um "Eu" anterior ao próprio corpo, um "Eu" imbuído de essência e que expressaria seus desejos e vontades; defende, por outro lado, que os indivíduos performam os gêneros com base em crenças sociais. O corpo é uma situação histórica em que *performances* de gênero são continuamente praticadas pelo indivíduo. E é justamente essa repetição que criaria a ilusão da existência de um "Eu" cuja identidade aparenta ser estável e duradoura.

Partindo de Simone de Beauvoir, Butler (2019) argumenta que

> ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma "mulher", ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto

handle/10183/230220. Acesso em: 3 maio 2022).

> corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (2019, p. 217).

O enquadramento do corpo em uma ideia do que é ser mulher demonstra o caráter sempre punitivo a que os indivíduos são submetidos quando performam os gêneros. Na condição de projetos corporais, os gêneros são constituídos socialmente a partir de um conjunto de estratégias que visam, em última instância, à sobrevivência cultural da espécie.

Por essa razão,

> gêneros discretos são parte das exigências que garantem a "humanização" de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos. Porque não existe uma "essência" que o gênero expressa ou externaliza, nem um ideal claro a ser alcançado; porque gênero não é um fato, as várias formas de atenuação de gênero criam a própria ideia de gênero, e sem esses atos não existiria gênero nenhum. O gênero é uma construção que regularmente esconde sua gênese (Butler, 2019, p. 217).

Diante dessas colocações, Butler (2019) critica as abordagens feministas que reivindicam a mulher como uma experiência cultural universal. Se os gêneros são atos performáticos vivenciados e praticados pelos indivíduos, baseados em estratégias punitivas, não seria possível afirmar que existe uma essência que personifique o que é "ser mulher". Isso não significa que Butler (2019) desconsidere os avanços das pautas feministas, mas sim que

> como feministas, não temos nos debruçado tanto, acredito eu, sobre o *status* da própria categoria, nem nos esforçado para entender de verdade as condições de opressão que surgem de uma reprodução descuidada de identidades de gênero, que sustenta formas discretas e binárias das categorias homem e mulher (2019, p. 219).

É possível perceber que a terminologia "mulheres" não é, de modo algum, dada, muito menos vinculada, apenas ao sexo biológico do indivíduo. Analisando o gênero pela perspectiva de Butler (2019), percebemos que a ideia de uma identidade feminina unívoca e compartilhada se desfaz e que a simples menção de agrupar pessoas em função do seu sexo biológico pode ser, senão perigoso, ao

menos problemático.

Para Mayayo (2003):

> ressaltar o universo vivencial das mulheres não contribui para subverter os termos em que a categoria "mulher" tem sido definida ao largo da história; o problema não consiste em tentar desenterrar uma suposta essência do "feminino", mas sim em desvelar como o próprio conceito de "feminilidade" se constrói através da linguagem, da representação e, em geral, da cultura (Tradução minha, 2003, p.109).

Isso significa dizer que operar com a categoria mulher – e aqui, especialmente, a categoria artistas-mulheres – é uma estratégia importante de visibilidade. No entanto, atuar apenas nessa frente reduz as possibilidades de transformação do próprio sistema artístico. Isso porque a segregação das mulheres em um nicho específico pode reforçar a posição de que elas se encontram à margem do sistema, fortalecendo o aspecto de guetização da categoria. Por outro lado, ainda é necessário utilizar-se da categoria artistas mulheres para demarcar uma posição política capaz de rebater a ausência da produção artística feminina dentro do sistema da arte.

Margareth Rago (2019) explica que a desconstrução identitária é uma das premissas da epistemologia feminista, tendo em vista que o conhecimento ocidental se estruturou com base na afirmação do sujeito universal, notadamente branco, europeu e heterossexual. A ciência, desde o seu projeto humanista defendido por René Descartes, edificou a ideia de um "Eu" pensante, para quem o conhecimento era visto como algo inato, anterior à experiência do próprio corpo e centrado em um sujeito masculino. Com o avanço das teorias feministas, o sujeito não é mais o ponto de partida, mas passa a ser "considerado dinamicamente como efeito das determinações culturais, inserido em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas" (Rago, p. 376, 2019).

A partir das décadas de 1970 e 1980, o conceito de gênero ganhou cada vez mais espaço nos estudos feministas, sobretudo entre as feministas americanas. Isso se deu tanto pela crescente entrada das mulheres nos espaços universitários – o que forçou a inclusão de novos temas e perspectivas de estudo – quanto pelo caráter relacional inerente ao conceito de gênero – o que permitiu uma abordagem teórica alternativa às questões vinculadas ao determinismo biológico e identitário (Rago, 2019).

Rago (2019) salienta, ainda, que os estudos que partem da perspectiva de gênero abriram a possibilidade de repensar não só a categoria mulher, mas, igualmente, a categoria homem, o que colaborou para que os homens refletissem acerca da construção da identidade masculina, sendo convocados a pensar sobre a produção da masculinidade e os seus efeitos nas relações sociais: "cada vez mais, portanto, crescem os estudos sobre as relações de gênero, sobre mulheres, em particular, ao mesmo tempo que se constitui uma nova área de estudos sobre os homens, não mais percebidos como sujeitos universais" (2019, p. 384).

Para Joan Scott (2019), "o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder" (2019, p. 67). Tais aspectos apontam também para quatro características relacionadas entre si: primeiro, gênero trata de simbologias culturalmente constituídas; segundo, tais simbologias atuam de modos normativos e disciplinadores, "expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma, de forma categórica e sem equívoco, o sentido do masculino e feminino (2019, p. 67); terceiro, o desafio dos estudos de gênero é desestabilizar a representação binária dos gêneros; e quarto, os gêneros são também constituídos de forma subjetiva (2019). Para além disso, Scott (2019) aponta que precisamos compreender que os gêneros se constituem em relações de poder. Por essa razão, não podem ser compreendidos em sentido apolítico, pois "a política constrói o gênero e o gênero constrói a política" (2019, p. 71).

Diante de diferentes definições a respeito do conceito de gênero, Scott (2019) chama a atenção para o fato de que gênero, em seu sentido amplo, pode significar tanto um grande leque de posições teóricas quanto a menção às relações sociais entre homens e mulheres. Se, por um lado, o termo "mulher" enquanto categoria de análise passava a ser amplamente questionado pelas abordagens feministas, por outro, a popularização do conceito de gênero acabou por produzir certa confusão, sendo, inclusive, entendido como sinônimo de "mulheres" e vindo a substituir tal terminologia. Para Scott (2019), criou-se a falsa ideia de que o uso do termo "gênero" em vez do termo "mulheres" produziria uma pesquisa acadêmica séria e comprometida cientificamente, já que seria um termo neutro:

> o gênero parece integrar-se na terminologia científica das ciências sociais e, por consequência, dissociar-se da política – pretensamente escandalosa – do feminismo. Nesse uso, o termo "gênero" não implica

> necessariamente uma tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem mesmo designa a parte lesada (e até agora invisível). Enquanto a expressão "história das mulheres" revela a sua posição política ao afirmar (contrariamente as práticas habituais) que as mulheres são sujeitos históricos legítimos, o "gênero" inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica (2019, p.53).

Mesmo que a categoria mulheres denote, em última instância, a ideia de um grupo que compartilha uma identidade única e estável e que as abordagens feministas tenham debatido, de modo incansável, o quanto a construção social de um sujeito "mulher" acaba por aprisionar os indivíduos em ideias fixas sobre a produção do feminino e da feminilidade, o termo demarca, conforme Scott (2019), um posicionamento político ao visibilizar as mulheres como sujeitos históricos. Se o conceito de gênero possibilitou o avanço dos estudos feministas e de outras áreas das Ciências Sociais, por outro lado, fica evidente a necessidade de avaliarmos de forma crítica o uso que fazemos das terminologias com as quais trabalhamos, algo apontado de maneira unânime pelas autoras aqui mencionadas.

Isso leva à compreensão de que a categoria mulheres não deve ser descartada, embora a utilização dessa terminologia aponte para aspectos conflitantes. Contudo, se tanto a categoria mulheres quanto gênero apresentam problemas e soluções em seus usos, como saber se estaremos utilizando tais terminologias a fim de potencializar as investigações sobre as quais nos debruçamos? Como saber se, na verdade, não estamos produzindo o efeito contrário – nesse caso, fadar as nossas pesquisas ao fracasso?

Para Sandra Harding (2019), um aspecto crucial a ser considerado é que as categorias de análise das teorias feministas são, em primeira instância, instáveis. Isso porque

> a vida social que é o nosso objeto de análise de estudo, dentro da qual se formam e se testam nossas categorias analíticas, está em fervilhante transformação. A razão, a força de vontade, a revisão dos dados e até mesmo a luta política em nada poderão reduzir o ritmo das mudanças de uma maneira que encha de júbilo nossos feminismos. Não passa de delírio imaginar que o feminismo chegue a uma teoria perfeita, a um paradigma de "ciência normal" com pressupostos conceituais e

> metodológicos aceitos por todas as correntes. As categorias analíticas feministas *devem* ser instáveis – teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais (Grifo do autor, 2019, p. 99).

Compreender as categorias analíticas feministas como instáveis são um passo importante na produção do conhecimento. Nesse sentido, o pesquisador passa a compreender que "as disputas entre nós, que nos dedicamos a fazer a crítica da ciência e da epistemologia, são insolúveis, considerando os esquemas teóricos em que as colocamos" (Harding, 2019, p. 99). Assim, se torna perceptível que as categorias de análise pautadas pelas abordagens feministas devem ser vistas não como problemas teóricos a serem solucionados, mas como resultados temporários de reflexões críticas que estarão, inevitavelmente, imbuídas de inquietude e tensão. Devemos, portanto, aprender a usar tal instabilidade para estimular nosso aparato crítico e metodológico, potencializando, desse modo, nossas investigações.

Referências

Butler, J. (2019). Atos performáticos e a formação dos gêneros: Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 186–199). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Chadwick, W. (2019). História da arte e a artista mulher. In A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Orgs.), *Histórias das mulheres, histórias feministas: Vol. 2 Antologia* (pp. 215–226). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Harding, S. (2019). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 133–145). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte* (1ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2ª ed.). São Paulo: Edições Aurora.

Parker, R. (2019). A criação da feminilidade. In A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Orgs.), *Histórias das mulheres, histórias feministas: Vol. 2 Antologia* (pp.

227–234). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Rago, M. (2019). Epistemologia feminista, gênero e história. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto* (pp. 67–82). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Scott, J. W. (2019). Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 49–67). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Simioni, A. P. C. (2007). O corpo inacessível: As mulheres e o ensino artístico nas academias do século XXI. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte,* 9(14), 83–97.

Simioni, A. P. C. (2002). Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* 17(50), 143–185.

Trizoli, T. (2018). O feminismo e a arte contemporânea: Considerações. In *Anais do 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP): Panorama da Pesquisa em Artes Visuais* (pp. 1495–1505). Florianópolis, 19–23 de agosto.

Vicente, F. L. (2012). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI–XX).* Lisboa: Babel.