

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

RAQUEL DAS NEVES COLI

A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE:
DISCUSSÕES SOBRE GÊNERO E DECOLONIALIDADE NA ANÁLISE DE
EXPOSIÇÕES

VITÓRIA
2020

RAQUEL DAS NEVES COLI

**A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE:
DISCUSSÕES SOBRE GÊNERO E DECOLONIALIDADE NA ANÁLISE DE
EXPOSIÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Espírito Santo como requisito
para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dr^a Julia Rocha Pinto

VITÓRIA
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

RAQUEL DAS NEVES COLI

**A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE:
DISCUSSÕES SOBRE GÊNERO E DECOLONIALIDADE NA ANÁLISE DE
EXPOSIÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Espírito Santo como requisito
para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

Vitória, 21 de dezembro de 2020

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr^a. Julia Rocha Pinto
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr^a. Maira Pêgo de Aguiar
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr^a. Renata Gomes Cardoso
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por todo apoio durante minha jornada nesse mundo, vocês são incríveis!

Agradeço aos meus amigos que fizeram dessa jornada mais leve.

Agradeço ao meu irmão, Rafael, por sempre me ajudar

Agradeço aos professores do curso de Artes Visuais por todos ensinamentos.

Agradeço a minha orientadora Prof. Dr.^a Julia Rocha Pinto, que me aceitou como orientanda mesmo no susto, em pleno TG2. Muito obrigada por toda paciência, compreensão e considerações de suma importância para que fosse possível realizar esse trabalho.

[...] pensar o feminismo, no âmbito de um momento presente e incerto e cujo processo ainda continua em aberto, significa tomá-lo como uma ferramenta capaz de torcer narrativas para que modelos de opressão sejam visibilizados e que possam deixar de ser reproduzidos (ainda que, para uma mudança efetiva nesse sentido, uma transformação estrutural seja necessária). É preciso abrir frestas nas histórias tais quais são narradas, construir e compartilhar ferramentas para que possamos reescrevê-las.

Isabella Rjeille (2019)

RESUMO

A presença de artistas mulheres em livros, cursos e museus tem se mostrado pouco representativa no decorrer da história e na perspectiva formativa em artes visuais. No intuito de compreender e analisar o porquê dessa invisibilidade de artistas mulheres na história da arte, a pesquisa buscou as relações entre processos históricos que corroboraram para a falta de representação dessas artistas, realizando pesquisa bibliográfica e uma análise de exposições que demarcam um reposicionamento nesse sentido. Na pesquisa bibliográfica discutiram-se os diferentes papéis que as mulheres tiveram na história a partir de teorias feministas - com Angela Davis (2016), Carla Cristina Garcia (2011), Guacira Louro (1997), Linda Nochlin (2016), Luiz Camnitzer (2019) e Simone Beauvoir (2017) - e decoloniais - assinaladas por Aníbal Quijano (2002), Luciana Ballestrin (2013), Ramón Grosfoguel (2008) e Walter D. Mignolo (2008). O segundo capítulo apresenta as perspectivas feministas e decoloniais em relação ao campo da arte, trazendo Rozsika Parker (2019), Griselda Pollock (2019), Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2019). Por fim, no terceiro capítulo foram analisadas obras de artistas mulheres nas exposições História das Mulheres: artistas até 1900, Histórias Feministas: artistas depois de 2000 e Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 – 1985, contando com reflexões de Mariana Leme (2019), Isabella Rjeille (2019), Eliane Pinheiro (2019) e Matheus de Andrade (2019). Ao final da pesquisa percebe-se a necessidade de um *giro decolonial* nas instituições de arte e como as mesmas podem mudar o cenário de apagamento dessas artistas na arte.

Palavra-chave: feminismo; decolonialidade; história da arte; arte.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 - Guerrilla Girls, Coletivo Guerrilla Girls, 2017, Cartaz, 215 x 280 cm. Fonte: MASP 33
- Imagem 2 - Guerrilla Girls para os museus: é hora de mudar de sexo!, Coletivo Guerrilla Girls, 2012, cartaz, 43x53,50 cm. Fonte: Whitney Museum of American Art 35
- Imagem 3 - The Dinner Party, 1974-79. Judy Chicago. Cerâmica, porcelana, tecido, 1463x1463 cm. Brooklyn Museum. Fonte: Brooklyn Museum 38
- Imagem 4 - Assento destinado a Hatshepsut, detalhe da obra The Dinner Party, Judy Chicago, 1974-79. Fonte: <<https://artrianon.com/2020/02/04/obra-de-arte-da-semana-the-dinner-party-de-judy-chicago/>> 39
- Imagem 5 - Assento designado para a poetisa Sappho, detalhe da instalação The Dinner Party, Judy Chicago, 1974-79. Fonte: <<https://artrianon.com/2020/02/04/obra-de-arte-da-semana-the-dinner-party-de-judy-chicago/>> 39
- Imagem 6 - Imagem da série Bastidores. Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm diâmetro, 1997. Fonte: Site da artista 41
- Imagem 7 - Instalação Assentamento. Rosana Paulino. Fonte: Site da artista 42
- Imagem 8 - Detalhe instalação Assentamento. Rosana Paulino. Fonte: Site da artista 42
- Imagem 9 - Impressão digital sobre tecido e costura, 127x110 cm, 2017. Fonte: Site da artista 43
- Imagem 10 - As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?, Guerrilla Girls, Impressão digital sobre papel, 32x73 cm, 2017. Fonte: MASP 46
- Imagem 11 - A feira de cavaloscolheita do feno, Rosa Bonheur, Óleo sobre tela, 85x50 cm séc. XIX. Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900 MASP 51
- Imagem 12 - Piano Dentelle, Joana Vasconcelos, 2008-2011. Fonte: Site da artista 52
- Imagem 13 - Phulkari, séc. XIX, fio de seda sobre tecido de algodão, 220,5x129,5 cm. Coleção Luisa Malgoni Strina. Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP 53
- Imagem 14 - Manto Chimú, 1200-1430, lã, algodão e pigmento, 90x85 cm. Comodato MASP Landmann. Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP 53

Imagem 15 - O risco do bordado, Liliane Dardot, 1981, litogravura, 50.1×71.5 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	55
Imagem 16 - Ritual, Liliane Dardot, 1981, litogravura, 50.1×71.5 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	55
Imagem 17 - Série Cuaderno de tareas, Ana Victoria Jiménez, 1978–81, fotografia, 16,5x25,4 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	57
Imagem 18 - La Venus, Lourdes Grobet, série La doble lucha, 1981–2005, fotografia, 24x35.5 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	57
Imagem 19 - La Briosa, Lourdes Grobet série La doble lucha, 1981–2005, fotografia, 35.5x24 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	58
Imagem 20 - Maternidade compulsória, Marcela Cantuaria 2016. óleo e acrílica sobre tela, 153x220 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP	59
Imagem 21 - Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Grupo Polvo de Gallina, 1983. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	59
Imagem 22 - Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Grupo Polvo de Gallina, 1983. Exposição Catálogo Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985	60
Imagem 23 - El tendadero, Mónica Mayer , 1979, fotografia, 17,3x25,4 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, MASP	61
Imagem 24 - Sem título, da série Resistência, Sallisa Rosa, 2017-19, Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30x42 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP	62
Imagem 25 - Sem título, da série Resistência, Sallisa Rosa, 2017-19, Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30x42 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP	62
Imagem 26 - Presunto, Carmela Gross, 1968, tecido, 50×280×206 cm. Fonte: Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca	63

- Imagem 27 - Paisaje con retrovisor II (Paisagem no retrovisor II) , Diana Dowek, 1975, acrílica sobre tela, 90×100 cm. Fonte: Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca 64
- Imagem 28 - Procedimiento (Procedimento) , Diana Dowek, 1974, acrílica sobre tela, 80×60 cm Fonte Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985., Pinacoteca 64
- Imagem 29 - About the Blank Pages, EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov, instalação, 2014. Fonte: Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP 65

LISTA DE ABREVIATURAS

GG – Guerrilla Girls

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LGBTQIA+ - Lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, travestis, queer, interssexual, assexuados e mais todas possíveis identidades de gênero e sexualidade.

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MET - The Metropolitan Museum of Art

M/C - Grupo Modernidade/Colonialidade

SUMÁRIO

Introdução	12
1. O lugar das mulheres: discussão sobre gênero e decolonialidade	15
1.1 A luta feminista	16
1.2 Decolonialidade: ruptura com a hegemonia do conhecimento	25
2. Perspectivas feministas decoloniais no campo da arte	33
2.1 Reivindicando espaços	34
2.2 A representatividade das mulheres nos livros de história da arte	43
3. A produção de artistas mulheres em exposições	47
3.1 Construção da feminilidade como conceito	49
3.2 A dominação colonial e o lugar designado às mulheres	53
3.3 Outras narrativas nas produções femininas	61
Considerações finais	67
Referências	71

Introdução

No decorrer da história mulheres ao redor do mundo foram privadas de participar de inúmeros locais externos a seus lares, ocupando papéis instituídos e delegados de submissão e trabalho servil. Para além da privação da vida social, mulheres foram continuamente subtraídas da condição laboral, o que as tornava reféns de uma dependência da figura masculina como provedora. Conseqüentemente, essa construção social influenciou na sua representação na história da arte. A grande maioria de mulheres artistas não pôde exercer a carreira de artista por conta da família, tiveram sua produção delimitada a determinados ambientes considerados apropriados para mulheres ou foram obrigadas a produzir com alcunhas masculinas ou vendo um homem assinar o trabalho em seu lugar.

Assim, os processos históricos e sociais influenciaram nas possibilidades de produções de mulheres, bem como no registro das poucas representações dos documentos e livros da história oficial da arte. Diz-se história oficial aquela continuamente redigida em letras maiúsculas, que delimita um escopo das produções e as nomina como as aparentemente únicas. Nessa pesquisa, portanto, se usará sempre a história da arte dentro do texto em letras minúsculas, demarcando que a perspectiva é de ampliação do olhar construído por determinados autores.

Para além da exclusão contínua da produção das mulheres, foram investigadas na pesquisa as diferentes possibilidades de acesso das mulheres ao campo da arte, compreendendo-o como âmbito centralizador do eurocentrismo e androcentrismo, reforçando a relação de dominância de narrativas hegemônicas na produção do conhecimento, como aponta Grosfoguel (2008, p. 119):

Assim, a ciência ocidental desejou criar uma versão única da história partindo da Europa e escrita por europeus - posteriormente ampliada para os Estados Unidos e escrita por norte-americanos -, mas o autor lembra que toda produção de conhecimento está relacionada a um sujeito enunciador que parte de um local de fala específico, marcado por um corpo fruto de experiências e educação específica, muitas vezes eurocentrada. Dessa maneira, é necessária a realização de pesquisas que façam uma revisão das produções acadêmicas e que conseqüentemente busquem reconfigurar as estruturas formativas de artistas e professores.

Dessa forma, a pesquisa surge na busca de entender que estruturas sociais não permitiram a participação e o aparecimento das mulheres enquanto produtoras de arte da mesma forma que os homens. A perspectiva dessa pesquisa se centra na análise de gênero em relação às mulheres, mas compreende-se também a necessidade de discutir as mesmas problemáticas em relação a representação racial e representação LGBTQIA+. Ainda que a análise dessa pesquisa toque em diferentes pontos na necessidade de revisão da história como um todo, as exposições e artistas analisadas acabam destacando a produção das mulheres.

Assim, o primeiro capítulo trata de uma compreensão acerca do movimento feminista e dos estudos decoloniais, buscando encontrar na história evidências que afastaram as mulheres do processo de documentação do campo da arte, bem como encontrando reverberações que persistem ainda na contemporaneidade. A perspectiva do movimento feminista é analisada a partir de Angela Davis (2016), Carla Cristina Garcia (2011), Guacira Louro (1997), Linda Nochlin (2016), Luiz Camnitzer (2019) e Simone Beauvoir (2017). Os estudos decoloniais são abordados por Aníbal Quijano (2002), Luciana Ballestrin (2013), Ramón Grosfoguel (2008) e Walter Mignolo (2008).

Com o intuito de compreender como essas questões de decolonialidade e feminismo se fazem presentes no campo da arte, foram observadas algumas obras que tratam da invisibilidade das mulheres na história da arte, passando por artistas como Judy Chicago e o Coletivo Guerrilla Girls. Além de observar a participação de artistas mulheres em museus e livros de história da arte, foram utilizadas as pesquisas de Rozsika Parker (2019), Griselda Pollock (2019) e Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2019).

Por fim, no terceiro capítulo foram analisadas as produções de artistas nas seguintes exposições: História das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000, ambas realizadas no Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand em 2019 e Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 – 1985, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018. Nessa análise conta-se com a documentação dos catálogos das mostras e com reflexões de Mariana Leme (2019), Isabella Rjeille (2019) e Eliane Pinheiro (2019).

Desse modo, o presente estudo por meio de metodologia qualitativa sendo uma pesquisa bibliográfica, busca compreender e analisar como fatos históricos reverberaram

na vida e produção de artistas mulheres e resultam em processos formativos deficientes em termos de repertório para artistas e professores. Propõe-se, portanto um olhar feminista e decolonial para a produção do conhecimento e para a gestão dos campos da arte e da educação.

1. O lugar das mulheres: discussão sobre gênero e decolonialidade

Em seu célebre texto “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (2016), a historiadora Linda Nochlin, que chamarei aqui de Linda¹, nos traz uma reflexão sobre como foi criado o mito do artista-gênio, nos propondo um questionamento, um olhar mais atento para o discurso oculto na pergunta “por que não houve grandes mulheres artistas?”, um olhar que leve em consideração o contexto social, os sistemas que permitiram a criação dos mitos, dos artistas-gênios e o por quê de todos eles serem homens.

No percorrer do texto, a autora aponta que muitos dos tidos grandes artistas homens na história da arte² que conhecemos foram incentivados em exercer tais atividades por algum mestre ou já nasciam em famílias de artistas proporcionando contato destes desde cedo com assuntos da arte. Mas o que nos interessa aqui é o que percebemos no texto de Linda (2016) que o denominador comum é: todos os gênios eram sujeitos do sexo masculino.

Dessa forma, a questão elaborada por Linda no começo do texto nos interessa, pois põe em questão os fatores sociais e institucionais que ocorreram ao longo da história, fazendo com que mulheres não conseguissem exercer a prática artística, ou, mesmo quando a realizavam, não fossem consideradas grandes artistas, ocasionando a baixa presença de artistas mulheres em exposições, nos livros de história da arte e, conseqüentemente, no ensino da arte.

Ainda que hoje se perceba um movimento do circuito das artes para reconsiderar esse espaço destinado à produção artística feminina, identificando exposições especialmente voltadas para cumprir essa lacuna, se problematiza o percurso histórico de invisibilidade e os reflexos que esse aspecto acarreta no campo da arte como um

¹ Neste trabalho optarei por tratar as autoras por seus primeiros nomes a fim de dar ênfase no fato de que são obras escritas por mulheres. Além disso, as leituras dos textos dessas mulheres me acompanharam durante a pesquisa fazendo com que me sentisse mais próxima de suas vivências enquanto mulheres e seus pensamentos enquanto pesquisadoras. A escrita feminista, geralmente, é uma escrita de viés mais intimista, que foge de uma hegemonia imposta na escrita acadêmica – se possível - e que faz ligação entre vida e teoria, se ligando dessa forma a vida de quem a escreve.

² A história da arte que esse trabalho propõe visa lançar um olhar outro para a História da Arte em maiúsculo, pois esta – em maiúsculo – foi construída a partir de uma visão hegemônica. A pesquisa propõe um olhar decolonial para a história da arte, revendo as fontes e os dados e também a forma como essa é redigida. No decorrer do trabalho esse posicionamento ficará mais claro para o leitor.

todo. A análise do processo percorrido possivelmente ofereça respostas para que esse panorama seja efetivamente modificado.

Assim, se faz necessário pensar no lugar que a mulher ocupou historicamente e que espaços e papéis foram atribuídos às mulheres para que não fossem consideradas grandes representações nos livros que documentam a prática artística. A mulher foi negada em muitos espaços na história e não foi, nem é diferente no mundo da arte. Para compreender que espaços e papéis foram designados para as mulheres, temos que direcionar nosso olhar para a história e para quem a construiu e documentou.

A análise desse processo de apagamento se dará pela via do percurso de luta dos movimentos feministas, onde identifica-se que a negação da participação da mulher na sociedade serviu de impulso para que essas se organizassem em grupo, em busca de seus direitos, dando início aos processos de questionamento e reconfiguração da história que conhecemos e vemos sendo repetida.

1.1 A luta feminista

Na atualidade parece absurda a ideia de imaginar que mulheres possam ser proibidas de trabalhar, votar, ter direito a propriedade, ao ensino e de frequentar alguns locais simplesmente por conta de seu gênero. Contudo, é importante considerar que essas ações hoje reconhecidas dentro do olhar ocidental foram frutos de conquistas de lutas políticas e sociais elaboradas há pouco mais de dois séculos.

O direito – ao voto, trabalho, educação, bens, transição em espaços públicos e a vida pública – que nós mulheres vivemos na contemporaneidade na grande maioria dos países, é fruto de uma longa luta do movimento feminista. E com conquistas - vale demarcar - bastante recentes e que precisam ser continuamente reafirmadas. Infelizmente, é uma luta que ainda se faz necessária, já que sofremos com a cultura patriarcal de outras maneiras; pois sabemos que muitas mulheres ainda morrem por causa do machismo fruto de uma cultura patriarcal (onde homens se acham proprietários

das mulheres³), têm direitos negados, sofrem retaliações no mercado de trabalho e lutam contra a violência velada da insegurança cotidiana. Além disso - e não menos importante - os salários ainda são desiguais entre os sexos e mulheres também ocupam menos cargos na vida política ou em posições de liderança em instituições.

A ideia da mulher como propriedade no imaginário masculino causa problemas reais e graves; tais como a violência doméstica que pode chegar ao óbito. O Brasil, por exemplo, é um dos países com a maior taxa de feminicídio (violência cometida contra a mulher por conta de seu gênero) do mundo. Segundo o Mapa da Violência de 2015, no Brasil morrem 4,8 mulheres a cada 100 e são relatadas 179 agressões por dia. Não é por acaso que se fez necessária a criação de leis no país para criminalizar atos de violência contra a mulher, tais como a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006) e a Lei do Feminicídio (Lei 13.104/2015).

É importante trazer esses dados para que consigamos visualizar o porquê da luta feminista ainda fazer-se tão importante. Muito se avançou nos direitos das mulheres a partir do movimento feminista para que alcançassem direitos, mas ainda hoje há de se lutar por outras questões, tais como equiparidade de salários, direitos reprodutivos e o fim da violência cometida em razão do gênero (feminicídio), por exemplo.

Dessa forma, vamos analisar nesse capítulo o que o movimento feminista reivindicou e ainda reivindica, no intuito de posteriormente compreender a ligação do movimento com o sistema da arte. Ressaltando, todavia, que não tenho a pretensão de fazer uma análise histórica detalhada sobre o feminismo, apenas pontuar os ciclos que marcaram o movimento, identificando suas reivindicações para posteriormente relacionar com o campo artístico.

A partir do Renascimento se tem registros de mulheres que começaram a questionar sobre o que seriam os “deveres dos sexos” (GARCIA, 2011). Teria sido nesse momento o começo de uma formulação de um pensamento feminista. Observa-se apenas algumas pensadoras (brancas e burguesas, importante ressaltar) que começaram

³ Válido citar que, de acordo com Carla (2011), na França - por exemplo - as mulheres de acordo com o Código Napoleônico só podiam exercer quaisquer atividades (viajar, direito a propriedade, trabalho) com permissão do homem da casa (pai ou marido). Ou seja, eles eram proprietários da vida das mulheres, escolhendo o que essas poderiam ou não realizar de acordo com o que eles acreditassem ser o melhor para elas. No Brasil, por exemplo, mulheres só poderiam trabalhar com autorização do marido; até que foi promulgada a Lei 1.421/62 que as liberou dessa dependência.

a formular questões em torno das situações que viviam por causa de seu sexo. Essas mulheres se indignaram por serem tratadas como seres inferiores, desprovidas de vontades e direitos por causa de seu gênero. Assim, levantaram questionamentos sobre as normas impostas pela sociedade que as impedia de ter acesso à educação, propriedade, entre outros direitos.

A partir do século XVIII, a razão ilustrada fez com que as mulheres questionassem o pensamento de igualdade e liberdade universal da Revolução Francesa. Afinal, para quem era essa igualdade e liberdade? Aparentemente, para todos desde que do sexo masculino.

A razão ilustrada, fundamentalmente crítica, possui a capacidade de voltar-se sobre si mesma e detectar suas próprias contradições. E foi dessa maneira que as mulheres da Revolução Francesa a utilizaram quando observaram com espanto como o novo Estado revolucionário não encontrava contradição alguma em defender a igualdade universal e deixar sem direitos civis e políticos todas as mulheres. (GARCIA, 2011, p. 40)

Ciente dessa contradição do discurso empregado na razão ilustrada do novo Estado que Mary Wollstonecraft escreve a Reivindicação dos Direitos das Mulheres, em 1793, onde “advoga pelo igualitarismo entre homens e mulheres, a independência econômica e a necessidade da participação política e da representação parlamentar” (GARCIA, 2011, p. 46). Parecia haver nesse marco uma mudança do panorama em relação aos direitos das mulheres e a igualdade de gêneros, revendo o quadro até então estabelecido.

Entretanto, a partir do estabelecimento do Código Civil Francês de 1804, o Código Napoleônico, as mulheres ficaram por lei totalmente dependente dos homens:

Com o Código Napoleônico, a menoridade perpétua das mulheres. Ficava consagrada. Eram consideradas apenas como filhas ou mães em poder de seus pais, maridos ou filhos. Não tinham direito de administrar suas propriedades, fixar ou abandonar seu domicílio, manter uma profissão ou um emprego sem permissão do homem da casa. (GARCIA, 2011, p. 50)

Portanto, ainda que parecesse se construir um movimento de mudança, as mulheres entram no século XIX totalmente dependentes da vontade do homem, sendo consideradas apenas genitoras, esposas, filhas. Nesse contexto continuavam sem acesso a educação ou a vida pública - o que permanece em diferentes lugares ainda no século XXI. Em paralelo ao movimento francês, notoriamente essas questões também incomodavam mulheres em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos, por

exemplo, onde durante o século XIX o feminismo aparece atrelado às causas de direitos humanos e políticos.

As mulheres estavam cansadas de terem como único sentido de vida os valores instituídos pela sociedade, que as colocavam como sujeitos entregues à serviço do outro, sempre subjugadas em relação ao homem e aos interesses que não lhe eram próprios. Esse papel de subordinação ao outro - homem - motivou Elizabeth Stanton⁴ a contatar Lucretia Mott para organizar a convenção de Seneca Falls, em Nova Iorque, em 1848, a fim de discutir os direitos das mulheres.

Sua vida, enfadonha e frustrante, tornou-a particularmente sensível à desagradável condição das mulheres brancas de classe média. Ao explicar sua decisão de contatar Lucretia Mott depois de oito anos sem se encontrarem, ela mencionou sua situação doméstica como o primeiro entre vários motivos para convocar uma convenção de mulheres. (DAVIS, 2016, p. 64)

Da Convenção surgiu a Declaração de Seneca Falls ou Declaração dos Sentimentos, declaração essa que foi texto-base do Movimento Sufragista, um movimento internacional em localidades industrializadas. O Movimento tinha como suas maiores reivindicações o direito à educação e ao voto, mas também exigia outros direitos tais como à propriedade e à vida pública.

Como analisou-se anteriormente, essas reivindicações se fizeram necessárias visto que mulheres eram enxergadas apenas como mães, filhas, esposas, seres desprovidos de qualquer desejo e capacidades para exercer atividades que os homens exerciam; logo não tinham direitos garantidos, pois não existiam senão para o desejo do outro, do homem.

Desta forma, as mulheres foram reduzidas a seu aspecto reprodutivo biológico sendo designadas ao lar, a vida privada, como sendo seu “ambiente natural” enquanto ao homem era reservado o mundo público, o mundo externo do âmbito familiar e, conseqüentemente, tudo o que esse engloba, como o trabalho, os locais de entretenimento e a política. Ao perceber essa diferenciação de direitos e acesso seja a vida pública, a educação ou a locomoção, que as mulheres se juntam para transformar suas realidades.

⁴ Lucretia Mott era abolicionista, organizou encontro da Sociedade Antiescravagista Feminina da Filadélfia. Conheceu Elizabeth Stanton em uma convenção antiescravagista, onde Stanton havia ido apenas como acompanhante do marido. Ambas, mulheres brancas e burguesas, mas que no envolvimento com a questão abolicionista perceberam também a opressão sofrida por elas e outras por conta do gênero.

Importante demarcar que mesmo fazendo parte do movimento abolicionista Elizabeth e Lucretia não tenham pensado na condição da mulher negra, invisibilizada duas vezes na sociedade patriarcal e racista. Assim percebe-se que o movimento feminista inicialmente foi concebido por mulheres brancas e privilegiadas, seja pela raça ou classe, como se observa na própria Declaração de Seneca Falls, que:

[...] ignorava totalmente a difícil situação das mulheres brancas da classe trabalhadora, bem como a condição das mulheres negras tanto do Sul quanto do Norte. Em outras palavras, a Declaração de Seneca Falls propunha uma análise da condição feminina sem considerar as circunstâncias das mulheres que não pertenciam à classe social das autoras do documento. (DAVIS, 2016, p. 67)

Desta maneira, fica nítido que o primeiro momento de organização de uma luta pelos direitos das mulheres de forma organizada é pensado a partir de mulheres brancas e burguesas, ansiosas com relação as suas vidas monótonas de donas de casa, esposas e mães, sem emprego. Esse aspecto é relevante porque evidencia que o movimento pelos direitos das mulheres surge com questionamentos específicos, atendendo aos interesses de apenas uma parcela das mulheres.

Por essa razão, percebe-se a reivindicação para que se inclua no debate de gênero outras questões sociais, tais como raça e classe, visto serem questões que se interseccionam com a opressão sofrida pelo gênero, já que essas mulheres são invisibilizadas também por outras marcações sociais. Exemplo disso é o preconceito que mulheres brancas proferiram ao ver Sojourner Truth, uma mulher negra, escravizada, ao se levantar e dar o discurso emocionante “Não sou eu uma mulher?” em uma convenção de mulheres em Akron, Ohio (1851), como relata Frances Dana Gage:

As líderes do movimento tremeram ao ver uma mulher negra alta, magra, usando um vestido cinza e um turbante branco sob um chapéu rústico, que se dirigia de forma decidida para o interior da igreja, caminhando com ar de rainha pela nave, sentando-se aos pés do púlpito. Um burburinho de desaprovação foi percebido em todo o salão, e ouvidos apurados escutaram: “Coisa de abolicionista!”, “Eu avisei!”, “Vai lá, nega!”. (DAVIS, 2016, p. 74)

As mulheres presentes chegaram a pedir que Frances Gage não deixasse Sojourner falar, porque não a enxergavam como mulher; estavam cegas pelo racismo e apenas viam ali uma negra, uma escravizada (mesmo que liberta), esquecendo que Sojourner também era mulher e queria reivindicar ser reconhecida como uma cidadã tanto quanto as outras mulheres ali presentes.

Assim, Soujerner vai ampliar a discussão trazendo além da reivindicação dos direitos das mulheres também o direito racial, o que abrirá caminhos para o feminismo negro. Entretanto, nesse momento as sufragistas estavam mais empenhadas em formas de conseguir o direito ao voto e a vida pública, pois “Por uma questão estratégica, consideravam que uma vez conseguido o voto e o acesso ao Parlamento, poderiam começar a modificar o resto das leis e instituições” (GARCIA, 2011, p. 58). Com o fim da Primeira Guerra Mundial, as mulheres, na maioria dos países industrializados, conquistam a maior reivindicação do Movimento Sufragista: o direito ao voto. Dessa forma, elas eram reconhecidas pela lei como cidadãs, podendo escolher seus líderes ou mesmo se candidatarem a cargos políticos.

Foi a Nova Zelândia o primeiro país a conceder o voto às mulheres em 1893, seguida pela Inglaterra em 1918 (ainda com restrições); pela Finlândia em 1906; pela Noruega em 1907; pela Austrália em 1908; e pelos Estados Unidos em 1919 (BEAUVOIR, 2009). No Brasil somente em 1932 tem-se o acesso ao voto concedido às mulheres (BRASIL, 1932). A partir desses dados percebemos a diferença e o longo processo até mulheres terem direito ao voto no Brasil, um atraso de quase quatro décadas com relação à Nova Zelândia.

A data dessa conquista por mulheres brasileiras parece distante, mas ao pensar que fazem apenas 88 anos que isto ocorreu, percebe-se que são duas ou três gerações de mulheres que vieram antes de nós da atualidade, ou seja, minha avó viu esse direito sendo conquistado, por exemplo⁵. Isso pode ser um bom dado indicativo para se entender o porquê de mulheres serem minoria em ocupação de cargos políticos.

Contudo, a conquista ao voto foi um direito que não garantiu a reparação das demais problemáticas envolvidas na desigualdade de gênero. No que diz respeito à remuneração, por exemplo, o informativo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2018 mostra a realidade brasileira quanto a isso, os homens brasileiros habitualmente ganham R\$ 2.306 enquanto as mulheres recebem R\$ 1.764. Além disso, a conhecida jornada dupla da mulher se evidencia nos dados, visto que mulheres

⁵ Trazer uma comparação de minha vida não quer dizer que estou me baseando nela estou apenas dando um exemplo a partir de minha realidade, que explica como é recente a conquista do voto feminino no Brasil.

dedicavam, em 2016, em média 18,1 horas semanais para cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos, enquanto os homens dedicavam 10,5 h.

Em relação à representação na política também se percebem problemáticas que precisam ser reparadas. Em 2017, apenas 10,5% das mulheres ocupavam cargos políticos na câmara de deputados, enquanto no mundo essa porcentagem era de 23,6%. A representação de mais mulheres ocupando cargos políticos possibilitaria o desenvolvimento de ações voltadas para questões relacionadas à luta pela igualdade, bem como poderia trazer perspectivas diferentes de encaminhamento de políticas como o direito de reprodução, por exemplo.⁶

Ao analisar esse quadro é visível a grande falta de representatividade de mulheres no poder público, sendo uma possível consequência do atraso de acesso à disputa desses cargos e também por uma questão que ainda perpetua no imaginário das pessoas, de que cargos de poder devem ser masculinos, visto que “lugar de mulher é em casa”, logo a esfera pública pertence ao homem. Esse imaginário possivelmente se dá devido à representação, como vendo os homens em tais cargos, acaba-se associando a eles tal poder, sem pensar na possibilidade de mudança.

Esse atraso na história reverbera em consequências nos dias atuais: uma pesquisa do Banco Mundial (2020, p. 9) revela atividades que ainda são proibidas para mulheres em algumas regiões do mundo, como é o caso do Vietnã onde mulheres não podem trabalhar em situações em que emergem o corpo em água suja; do Azerbaijão, em que mulheres não podem dirigir em ferrovias ou um ônibus com mais de quatorze lugares; e da Colômbia, onde mulheres não podem trabalhar com pintura industrial. O que difere uma mulher de um homem no ato de dirigir um ônibus grande se não os preconceitos que perpetuam nessas sociedades? Não deveria ser proibida qualquer pessoa trabalhasse colocando o corpo em água duvidosa para a saúde? Ou com tintas que podem ser nocivas para o corpo?

Dessa maneira, ao falar de conquista feminista temos que sempre pontuar como/ onde se dá essa conquista. Por mais que a categoria mulher queira – e deva – incluir

⁶ Nesse ano (2020) houve um aumento na presença de candidatas e candidatos mulheres e LGBTQI+ em cargos municipais, 12,1% das prefeituras do Brasil serão comandadas por mulheres em comparação a 11,57% em 2016. Nas câmaras municipais foram eleitas 25 candidaturas de pessoas transexuais ou travestis um aumento de 212,5% em relação a 2016, dentre candidatos para prefeito das 73 candidaturas identificadas como LGBTQIA+, só um se elegeu. Ainda que a representação seja baixa e não indique uma solução dos problemas dessas populações, acredita-se que expressa um desejo de mudança.

todas, na prática existem diferenças e por isso se faz necessário pensar em intersecções de outras tipologias de sujeitos dentro da grande categoria mulher, o problema de uma pode ser de todas, mas nem todas têm os mesmos problemas.

Além das mudanças que vêm ocorrendo ao redor do mundo em busca de igualdade de gênero, a criação de leis ajuda, mas não resolve uma série de problemas que estão fundamentados no sexismo, pois - como vimos anteriormente - ainda existem restrições de trabalhos para mulheres ao redor do mundo e o feminicídio é um problema real, que só a partir de políticas públicas será resolvido⁷. Percebendo as desigualdades frutos do sexismo, Simone de Beauvoir escreve *O Segundo Sexo* (2009), onde analisa o porquê de a mulher ter se submetido a condições de inferioridade em relação ao homem. Destarte, Simone passa por uma análise desde fatores biológicos até culturais. Assim, a principal tese levantada pela autora é de que a mulher estaria na categoria do Outro, como está um estrangeiro para um nativo, por exemplo. A diferença do estrangeiro é que ele é Outro para o nativo, mas o nativo também é Outro para o forasteiro, então se estabelece, de certa maneira, uma reciprocidade na relação. Entretanto, no caso da mulher essa reciprocidade não existe, pois o homem jamais será o Outro, ele é a medida, o modelo ideal de tudo, apenas a mulher é o Outro.

Simone (2009) conclui que no tratamento desigual designado para as mulheres, nada se justifica puramente pelo fator biológico do sexo, mas sim à construção social que se fez em torno de cada um. A teorização de Simone teve grande repercussão no movimento feminista, iniciando-se um estudo em torno de gênero e sua construção, como observa Guacira Louro:

Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual *gênero* será um conceito fundamental (LOURO, 1997, p. 21).

Desta forma, entendemos que gênero é mais que o fator biológico, é o que se constrói socialmente como sendo característico de um sexo ou outro. Ou seja,

⁷ Essa pesquisa foi desenvolvida em período pré e durante pandemia de Covid-19, nesse período uma pesquisa realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública revelam dados que no Brasil o feminicídio teve aumento de 22,2% em comparação ao ano de 2019.

Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/06/02/casos-de-feminicidio-crescem-414percent-em-sp-durante-pandemia-de-covid-19-diz-estudo.ghtml>

compreende-se que a discussão de gênero perpassa pelo que a sociedade espera de comportamentos padrões para pessoas nascidas de um sexo ou outro. O gênero feminino dentro do sistema patriarcal é sempre inferiorizado em relação ao homem, utilizando-se de métodos para que as desigualdades entre homens e mulheres sejam mantidas em todas as esferas sociais, como a família e o trabalho.

Luiz Camnitzer (2019) assinala bem a desigualdade desse sistema patriarcal ao expor como a inferiorização da mulher reverbera na linguagem ao inverter a expressão Pátria Madre para Matria Padre. Por que a nação exploradora é tida como “pátria mãe” (*Madre Patria*), esse lugar acolhedor apesar de todas brutalidades que cometeu contra suas colônias? Essa é uma forma de impor uma ideia, do colonizador como algo bom e positivo, sendo que ele só se apossa e explora a terra colonizada e seu povo.

A pátria mãe suaviza a realidade da exploração e isso fica visível quando se inverte a expressão para Matria Padre, “En el giro de “Padre Matria” esa interferencia se hace más visible y la metáfora original se desnuda. La matria pasa a ser el lugar colonizado y el padre es el colonizador que la penetra, posee y transforma” (CAMNITZER, 2019, p. 184). Dessa forma, o autor percebe como:

Se aclara cómo, en términos de las intenciones de posesión, el “matrimonio” se refiere a la “micro” relación con la mujer, mientras que el “patrimonio” se refiere a una relación “macro” con todo lo que pertenece a la identidad nacional. (CAMNITZER, 2019, p. 184).

Assim, voltamos na questão do homem ser aquele que está ligado com a vida pública, com o mundo, aquele que tem liberdade e direito de intervir no mundo, que está relacionado com a identidade nacional. Ao contrário da mulher que, como vimos no início, foi designada ao lar por conta de sua condição biológica, ao matrimônio, à condição de posse.

Desta forma, como vimos ao longo do subcapítulo, fica claro como o gênero feminino é subjugado ao longo da história em relação ao homem, estando sempre atrelado a atividades tidas como inferiores tais como o matrimônio (subjugado no serviço ao marido), e por consequência, o cuidado do lar e dos filhos; não podendo aspirar nada fora desse micro contexto. A linguagem se constitui como mais uma das evidências do domínio social e intelectual do gênero masculino, relegando as mulheres a uma posição de subserviência. Essa evidência do destaque da figura masculina na linguagem se vê também na estrutura dominante do gênero: basta um homem presente

em uma sala de aula com trinta mulheres para a maneira gramaticalmente correta para utilizar como vocativo ser a masculina.

Assim, faz-se objetivo do feminismo lutar contra a opressão sofrida em decorrência do gênero, como também quaisquer tipos de opressões, pois, existe em sua gênese a necessidade de repensar as estruturas de dominação construídas em cima dos sujeitos, como discriminações por raça, gênero e classe. O questionamento desses preceitos recai na perspectiva de domínio intelectual, que foi - e ainda é - continuamente perpetuado pela construção do conhecimento dominante. O sistema acadêmico precisa rever suas fontes, visando minimamente reduzir o distanciamento elaborado durante sua construção.

1.2 Decolonialidade: ruptura com a hegemonia do conhecimento

A perspectiva histórica delineada permite sustentar o argumento de que precisamos reconstruir a forma como as pesquisas são realizadas, reconsiderando as metodologias, mas, sobretudo as referências que adotamos. Por que dizer que o sistema acadêmico precisa rever suas fontes? Porque ao analisarmos esse sistema vemos que ele foi construído a partir de um referencial de uma maioria de homens brancos, europeus, provavelmente heterossexuais, cisgênero e de posses. Isso não significa que negamos a contribuição destes, mas sim que precisamos nos atentar a dados e situações que foram ignorados sobre povos colonizados.

As narrativas históricas da forma como são ensinadas se dão como indiscutíveis, como verdades universais. Entretanto, alguns grupos de pesquisadores passaram a desconfiar das histórias que são contadas como tal. A quem essas narrativas de mundo interessam? A quem servem? Quem as narra? Na busca de identificar a construção das Ciências, surgiram alguns grupos de pesquisadores que propõem um olhar diferente para regiões que foram colonizadas. Afinal, a história chega até nós narrada justamente pelos colonizadores do mundo e não pelos povos colonizados.

Aqui menciono brevemente, alguns intelectuais que contribuíram para o pensamento pós-colonial, como Franz Fanon, Aimé Cesáire, Albert Memmi e Edward Said, que pensaram a condição do colonizador x colonizado, em um intervalo de tempo próximo. O grupo entendeu a difícil relação entre aqueles que oprimem e os oprimidos,

Fanon expressou, de acordo com Luciana Ballestrin (2013), a impossibilidade da construção de identidade do oprimido por conta da presença do opressor.

Entretanto, mesmo na tentativa de dar voz aos colonizados/subalternos, a maioria destes são europeus; e ao contrário do que prega o pensamento científico moderno, o sujeito enunciador não se dissocia do “lugar epistêmico geopolítico e corpopolítico das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia” (GROSFOGUEL, 2008, p. 119).

Sendo assim, Ramón Grosfoguel defende que ao neutralizar o sujeito enunciador, a ciência moderna acabou também por neutralizar seu local geopolítico de fala, ocultando ambos como se fossem dissociados um do outro. Mais tarde surge o grupo Sul-asiático de Estudos Subalternos, na década de 1970, na Índia,

[...] com a liderança de Ranajit Guha, um dissidente do marxismo indiano, – cujo principal projeto era analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana. (GROSFOGUEL, 2008, p. 116 apud BALLESTRIN, 2013, p. 92).

A partir dos Estudos Subalternos percebe-se a necessidade de descolonizar⁸ o conhecimento produzido também por intelectuais de países colonizados, pois esses também foram contaminados pela educação universal europeia. Luciana (2013) explica que Ranajit Guha ao propor o estudo pós-colonial na Índia continuou ligado ao grupo “principal” de Cesáire, Memmi e Fanon, europeus que lançam um olhar descolonizador, mas que para Walter Mignolo, por exemplo, ainda não era o suficiente; era necessária uma mudança radical, de pensadores subalternos produzindo o conhecimento do Sul e não o Sul sendo – novamente - objeto de pesquisa investigado por outros fora de sua realidade.

Alguns intelectuais componentes do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, insatisfeitos com a ligação ao grupo “original” e alegando que o grupo Sul-asiático produzia em inglês, uma “língua imperial”, perceberam a necessidade de

⁸ Descolonizar é o termo usado para se referir ao momento de independência política dos povos colonizados. Ao decorrer do capítulo será usado o termo decolonial/decolonização sem S, pois o Grupo Modernidade/Colonialidade acredita na existência da colonização de outras formas após os processos de descolonização.

romper com o coletivo e criar, na década de 90, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C)⁹ pois

Entre as muitas razões que conduziram a desagregação do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, uma delas foi a que veio opor os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna (o que representa uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo) aqueles que a viam como uma crítica descolonial (o que representa uma crítica do eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados). Para todos nós que tomamos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar - a epistemologia e o cânone ocidentais (GROSGUÉL, 2008, p. 116 apud BALLESTRIN, 2013, p. 96).

Assim, o rompimento se deu por crítica à importação de teorias geradas em outros locais e aos estudiosos europeus, pois estes falavam de um lugar que não são pertencentes, apenas Guha vinha de um local de fala subalterno. O Grupo M/C defende que não se pode contar a história da América Latina se baseando em estudos de outras colônias que tiveram processos de colonização diferentes.

É válido ressaltar que a proposta decolonial não ignora nem diminui os conhecimentos produzidos pelo Norte Global; ela busca reconhecer, resgatar e valorizar os conhecimentos que foram apagados do Sul Global pela colonização, já que reprimiram os conhecimentos dos colonizados e os obrigaram a incorporarem os seus, o que provocou o apagamento em massa de saberes que não fossem europeus, resultando numa hegemonia do conhecimento, branca e europeia.

A novidade aqui é que o grupo M/C, assim como outros movimentos teóricos, entrou naquilo que Visvanathan (2004) chamou de “Guerra da Ciência”. O movimento de descobrimento e de revalorização das teorias e epistemologias do sul tem crescido nos últimos anos em diversas áreas e universidades do mundo. Como defende Mignolo (2003), não se trata da substituição de um novo paradigma nos termos de Kuhn, mas do surgimento de “paradigmas outros” (BALLESTRIN, 2013, p. 104).

Dessa forma, os conhecimentos podem conviver sem um se impor ao outro, sem um conhecimento ser considerado superior, apagando e subjugando outros, como aconteceu nos processos das colonizações, o que resultou na hegemonia do

⁹ O Grupo Modernidade/ Colonialidade é formado por vários intelectuais ao redor do mundo que se propõem a pensar a situação dos colonizados. Assim, se encontra vinculada a diversas instituições, como: Universidad Nacional de San Marcos (Peru), Universidad Nacional Autónoma de México, Duke University (EUA), Yale University (EUA), Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia), University of California (Berkeley, EUA), University of North Carolina (EUA), Universidad Andina Simón Bolívar (Equador), Universidade de Coimbra (Portugal), Universidad Nacional de Salta (Argentina).

conhecimento europeu. Uma resposta às hegemonias do conhecimento será denominada por Walter Mignolo como pensamento de fronteira que “[...] desde a perspectiva da subalternidade colonial, é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tampouco subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja de esquerda ou progressista” (MIGNOLO, 2003, p. 52, apud BALLESTRIN, 2013, p. 106).

A colonialidade consiste em atos, pensamentos coloniais que não foram extintos com a descolonização. A máquina colonial de dominação necessita da invenção do Outro, para a organização da sociedade moderna continuar exercendo seu poder sobre os dominados. Ao desumanizar/animalizar o Outro, como foi com os negros ou ao tratar os índios como bárbaros e sua resistência como impedimento de uma suposta evolução - a modernidade - se justifica a violência contra esses povos, pois estes estariam impedindo a “melhoria” do mundo.

Assim, se retira o peso de culpa do colonizador, justificando a violência empregada contra esses povos que resistiam, pois o colonizador estaria apenas cumprindo seu papel para o “avanço” do mundo. Foi assim na colonização e a colonialidade foi moldada dentro desse processo de classificação de raças, gerando uma divisão social da população. Essa divisão se perpetua e influencia a forma de distribuição do trabalho, fazendo com que raças não-europeias e não-brancas ficassem com trabalhos inferiores na hierarquização do mercado já que europeus/brancos haviam absorvido que outras raças não eram merecedoras de salários (resquício da escravidão), como aponta Quijano (2005, p. 110):

A classificação *racial* da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos *brancos*. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos.

Assim, o conceito de colonialidade do poder desenvolvido por Aníbal Quijano se perpetua mesmo após o fim do colonialismo. A colonialidade do poder é, como explica Quijano (2002, p. 4), “um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de ‘raça’”. A ideia de raça reforça o discurso de superioridade dos europeus sobre os não-europeus/brancos. De acordo com Quijano (2005, p. 107) com o

avanço do colonialismo europeu no mundo se elaboraram os conhecimentos eurocêntricos e a teoria de inferioridade de outras raças, desse modo se reforçou a dominação já estabelecida pela colonização.

Assim, com a nova organização do trabalho que passou a ser assalariado, os não-europeus estavam sempre atrelados a cargos menores, com menor remuneração, o que permite um controle econômico dessas populações. Quijano (2005, p. 109) explica essa associação entre raça e salário:

Essa distribuição racista de novas identidades sociais foi combinada, tal como havia sido tão exitosamente logrado na América, com uma distribuição racista a do trabalho e das formas de exploração do capitalismo colonial. Isso se expressou, sobretudo, numa quase exclusiva associação da branquitude social com o salário e logicamente com os postos de mando da administração colonial. Assim, cada forma de controle do trabalho esteve articulada com uma raça particular. Conseqüentemente, o controle de uma forma específica de trabalho podia ser ao mesmo tempo um controle de um grupo específico de gente dominada. Uma nova tecnologia de dominação/exploração, neste caso raça/trabalho, articulou-se de maneira que aparecesse como naturalmente associada, o que, até o momento, tem sido excepcionalmente bem-sucedido.

Dessa forma, se manteve o controle sobre os povos colonizados, por isso a decolonialidade aponta que não bastou o fim da colonização e independência política dos países dominados, a colonização permeou-se de maneira tal nas sociedades colonizadas que novas formas de dominação foram se estabelecendo para um controle de poder. Porém, a colonialidade do poder não controla apenas a economia e política, dela derivam outras formas de dominação como tais como a da natureza, sexualidade, gênero, subjetividade e conhecimento. Quijano (2005, p. 110) explica que “como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”.

Logo, foi necessário que se impusesse a cultura dos dominadores, conseqüentemente apagando a cultura dos dominados, principalmente se estas não convergissem com os valores morais, religiosos e de produção de conhecimento dos colonizadores. Assim,

[...] forçaram - em medidas variáveis em cada caso - os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de

produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. Enfim, o êxito da Europa Ocidental em transformar-se no centro do moderno sistema-mundo, segundo a apta formulação de Wallerstein, desenvolveu nos europeus um traço comum a todos os dominadores coloniais e imperiais da história, o *etnocentrismo*. Mas no caso europeu esse traço tinha um fundamento e uma justificação peculiar: a classificação racial da população do mundo depois da América. A associação entre ambos os fenômenos, o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajudam a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, *naturalmente* superiores. (QUIJANO, 2005, p. 111).

Assim, a Europa avança sendo o centro do mundo e destruindo todos os conhecimentos, saberes, economias que não se adaptassem ao seu modelo. Como visto acima com Quijano (2005), foi necessário que se fosse destruindo toda a cultura e subjetividade dos povos dominados para que se exercesse de fato um poder forte e duradouro contra os colonizados mesmo “libertos” com a independência política.

Portanto, se os colonizadores minaram as subjetividades, a cultura como um todo dos povos dominados, uma grande quantidade de conhecimentos outros que não baseados no modelo ocidental europeu e fundados pela razão/iluminismo foi apagada. Assim, o eurocentrismo reforça seu poder e perpetua sua hegemonia de conhecimento.

[...] a elaboração do eurocentrismo como perspectiva hegemônica de conhecimento, da versão eurocêntrica da modernidade e seus dois principais mitos fundacionais: um, a idéia-imagem da história da civilização humana como uma trajetória que parte de um estado de natureza e culmina na Europa. E dois, outorgar sentido às diferenças entre Europa e não-Europa como diferenças de natureza (racial) e não de história do poder. (QUIJANO, 2005, p. 111)

Ao naturalizar raça como fator de inferioridade de povos não-europeus, o eurocentrismo dominou não só política e economicamente os povos, mas foi destruindo sua cultura e saberes, afirmando que apenas o conhecimento e a cultura europeia eram válidos e que resultaria num ‘avanço’ do mundo. Então além da colonialidade do poder também se tem a colonialidade do saber e do ser.

O eurocentrismo funciona nesse sistema como a chave de sustentação da colonialidade do saber pois, como vimos anteriormente, se parte de uma perspectiva de mundo que começa e termina na Europa, sendo ela o modelo ideal de sociedade, acreditando em si como modelo universal e fazendo, por meio da dominação e obrigatoriedade de que outros povos incorporassem seus saberes e costumes.

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que

demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 2005, p. 115)

Para Quijano (2005) é na América que a nova forma de poder econômico que vinha se desenvolvendo – o capitalismo – encontra fértil terreno para atender as suas demandas e aos europeus colonizadores. Assim, de acordo com o autor (2005, p. 115) “Na América a escravidão foi deliberadamente estabelecida e organizada como mercadoria para produzir mercadorias para o mercado mundial e, desse modo, para servir aos propósitos e necessidades do capitalismo”.

Para todo esse processo, é necessário transformar os não europeus em serem animalizados. Quijano (2005) disserta que, antes dos europeus, corpo e não-corpo não eram separados, mas com a colonização e o cristianismo essas categorias se dividem, sendo a alma mais importante que o corpo, “O processo de separação destes elementos do ser humano é parte de uma longa história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da alma sobre o corpo”. Desta forma, poderia se oferecer a salvação da alma que resultaria na salvação também, posteriormente, do corpo a partir do momento que não europeus aceitassem a catequização/dominação dos europeus.

Assim, se estabelece além da colonialidade do poder a do ser e do saber, visto que se destroem conhecimentos/saberes não-europeus tidos como inferiores e prevalece uma hegemonia do conhecimento europeu. O pensamento decolonial questiona esses saberes hegemônicos, não nega as contribuições feitas pelos europeus, mas busca uma recuperação de conhecimentos outros que foram apagados pela dominação.

Na busca por essa recuperação e revalorização de outros conhecimentos e saberes, será necessária uma postura de desobediência epistêmica, termo de Walter D. Mignolo (2008, p. 291), que diz que devemos “*aprender a desaprender* [...] já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial”.

Na perspectiva decolonial para Mignolo (2008) não basta a teoria decolonial sem o fazer, visto que “distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do pensamento da fronteira e nos projetos descoloniais; quando você entra no campo do quichua e quechua, aymara e tojolabal, árabe e bengali etc.”. Nessas culturas não existia a separação das coisas em categorias como a imposta pelo eurocentrismo, como o mente/corpo, europeu/não-europeu, por exemplo.

Assim, de acordo com Luciana (2013), Nelson Maldonado-Torres irá cunhar o termo *giro decolonial* que “significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, a lógica da modernidade/colonialidade”. Ou seja, a partir do pensamento fronteiro e decolonial se cria um giro nas narrativas que vinham sendo contadas como únicas, se resiste a lógica moderna epistemológica e abre diálogo e investigação para o que foi apagado e vem sendo recuperado.

Dessa forma, o pensamento decolonial propõe que se olhe para narrativas hegemônicas e as questione, que se decolonize o saber para assim ter a chance de decolonizar o ser e o poder conseqüentemente. Assim, o giro decolonial nos permite olhar para os acervos, exposições e história da arte que vêm sendo contados até então e rebuscar e valorizar o que foi ignorado por uma arte dita maior e também analisar e compreender porque mulheres foram – em grande maioria – excluídas dessa História da Arte em maiúsculo e predominantemente masculina.

Dessa forma, a proposta dessa pesquisa é – como já mencionado – desobedecer epistemicamente o que vem sendo contado para nós na história da arte. Evidentemente que isso não significa rejeitar os conhecimentos produzidos por autores importantes no campo da arte, mas repensar o que foi produzido, o que foi excluído do campo; como a colonialidade do poder produz(iu) também a colonialidade do ser e saber.

2. Perspectivas feministas decoloniais no campo da arte

No âmbito da Arte, o feminismo e decolonialidade vão aparecer em trabalhos de artistas que pesquisam o assunto e desejam criar uma reflexão sobre essas questões, reverberando a partir do trabalho de artistas-ativistas feministas, como por exemplo, o grupo anônimo intitulado Guerrilla Girls (GG), que desenvolve intervenções de forma humorada, provocante, muitas vezes satírica em que expõem desigualdades, preconceitos étnicos, de classe e gênero, como poderemos observar nas próximas imagens:



Imagem 1 - Guerrilla Girls,, Coletivo Guerrilla Girls, 2017, Cartaz, 215 x 280 cm. Fonte: MASP

As frases irônicas contidas no cartaz expressam a indignação das artistas mulheres, norte-americanas do Coletivo Guerrilla Girls pelo fato de ainda terem de lutar por espaço, seja em exposições, livros de história da arte, representações em galerias ou no ensino da arte, contextos em que ainda hoje se percebe uma predominância masculina na ocupação desses espaços e cargos.

A revolta expressa no cartaz das Guerrilla Girls nos faz refletir sobre questões anteriormente abordadas. Retornando um pouco ao texto de Linda, quando a autora apresenta a questão em torno do gênio, ela expõe que fatores sociais ajudaram com que

homens fossem tidos como gênios. Essas frases do cartaz trazem alguns temas que são recorrentes quando falamos de artistas mulheres: tais como o estereótipo de uma arte feminina, o espaço destinado à produção das mulheres e o mito da genialidade.

A afirmação das Guerrilla Girls em defesa das vantagens de ser uma artista mulher “Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz será rotulada de feminina” traz para o centro da discussão um dos assuntos mais recorrentes quando se discute artistas mulheres, a feminilidade. Afinal, o que seria uma arte feminina? O estereótipo do que é feminino fez com que tudo que mulheres produzissem fosse considerado feminino ou expressão de feminilidade. Esse estereótipo “classifica tudo que as mulheres são e fazem como completamente, essencialmente e eternamente feminino, negando diferenças entre mulheres de acordo com sua posição econômica ou social, de acordo com seu lugar geográfico ou histórico” (PARKER, 2019, p. 98).

Quando as GG escrevem “Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio”, claramente é uma ironia, já que não conseguimos dizer que uma artista foi assim chamada na história da arte. E novamente a frase nos remete ao título do texto de Linda “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, porque como vimos anteriormente essa é uma questão que nos faz necessariamente ter de olhar o contexto social, reforçando a dominância dos homens no campo da arte.

A genialidade é um mito. Como vimos na discussão sobre o percurso histórico das conquistas e lutas feministas, mulheres foram cerceadas de inúmeros direitos ao longo da história, entre eles a educação acadêmica e o trabalho. O papel social esperado que mulheres desempenhassem era o de exímias donas de casa, por isso para elas não haveria espaço, tempo e formação para desenvolverem suas práticas artísticas ou virem a ser consideradas gênios. Pelo contrário, mesmo em produções de artistas mulheres reconhecidas no campo da arte houve um silenciamento, uma invisibilidade ou um ocultamento dos seus nomes.

2.1 Reivindicando espaços

Na luta feminista se reivindicou o direito à educação e ao trabalho, por receberem poucos estímulos a aspirarem carreiras, mulheres escaparam do “constrangimento de ser chamada de gênio”, como é ressaltado no cartaz

supramencionado. O reforço contínuo sobre o mito dos gênios minou e mina as possibilidades de ampliação no acesso das mulheres à educação e à estímulos privilegiados recebidos pelos homens. A falta de estímulo consequentemente acaba por gerar resultados impactantes, é o que podemos observar em mais um cartaz do grupo Guerrilla Girls.



Imagem 2 - Guerrilla Girls para os museus: é hora de mudar de sexo!, Coletivo Guerrilla Girls, 2012, cartaz, 43x53,50 cm. Fonte: Whitney Museum of American Art

O cartaz mostra ao fundo uma fachada com nomes de alguns artistas homens famosos considerados gênios e descendo dos céus alguns anjos e gorilas de asas trazendo o nome de artistas mulheres. Ao lado, um texto com alguns dados que informam sobre o fato de não existir um único museu que leve o nome de artistas mulheres na fachada, apenas titulações masculinas. O cartaz também informa sobre a espantosa predominância de obras de artistas do gênero masculino em museus. Outras produções do grupo problematizam ainda a quantidade de corpos femininos que são apresentados de forma sexualizada, como será demonstrado adiante.

Tanto feminilidade, quanto o mito da genialidade parecem transpassados de algum modo por um espaço, que podemos entender como espaços de formação, de

representatividade e de feminilidade. “Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila”, “Trabalhar sem a pressão do sucesso”, “Ser incluída em versões revistas da história da arte” são frases que remetem a questão do espaço, da ocupação e da tomada de um lugar que até então era proibido, excludente e classificatório.

A questão do espaço é apenas mais um eixo de análise sobre locais (revistas, livros, cursos etc.) onde se percebe a exclusão das mulheres. As três frases no cartaz demonstram a desvalorização do trabalho feminino, além da falta de representatividade em locais de destaque, tais como revistas, livros e cursos. Ao dizer que é vista em revistas de arte usando roupa de gorila e que se é - quando é - incluída em versões revisadas da história da arte, está se expondo, como visto anteriormente, que por várias questões culturais e patriarcais mulheres foram excluídas da história e só ganham representatividade a partir do momento em que têm de lutar por seu espaço. Ou seja, trabalham sem pressão de sucesso, já que não importa o que façam estão sempre reduzidas a uma categoria inferiorizada, indigna de reconhecimento por serem mulheres.

O fato das GG utilizarem de cartazes para denunciar a opressão sofrida pelo gênero feminino intenciona retirar a arte de um lugar apenas de contemplação para um lugar de reflexão, confrontando inclusive a noção de hierarquia de gênero artístico, colocando em questão o que entra em museus e o que é considerado arte pelo próprio sistema. Assim, o cartaz expõe a realidade do que foi e é ser artista-mulher no mundo. As frases irônicas, infelizmente, refletem a dura realidade como mulheres artistas foram e ainda são tratadas. É recente no cenário museal a aquisição de obras de artistas mulheres, indígenas e negras. Essa mudança é reflexo de ações como as das Guerrilla Girls e outras artistas-ativistas, além de pesquisas feitas no campo da arte e exposições, buscando decolonizar padrões que vinham dominando a realidade dos circuitos artísticos e demonstrando o quanto o feminismo gerou mudanças nas mais diversas áreas da sociedade.

Como percebemos anteriormente, na discussão sobre o percurso histórico que deflagrou as conquistas do movimento feminista, durante um período do desenvolvimento da sociedade ocidental as mulheres brancas e burguesas eram impossibilitadas de ter uma profissão e em decorrência dos papéis que ocupavam, ficavam em casa. Diante dessa distinção entre os papéis relacionados aos gêneros, as

atividades artísticas desenvolvidas pelas mulheres no âmbito doméstico eram tidas como lazer. E algumas dessas atividades de lazer, como é o caso do bordado, durante o século XVIII promoviam certo destaque aos maridos dessas mulheres, sendo reconhecidos como provedores abastados. É o que assinala Rozsika Parker (2019, p. 103) “[...] não trabalhar estava se tornando a marca da feminilidade. O bordado [...] era um perfeito atestado de fidalguia, dando provas de que um homem era capaz de sustentar uma mulher que se dedicava ao lazer”. Ainda de acordo com a autora (2019, p. 96) o bordado explicita como essa atividade estava ligada ao poder econômico de homens que podiam manter suas mulheres em casa “O bordado remete não só ao lar, mas a um lar próspero, bem-colocado nas camadas mais altas da estrutura de classes”.

É válido ressaltar que mulheres da classe trabalhadora nem eram consideradas mulheres por circularem no espaço público, visto que este era destinado apenas aos homens. Como muito bem explica Griselda Pollock (2019, p. 131), estar em público significava a perda de virtude da mulher burguesa, sua moral estaria “suja”. Dessa maneira, manter mulheres em casa era sinônimo de poder econômico e também, por que não, de dominação dos homens, já que as mulheres estavam totalmente submetidas às decisões deles. Essa evidência era percebida até mesmo nas produções e práticas de lazer permitidas para as mulheres, como no caso dos bordados.

Essas mulheres em suas casas, geralmente, realizavam os cuidados do lar e da família e desenvolviam práticas “femininas”, tais como pintar, tocar piano e bordar. Interessante demarcar que essa prática jamais seria considerada no contexto como arte, mas sim como desempenho de feminilidade, ao mesmo tempo em que homens que pintavam ou tocavam piano muito bem eram tidos como gênios. Como aponta Rozsika (2019, p. 98), “Quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade. E o que é mais crucial: é classificado como artesanato” - o que se modifica com a produção artística contemporânea e será discutido com maior profundidade no próximo capítulo.

Outra artista feminista que questiona os papéis de gêneros, é a norte-americana Judy Chicago, cujo um dos seus trabalhos mais famosos é o *The Dinner Party* (1974-1979), onde a artista criou uma mesa triangular com trinta e nove lugares destinados a mulheres importantes na história e outras novecentas e noventa e nove tiveram seus nomes inscritos na superfície abaixo da mesa. É como se Judy convidasse

essas mulheres invisibilizadas tantas vezes para jantar no museu, para reivindicar por meio de arte esse espaço para artistas mulheres.

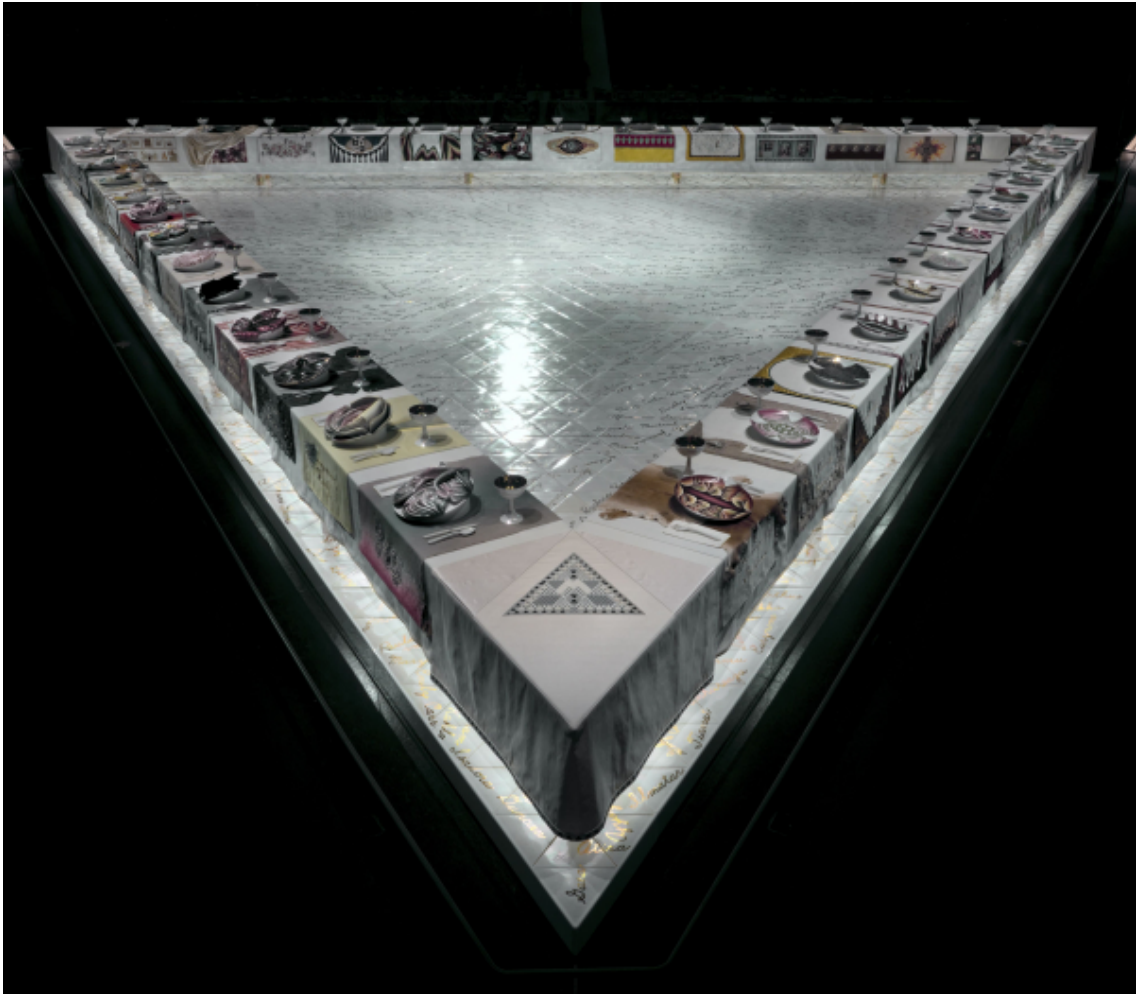


Imagem 3 - The Dinner Party, 1974-79. Judy Chicago. Cerâmica, porcelana, tecido, 1463×1463 cm. Brooklyn Museum. Fonte: Brooklyn Museum

A obra conta com cálices, talheres, toalhas e pratos; cada toalha possui o nome das trinta e nove mulheres que Judy selecionou e os pratos de cerâmica possuem formas que remetem a vulvas, flores ou borboletas, como podemos observar mais detalhadamente nas imagens 4 e 5, logo abaixo:



Imagem 4 - Assento destinado a Hatshepsut, detalhe da obra *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974–79 . Fonte: <<https://artrianon.com/2020/02/04/obra-de-arte-da-semana-the-dinner-party-de-judy-chicago/>>



Imagem 5 - Assento designado para a poetisa Sappho, detalhe da instalação *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-79. Fonte: <<https://artrianon.com/2020/02/04/obra-de-arte-da-semana-the-dinner-party-de-judy-chicago/>>

Ao expor essa invisibilidade das mulheres nos museus, Judy trouxe a reflexão sobre os espaços institucionais como visibilizadores de apagamentos. Além de ter feito obras de cunho feminista, outra grande contribuição de Judy para o universo das artes, foi no campo educacional. A artista, a convite de Paul Brock, ministrou o primeiro programa de arte feminista no Fresno State College. Posteriormente, alunas do programa se juntaram, alugaram uma casa e reformaram com as próprias mãos o que mais tarde nomearam de Womanhouse. Lá ficaram por semanas investigando questões artísticas e de opressão de gênero, um local feito por artistas mulheres e para elas, sem interferências masculinas.

Judy celebra a existência dessas mulheres no *The Dinner Party* (1974-79). Trazer mulheres para o “centro” para serem vistas não como objetos, mas sim como figuras importantes e independentes, mostrar ao mundo seus feitos em uma história que insiste em apagá-las é essencial. Esse destaque é importante porque, infelizmente, uma grande maioria de mulheres sabe/ia que viver de forma recatada por imposição é/foi necessário, pois aquelas que não agem/issem da forma desejada estão/avam arruinadas. Assim, no decorrer da história muitas mulheres se valeram de como podiam para sobreviver e realizarem seus sonhos e arte.

Entretanto, temos de lembrar aquelas de povos que foram considerados não humanos, como é o caso dos indígenas e negras. A história foi, e ainda é muito mais cruel com essas mulheres, devido ao fato de que foram subjugadas não só pelo sexo, mas também pela raça, sendo continuamente sexualizadas de forma animalesca, entendidas como peças para atender ao desejo e a condição servil.

Em diálogo com outras dessas questões e saindo da perspectiva norte-americana, a artista Rosana Paulino, mulher negra, ao perceber sua condição no mundo e a de tantas outras, traz em sua poética para a discussão desses assuntos. Na obra *Bastidores* (1997), a artista se utiliza meios tidos como femininos, como o tecido e a linha para costurar bocas e olhos de mulheres, como referência as violências sofridas por tantas.



Imagem 6 - Imagem da série Bastidores. Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm diâmetro. 1997. Fonte: Site da artista

A questão do bordado anteriormente discutida agora entra de outra maneira, como denúncia, como demarcação de discurso político e como ato de agressão à imagem - nesse caso de uma mulher, mas em analogia e comparação ao processo de emudecimento de muitas outras mulheres. Dessa maneira, Rosana declara sobre seu próprio trabalho:

Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (PAULINO, 1997, s/p).

A utilização de objetos estereotipados como próprios unicamente do universo feminino, carregando consigo toda a áurea da feminilidade, como a docilidade e passividade, foram ressignificados pela artista como elementos de violência. A escolha dos materiais feita por Rosana também é vista em outros trabalhos, como as obras *Assentamento* (2013) e *Atlântico Vermelho* (2016). Em *Assentamento* (2013) a artista utiliza fotos de August Stahl, pertencentes a um fichamento antropométrico, com representações de corpos negros. Rosana imprime em tamanho real sob tecido as fotos e

as recorta recosturando “com alinhavos marcantes, desalinhando as partes recortadas, mostrando o refazimento dessas pessoas trazidas à força para o Brasil” (PAULINO, 2020, p. 416).

Assim, Rosana por meio da sutura - costura cirúrgica - visa trazer a linha também como forma de algo que busca uma cura, mas as marcas causadas são profundas, não encaixando a figura, formando como diz Rosana (2020) queloides, marcas que se formam na própria formação do povo brasileiro. Além das linhas da sutura vemos uma linha vermelha partindo do coração da mulher negra, o que poderia ser uma referência ao sangue do povo africano que foi derramado no processo de colonização e/ou a ferida daqueles que sobrevivem nessa nova terra e lutam para se reconstruir apesar das feridas.

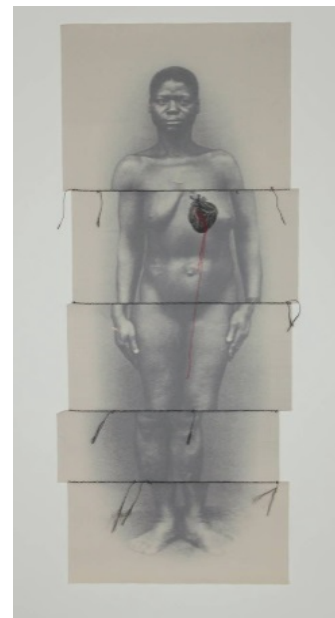


Imagem 7 - Instalação Assentamento. Rosana Paulino. Fonte: Site da artista
Imagem 8 - Detalhe instalação Assentamento. Rosana Paulino. Fonte: Site da artista

Suturas e sangue também são vistos em outra obra de Rosana, chamada *Atlântico Vermelho* (2016). Com a junção de diferentes elementos que remetem ao processo de invasão e dominação do território brasileiro, Rosana expõe novamente esse país construído a partir da exploração do povo africano, contrapondo diferentes representações do dominado e do dominante em paralelo.

livros recorrentemente utilizados¹⁰ em cursos de Artes Visuais no Brasil. A pesquisa “A HISTÓRIA DA RTE” (2019) apresenta dados e questões importantes para repensarmos a partir de que olhares a história da arte vêm sendo construída e contada e que novas narrativas permitimos serem criadas a partir da continuidade da adoção desses volumes como referência.

Ao analisar o simples dado de quem/onde são os autores, já percebe-se o ponto de vista e local de enunciação destes, dos 11 livros analisados apenas 2 são de autorias de mulheres. Em relação à origem e aos contextos, entre os autores temos 9 europeus e europeias e 3 estadunidenses, sendo todos eles brancos e brancas. Os pesquisadores Carvalho, Moreschi e Pereira (2019) também encontraram nos livros o predomínio de uma linguagem que se pretende universal, lembremos a fala de Grosfoguel:

A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciator encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia. Eis que se torna importante distinguir “lugar epistêmico” e “lugar social”. O facto de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir de um lugar epistêmico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo colonial/moderno reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. (GROSFOGUEL, 2008, p. 119)

Ou seja, criou-se o mito de um sujeito científico neutro, desconsiderando seu local geopolítico de enunciação. Assim, percebe-se que na narrativa usada em livros de história da arte esse local de enunciação também se faz invisível, não sendo surpreendente que a maioria dos autores seja de origem europeia, branco e homem e sendo continuamente repetidas as mesmas fontes.

¹⁰ A história da Arte, de Ernst H. Gombrich, LTC, 2000; Arte Moderna, de Giulio C. Argan, Cosac Naify, 1992; Arte Contemporânea: uma história concisa, de Michael Archer, Martins Fontes, 2001; Arte Contemporânea: uma introdução, de Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005; Conceitos Fundamentais da história da arte, de Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015; Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte, de Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005; Guia de História da arte, de Giulio C. Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994; Iniciação à história da arte, de Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009; Teorias da arte moderna, de Herschel B. Chipp, Martins Fontes, 1995; Tudo sobre arte, de Stephen Farthing, Sextante, 2010 e História da cidade, de Leonardo Benevolo, Perspectiva, 2009.

A pesquisa também constatou que de 2.443 artistas citados nos livros, 2.222 (90,9%) são homens e 215 (8,8%) são mulheres, 6 (0,3%) sem informação e destes 22 são artistas negras e negros (0,9%) (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019). Assim, consegue-se ter uma dimensão de como o contexto social - que permitiu a exclusão de mulheres e negros em vários campos da sociedade - corroboraram para construir uma história da arte enunciada do ponto de vista de uma maioria de homens, brancos e europeus.

Dessa maneira, fica nítida a falta de representatividade de outros grupos, como mulheres e negros nos livros de ensino de artes visuais. Esses dados expõem perfeitamente o que discutimos até então sobre a falta de educação e apoio para que mulheres fossem artistas ao longo da história. E a evidência também se acentua quando pensamos em artistas negros ou mesmo situados fora do eixo Europa-Estados Unidos.

A pesquisa também traz um dado importante sobre as imagens que aparecem nos livros, de acordo com os autores da pesquisa:

Das 5.516 imagens dos 11 livros, um total de 1.060 possui pelo menos uma figura feminina, sendo que 44,3% delas são de corpos femininos nus ou seminus. Já a figura masculina aparece em 763 imagens, sendo que 18,95% delas com homens nus ou seminus - e, dessa porcentagem, 48,2% são na verdade representações de Jesus. (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019, p. 36)

Assim, temos uma esmagadora representação de mulheres seminuas ou nuas, enquanto a figura masculina quase não aparece dessa forma e em grande maioria quando aparece é na representação de uma divindade. Esse dado nos faz retomar a crítica feita pelas Guerrilla Girls (imagem 10) em 2017 quando passaram pelo Brasil em exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a obra já havia sido feita no The Metropolitan Museum of Art (MET) em 1989. Na época os dados do MET eram de 5% de artistas em exibição, contra 85% dos nus como representação de corpos femininos. Por mais que tenham realizado as exposições com dezoito anos de intervalo, ao vir para a exibição no MASP o grupo levantou os dados que ainda são igualmente impactantes, alertando sobre a necessidade de uma mudança no museu.



Imagem 10 - As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?, Guerrilla Girls, Impressão digital sobre papel, 32 x 73 cm, 2017. Fonte: MASP

O grupo apropria-se da famosa obra *A grande odalisca* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres e adiciona a famosa iconografia de gorila que utiliza nas suas produções. Diante dos dados, se faz necessária à discussão sobre o local das mulheres na arte, como são representadas por homens e mulheres e a diferença do local de enunciação do artista nos faz enxergar com seus olhos e mentalidade o que é uma mulher. Predominantemente na história da arte, mulheres representadas por homens aparecem de forma passiva, como um objeto a espera de ser apreciado, sendo observadas numa espécie de voyeurismo por quem as representa.

Sendo cada vez mais provocados e pressionados, museus decidiram olhar para seus acervos e exposições a fim de diminuir as desigualdades de oportunidades realizadas. Assim, no intuito de apresentar ao público mais artistas mulheres e suas histórias que foram invisibilizadas da história da arte, tem acontecido uma movimentação por parte das instituições em fazer mais aquisições de obras de artistas mulheres e de trazê-las ao conhecimento do público por meio de exposições e catálogos.

3. A produção de artistas mulheres em exposições

Com o intuito de reverter o cenário assustador da invisibilidade de mulheres artistas, já há algumas décadas estão sendo realizadas algumas exposições que buscam trazer essas mulheres ao conhecimento do público. Mais recentemente algumas dessas exposições foram: *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, realizadas pelo Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) no ano de 2019 e *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, desenvolvida na Pinacoteca de São Paulo (2018).

O MASP já realizava desde 2016 uma série de exposições e palestras em torno da ideia de história, permitindo explorar mais do que a história da arte e com intuito de seguir seu objetivo em se fazer um museu mais plural. O conjunto de exposições foi resultado da reformulação do museu desde 2014, quando Adriano Pedrosa assumiu a Direção Artística da instituição. Esse movimento resultou nas seguintes exposições ocorridas e para ocorrer: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020), *Histórias indígenas* (2021), *Histórias do Brasil* (2022).

Nesse movimento recente do museu em olhar para as diversas pluralidades da história e buscar ser mais aberto e inclusivo, entre setembro de 2017 e fevereiro de 2018, o MASP recebeu a exposição *Guerrilla Girls: gráfica 1985 – 2017*, que reunia muitos cartazes produzidos pelo coletivo - e lidos no decorrer da pesquisa. Um deles, apresentado no capítulo anterior, questionava: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Portanto, não só o programa de revisão das histórias parece ter impactado a instituição, como também o questionamento do coletivo. A indagação gerou um esforço por parte da instituição para buscar melhorar o cenário de desigualdade entre gêneros dentro do museu, como a aquisição de obras de mulheres em seu acervo e as exposições *História das mulheres* e *Histórias feministas*. Importante demarcar também que o cartaz da imagem 10 está na exposição *Acervo em transformação* desde a finalização da exposição do Coletivo.

Histórias das mulheres: artistas até 1900, exibida entre 23 de agosto e 17 de novembro de 2019, contou com curadoria de Julia Wilson; Mariana Leme e Lilia M. Schwarcz - importante demarcar, um conjunto de mulheres curadoras. A exposição

contou com pinturas, desenhos e tecidos feitos por mulheres até o século XIX, perpassando por variados estilos da história da arte. A exposição foi organizada de forma cronológica, colocando em discussão a reflexão dos valores masculinos *versus* femininos, mas também a questão arte *versus* artesanato.

Como contraponto de *Histórias das mulheres*, foi realizada simultaneamente a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, com curadoria de Isabella Rjeille. A exposição reuniu artistas e coletivos feministas de um período diferente da primeira exposição, possibilitando aos visitantes um paralelismo entre as tipologias das produções das artistas presentes nas duas mostras. De acordo com Isabella, mais do que resgatar e aprender com mulheres que foram apagadas da história da arte, a exposição buscava agir em torno da seguinte questão: “Como estabelecer diálogos, construir redes e ferramentas, abrir espaços para instaurar, fazer circular e produzir imaginários de transformação, anticoloniais e de despatriarcalização do mundo tal como o conhecemos?” (RJEILLE, 2019, p. 186).

É necessário transformar os discursos de instituições, abrir espaços para diálogos e realizar ações que mostrem os absurdos da categorização de alguns como inferiores afim de expor as discrepâncias das diferenças e necessidade de mudanças para vislumbrar um mundo outro que não seja patriarcal e colonial. Nesse sentido que atuou também a exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curada por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e realizada entre 18 de agosto e 19 de novembro de 2018 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A exposição apresentou artistas latino-americanas e chicanas que exploram e problematizam o corpo, o que permitiu levantar reflexões políticas. Relevante pontuar que mesmo quando as artistas não pensavam obras que abordassem temáticas do feminismo, as curadoras identificaram essas questões presentes. Para além do corpo e do feminismo, o período selecionado para a mostra também trouxe consigo questões referentes a governos ditatoriais, já que nesse período a maioria dos países latinos viviam um contexto ditatorial que marcava a produção artística e poética do período.

O catálogo é organizado em países, mas a exposição foi temática com as seguintes sessões: Autorretrato, Paisagem do corpo, Performance do corpo, Mapeando o corpo, Resistência e medo, O poder das palavras, Feminismos, Lugares sociais e Erótico. De acordo com a curadoria, a partir da espacialização por temas foi possível

criar diálogos entre as obras das artistas, o que seguiu no catálogo da mostra, que foi separado em regiões com o intuito de facilitar pesquisas futuras - demarcando a relevância dessas exposições para além do período em que se realizam e abarcando mais do que os visitantes dos respectivos museus.

As exposições trazem obras de diversas linguagens, como pintura, performance, vídeo, desenhos e obras cuja linguagem está fora dos cânones do campo da arte, como os bordados, anteriormente citados, por exemplo. Essa perspectiva dialoga com as discussões supramencionadas, visto que as perspectivas decolonial e feminista prevêm a revisão não somente dos temas e sujeitos, mas também das linguagens da arte. Visando identificar algumas dessas questões, com o intuito de relacionar o que foi refletido até então sobre feminismo e decolonialidade, trarei algumas das obras das exposições que possam dar corpo para as discussões elaboradas.

3.1 Construção da feminilidade como conceito

Além de terem em comum o fato de serem só de artistas mulheres e contarem com curadorias de mulheres, as exposições foram capazes de criar reflexões sobre os lugares que os corpos dessas artistas tiveram de ocupar na sociedade. Também é importante notar que esse local em comum “só artistas mulheres” não se pretende um espaço excludente, a mulher adotada aqui reúne uma diversidade de realidades do que é ser mulher, dentro de determinadas classes, raças, sexualidades e/ou etnias. Dessa forma, as exposições incluíram uma diversidade de histórias de mulheres e de trabalhos que evidenciam essas intersecções.

Como observado anteriormente, esse local determinado para as mulheres pode ser tanto na esfera do que se espera(va) das pessoas do gênero feminino, obrigando-as a desenvolverem seus papéis sociais, como esposas, mães, filhas - sempre um lugar relacionado a figura do masculino - mas também ao lugar que a arte canônica reservou a elas e seus trabalhos até a contemporaneidade.

Além das reflexões sobre feminino e masculino na arte, é interessante que a exposição *História das mulheres* reuniu muitos trabalhos que fugiam da arte canônica, com a exposição de trabalhos feitos em tecidos, tanto com tramas, quanto com bordados, trazendo a reflexão da diferenciação entre arte e artesanato. Nesse sentido é

válido lembrar que as mulheres tiveram por muito tempo seu espaço reduzido a atividades do lar, tudo que faziam era tido como expressão de feminilidade e devoção à família e à casa, o que fez com que seus trabalhos artísticos não fossem considerados como arte, mas sim como expressão da posição que ocupavam na sociedade. Afinal, mulheres eram dependentes economicamente dos homens (pai e depois marido) e não podiam exercer uma profissão visto que seu lugar era o ambiente doméstico.

De acordo com Roszsika (2019, p. 98) essa diferenciação entre uma arte maior e uma menor está intrinsecamente relacionada a fatores econômicos e sociais, que separam a arte tradicional (pintura e escultura) para privilegiados de classe, enquanto o artesanato é tido como próprio de classes trabalhadoras e/ou de mulheres que o fazem como “exercício de sua feminilidade”. Feminilidade é um termo atribuído às mulheres e na história da arte é empregado também nas suas criações, como se tudo que uma artista mulher produzisse fosse fruto de uma feminilidade nata, entretanto, como expressou Simone (2009, p. 293) “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, logo a feminilidade é uma construção social, ensinada e aprendida pelas mulheres e completamente negada aos homens. Contudo, em oposição, não se atribui feminilidade a obras de homens que também utilizam de temas tidos como delicados.

Importante demarcar, como descrito anteriormente, que as temáticas relacionadas à feminilidade por vezes eram as únicas narrativas possibilitadas às mulheres. Uma artista mulher não trata apenas de questões ligadas ao seu gênero, a feminilidade, ao lar, entretanto vemos muitas artistas que assim fizeram pois era a única chance que tinham, o único ambiente que foram permitidas de frequentar, as únicas histórias que lhes eram permitidas viver (considerando, evidentemente, uma determinada faixa da sociedade).

Entretanto, como apresenta Matheus de Andrade (2019, p.64), Rosa Bonheur, por exemplo, é uma artista mulher que viveu durante o século XIX e se fez conhecida por pintar animais, embora nessa época mulheres não pudessem frequentar escolas de arte, participar de feiras de gado e usar calças, visto que essas eram “coisas masculinas”. Entretanto, Rosa conseguiu uma permissão do governo para frequentar fazendas e feiras de gado e vestir calças e botas. Se olharmos suas pinturas numa classificação feminilidade *versus* masculinidade, muito provavelmente seriam rotuladas de pinturas masculinas por conta do tema abordado.



Imagem 11 - A feira de cavalos colheita do feno, Rosa Bonheur, Óleo sobre tela, 85x50 cm séc. XIX. Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900 MASP

Sabe-se que a construção do que é feminino e masculino perpassa uma construção de papéis sociais, como vimos anteriormente com Simone (2009), logo, essa feminilidade atribui encantamento, beleza, delicadeza e leveza como características intrínsecas das obras das mulheres. Na sociedade patriarcal esse é um atributo descrito como essencialmente e exclusivamente feminino.

Desta forma, os trabalhos em tecidos feitos por mulheres em seus ambientes domésticos são sempre vistos como forma de expressão de feminilidade, não levando em consideração, como aponta Rozsika (2019, p. 99), especificamente no caso do bordado, que “é uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”. Na produção artística contemporânea o bordado tem sido adotado como linguagem, mas noutra configuração da percepção do papel que ele ocupa dentro do campo ou da própria sociedade como um todo.

Rozsika (2019, p. 104) ainda relata que por conta da padronagem empregada se desvaloriza o bordado e acredita-se que quem borda preocupa-se apenas com questões estilísticas e com a técnica, embora a autora mostre que é mais que isso:

[...] as bordadeiras escolhiam seus próprios padrões, elegendo imagens que tivessem algum significado para elas. A imensa popularidade de algumas imagens em diferentes momentos indica que elas tinham uma importância específica e uma ressonância poderosa nas mulheres que escolhiam bordá-las. [...] Aquilo que uma imagem exprime se relaciona com frequência às necessidades da classe da mulher, assim como à sua experiência como mulher naquele momento e também às principais questões das pinturas contemporâneas e da história do bordado. (ROZSIKA, 2019, p. 104).

Ou seja, além da técnica empregada o ato de bordar também revela significados, contextualiza a vida e experiência de ser mulher em determinado momento. O ato de tecer é um ofício passado geralmente entre gerações (na maioria das vezes entre mulheres, sendo difícil desassociar o tecer da feminilidade desejada pela sociedade) e demonstra além das experiências vivenciadas por mulheres, como dito anteriormente, também cultura de sua região.

Para citar um exemplo e tomando a liberdade de incluir como repertório uma artista não representada nas exposições analisadas, na contemporaneidade a artista portuguesa Joana Vasconcelos se utiliza de várias técnicas em seus trabalhos, mas é muito recorrente a utilização de bordados e crochês, como é o caso da obra *Piano Dentelle* (2008-11), onde a artista cobre um piano com uma manta de crochê feito à mão, num ato de encontro entre tradição e contemporaneidade, unindo um objeto ligado a erudição e outro associado ao popular.



Imagem 12 - Piano Dentelle, Joana Vasconcelos, 2008-2011. Fonte: Site da artista

Retomando às representações das exposições analisadas, em *História das mulheres: artistas até 1900s* são apresentados os *pulkaris* (imagem 13), trajes cerimoniais indianos produzidos por e para mulheres. Também apresentava tecidos andinos, tais como o *manto chimu* (imagem 14) encontrados em templos e locais de prestígio evidenciando as práticas e valorização dessas peças na cultura local, visto que a produção de tecidos em comunidades indígenas na região andina era também uma

atividade partilhada por mulheres que transmitiam conhecimentos e códigos por mais de três mil anos, sendo evidências da cultura que existia antes da dominação europeia.



Imagem 13 - Phulkari, séc. XIX, fio de seda sobre tecido de algodão, 220,5x129,5 cm. Coleção Luisa Malgoni Strina.
Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP



Imagem 14 - Manto Chimú, 1200-1430, lã, algodão e pigmento, 90x85 cm. Comodato MASP Landmann.
Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP

3.2 A dominação colonial e o lugar designado às mulheres

A partir das colonizações, além das riquezas naturais, produtos culturais que os colonizadores não destruíram se tornaram “artigos de luxo”, de acordo Mariana Leme (2019, p. 176). Esses artigos “conferem *status* social e cultural para quem os possui,

demonstrando sua familiaridade com um mundo mais vasto”. Assim, ao mesmo tempo em que povos tinham seus espaços invadidos, eram dizimados e viam-se subjugados como culturalmente inferiores, suas produções no continente europeu eram tidas como exóticas e apreciadas, construindo uma imagem do outro (o índio, o oriental).

Assim, a diferença de gênero, no âmbito da história da arte ocidental, se estabelece por meio de imbricadas relações de poder que envolvem não apenas homens e mulheres, mas também disputas políticas e investimentos coloniais. Esse espaço da racionalização da diferença, que se cristalizou ao longo dos séculos, é amplamente fundado no discurso da diferença: os homens do Renascimento [...] seriam mais verdadeiros que os outros. E então os outros podem ser muitos outros: ameríndios, africanos, asiáticos, mulheres até mesmo os europeus que os antecederam, cuja produção artística se baseava em cooperativas, e não na figura do autor. (LEME, 2019, p. 23).

Dessa forma, o projeto colonial conseguiu colocar esses objetos abaixo do que os homens brancos europeus produziam, categorizando-as como as produções dos outros, sejam eles indígenas, escravizados e/ou mulheres. Assim como os europeus se entendiam como seres superiores aos demais, acreditavam que suas artes também eram. Dessa maneira, vemos como a percepção em relação a cultura acaba passando pelo jogo do poder econômico e político, das forças colonizadoras que destroem, subjagam e tomam para si o que lhe convém, criando histórias acerca dos outros.

Ainda a respeito dos tecidos e linhas, na exposição *Mulheres radicais* pudemos observar os trabalhos *O risco do bordado* (1981) e *Ritual* (1981), de Liliane Dardot, em que uma mulher aparece representada a partir de uma perspectiva vista de cima, sem o enquadramento da cabeça, sentada e realizando tarefas historicamente designadas a pessoas do gênero feminino, como bordar e preparar os alimentos.

É interessante notar a ambiguidade do título da obra *O risco do bordado* (1981), e pensar que riscos seriam esses? O título claramente é uma ironia entre o risco feito com a linha no bordado e ao perigo. Mas que perigo? Essas questões levam novamente a Rozsika (2019), ao bordado, as suas complexidades na vida da mulher e à ficção criada em cima dessa mulher misteriosa que silenciosamente tece com calma o tecido, sendo vista numa postura submissa, inocente, de amor ao lar.



Imagem 15 - O risco do bordado, Liliane Dardot, 1981, litogravura, 50.1x71.5 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca



Imagem 16 - Ritual, Liliane Dardot, 1981, litogravura, 50.1x71.5 cm.. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca

Essa mulher definitivamente não oferece perigo à sociedade patriarcal, está numa posição quase que clausura em si com o bordado e seus pensamentos. Seria esse o risco? O risco de uma arte que ajudou a manter as mulheres em casa? Ou seria o risco que oferece uma mulher refletindo sozinha, autônoma, tecendo seus riscos na vida? De toda forma, a manutenção da mulher em casa refletiu na sua maneira de produzir.

Essa manutenção da figura feminina no espaço doméstico e a dominação da vida pública como cenário masculino claramente vão refletir no que produziram as mulheres

ao longo da história. Como poderiam tratar de outros temas se a maior parte delas estava presas a casa? Nesse sentido, como demarca Eliane Pinheiro, o impressionismo pode ter de alguma maneira, facilitado para que algumas pintoras na França desenvolvessem seus trabalhos já que o cotidiano é uma temática recorrente no estilo.

Varandas, jardins privados e grandes janelas foram cenários frequentemente representados por artistas contemporâneas a Gobillard, que desejavam explorar os efeitos da luz ao ar livre, sem se expor aos olhares públicos, num tempo em que a presença feminina, em muitos espaços burgueses de lazer, ainda era vista com recriminação. (PINHEIRO, 2019, p. 92)

Assim, notamos como ainda era opressora a sociedade desse período em relação a mulheres transitando na vida pública e suas poucas oportunidades de ter acesso ao desenvolvimento de suas habilidades. É importante assinalar e refletir que a sutileza e delicadeza das pinceladas impressionistas não são - ou não ou deveriam ser – atribuídas como características de feminilidade, visto que ao olhar uma obra de Monet veremos cotidiano e delicadeza e não seríamos capazes de dizer se é uma obra de um homem ou uma mulher caso desconhecêssemos a autoria da obra.

História das mulheres traz algumas artistas identificadas nesse movimento, como Mary Cassatt, Paule Gobillard, Eva Gonzalès e Berthe Morisot o que leva a refletir sobre os espaços públicos permitidos ao gênero feminino no período e como isso reverbera em suas produções. Se, indiretamente, essas artistas denunciavam o lugar da mulher na sociedade pelos espaços que podiam frequentar e pintar, artistas feministas contemporâneas denunciam essas locais de maneira mais explícita. Ana Victoria Jiménez, na obra *Cuaderno de tareas* (Caderno de tarefas, 1978-81) fotografa as mãos de uma colega da Universidad Nacional Autónoma de México realizando atividades como passar, lavar e escrever na máquina. Essas atividades buscavam dignificar o trabalho do lar, tantas vezes designado como uma tarefa feminina e conseqüentemente inferior. O trabalho doméstico sempre foi visto como uma tarefa menor, entretanto é de extrema importância visto que inclui atividades que fazem diferença na rotina das pessoas, como ter suas roupas limpas e passadas para ir a reuniões ou em passeios, ter um ambiente agradável para relaxar e se alimentar.



Imagem 17 - Série Cuaderno de tareas, Ana Victoria Jiménez, 1978–81, fotografia, 16,5x25,4 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca

Da mesma forma, Lourdes Grobet, em *La Venus* e *La Briosa*, da série *La doble lucha* (A luta dupla, 1981-2005), faz imagens de uma mulher com máscara de luta livre em atos de cuidados, como cuidando de sua própria aparência e de um bebê, refletindo sobre a luta diária das mulheres em sobreviverem de forma digna. Como o trabalho doméstico tantas vezes é designado às mulheres, muitas se vêem numa luta dupla diária entre trabalhar fora e ao chegar em casa terem que realizar os trabalhos domésticos, como cuidar dos filhos, limpar a casa, cozinhar e passar roupas, por exemplo.



Imagem 18 - *La Venus*, Lourdes Grobet, série *La doble lucha*, 1981–2005, fotografia, 24x35.5 cm.. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca



Imagem 19 - La Briosa, Lourdes Grobet série La doble lucha, 1981–2005, fotografia, 35.5x24 cm.. Fonte: Catálogo
Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca

Ainda no universo maternal, podemos refletir sobre o trabalho de Marcela Cantuária, *Maternidade Compulsória* (2016) (imagem 20) onde diversas figuras femininas aparecem representadas na pintura. Enquanto duas mulheres com capas plásticas parecem asfixiar-se, uma segura a barriga como se estivesse grávida; no centro um grupo aparece unido entre correntes; outra mulher no canto inferior reza e no canto superior direito uma mulher junto a uma criança aparece próxima de painéis. A obra parece retratar toda agonia e dor da maternidade imposta às mulheres, o não direito ao aborto legal e seguro e suas consequências - tantas vezes fatais para muitas -, além disso, a figura no canto direito superior parece invocar a questão dos deveres domésticos que sempre aparecem atrelados a figura das mulheres.



Imagem 20 - Maternidade compulsória, Marcela Cantuaria 1966. óleo e acrílica sobre tela, 153x220 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
- 30 grs. de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- ¼ oreja de espontáneo y curioso.

Si siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Mónica Mayer

*Polvo de Gallina negra
mal de ojo a los violadores*

Imagem 21 - Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Grupo Polvo de Gallina., 1983. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca

Além da impossibilidade de decidir sobre a maternidade, a mulher se vê violentada pela sociedade não apenas em julgamentos sobre seus papéis e deveres mas também por meio de crimes sexuais ou violência doméstica. Os trabalhos de Mônica Mayer são bons exemplos sobre a violência contra a mulher. Em parceria com o grupo feminista Polvo de Gallina Negra, a artista e o coletivo realizaram a performance *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (1983), Receita do Polvo de Gallina Negra para causar mau-olhado nos estupradores, ou o respeito ao direito do corpo alheio é a paz) (imagem 21). O grupo perfoma a receita que pelo nome já diz, lança mau-olhado nos estupradores.



Imagem 22 - Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Grupo Polvo de Gallina ,1983. Exposição Catálogo Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985

Anteriormente, em *El tendedero* (O Varal, 1979), Mônica convidou mulheres a completarem folhas de papel que continham a frase “Como mulher, a coisa que mais detesto sobre a cidade é...” no intuito de abrir espaço para diálogo sobre ser mulher na cidade e seus desafios.



Imagem 23 - *El tendedero*, Mônica Mayer, 1979, fotografia, 17.3x25.4 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, MASP

3.3 Outras narrativas nas produções femininas

Podemos observar que nas exposições *Histórias feministas: artistas depois de 2000* e *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985* muitas obras acabam expondo não só trabalhos que tratem de “questões femininas”, mas também denunciam outras opressões, tais como a repressão de regimes ditatoriais, o racismo, a xenofobia e o colonialismo. Como é o caso da série *Resistência* (2017-19), de Sallisa Rosa. A artista cria uma série fotográfica inspirada no acontecimento histórico no qual uma indígena Tuíra Kayapó ameaçou com um facão o à época presidente da Eletronorte por conta da construção da usina de Belo Monte, que trairia imensos prejuízos à natureza e aos povos indígenas que habitavam aquela região. O fato foi marcante mostrando a força e capacidade em resistir as ameaças do governo contra os povos originários Sendo o facão um instrumento muito utilizado na vida cotidiana do campo, Sallisa registrou várias

fotografias dos facões de familiares e conhecidos, em busca de retratar como resistem as sucessivas opressões.



Imagem 24 - Sem título, da série Resistência, Sallisa Rosa, 2017-19, Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30x42 cm.. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP



Imagem 25 - Sem título, da série Resistência, Sallisa Rosa, 2017-19, Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30x42 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP

Durante o período de regime militar no Brasil, muitas vezes foram encontrados corpos mortos nas ruas, o que os transeuntes os chamavam de “presunto”. Por conta desse crime velado como tragédia recorrente, a artista Carmela Gross expôs em *Mulheres Radicais*, o enorme tecido estofado com lã que fez com um aspecto de presunto estragado, no intuito de representar a violência do período e a banalidade com que eram tratados os corpos encontrados.



Imagem 26 - Presunto, Carmela Gross, 1968, tecido, 50x280x206 cm. Fonte: Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca

Na Argentina também se chamavam assim os corpos mortos encontrados e a ditadura do país, tal como no Brasil, contou com inúmeras mortes orquestradas pelo Governo. Em vista disso, Diana Dowek retratou essa violência em algumas pinturas, dentre elas *Procedimento* (1974) e *Paisagem no retrovisor II*, incluídas na exposição *Mulheres Radicais*. As pinturas não retratam de forma explícita a morte, mas de maneira ilustrada, reforçando como as questões políticas foram base da produção das artistas mulheres na América Latina. As pinturas representam corpos cobertos ou encontrados em locais abandonados, criando diálogo com a obra de Carmela Gross.



Imagem 27 - Paisaje con retrovisor II, Diana Dowek, 1975, acrílica sobre tela, 90×100 cm. Fonte: Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca



Imagem 28 - Procedimiento (Procedimento) , Diana Dowek, 1974, acrílica sobre tela, 80×60 cm Fonte Exposição Mulheres Radicais arte latino-americana, 1960-1985., Pinacoteca

No trabalho de Eva Marie Lindahl e Ditter Ejlerskov, *About: The Blank Pages*, (2014, Sobre as páginas brancas), exposto em *Mulheres radicais*, as artistas se inspiram na série de livros Basic Art da editora Taschen, denunciando o fato de que, como em diversas coleções de livros de história da arte, faltavam representações de artistas mulheres. Assim, a dupla levantou cem nomes de artistas que poderiam fazer parte dos livros e os editores simplesmente não consideraram. A obra é exposta como prateleiras de livros, onde os livros das artistas se encontram com livros publicados pela Taschen, mas os das mulheres levantadas pelas artistas estão vazios por dentro, afim de que suas histórias ainda sejam publicadas e denunciando o quanto ainda não foram narrados seus percursos.



Imagem 29 - About the Blank Pages, EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov, instalação, 2014. Fonte: Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP

Esse trabalho ilustra bem o que vem sendo escrito até aqui, a respeito do apagamento das artistas mulheres na história da arte, que se deve a diversos fatores complexos e intrincados. O apagamento das mulheres no decorrer da história da arte

pode se averiguar desde o fato da sociedade não considerar seus trabalhos ou não permiti-las serem artistas, passando pela dificuldade de acesso à educação artística, pela necessidade de largar seus trabalhos para se dedicar à família ou pela própria produção da história da arte que as deixou por tantos anos como notas de rodapé ou sequer se esforçou para descobrir e contar suas histórias. Além disso o acesso a esses materiais viabilizaria o aumento do repertório na formação de novos professores(a).

As três exposições citadas possuem um importante papel ao exibirem as obras e artistas mulheres e foram adotadas aqui como objeto de estudo pela possibilidade de acesso aos catálogos. Portanto, a relevância das mostras está também na retomada da produção de artistas que não entraram – em sua maioria – nos livros de história da arte. A apresentação e representação dessas artistas para o público em geral possibilitam a revisão da narrativa da história da arte, contando com os catálogos, as críticas e as pesquisas acadêmicas como forma de expandir o conhecimento sobre a existência dessas artistas e suas obras. Inclusive, eu como professora em formação só consegui conhecer as exposições e conseqüentemente as artistas por conta dos catálogos, o que demonstra a importância dessa documentação para a formação de professores e o que sem dúvidas também influencia na formação de novos artistas e pesquisadores do campo da arte.

Dessa forma, percebe-se a importância das exposições em apresentar as pesquisas sobre essas artistas ao público, pois as instituições e suas documentações (catálogos, sites) podem aumentar a possibilidade de alcance dessas artistas invisibilizadas na história da arte clássica. Iniciativas como essas têm sido empenhadas por outras instituições no Brasil e no mundo e se solidificam como novos nichos de mercado - porque o ato de recontar a história também está muito vinculado ao poderio de consumo por parte dos frequentadores desses espaços. Não restam dúvidas de que as iniciativas das instituições recaem também no interesse mercadológico e neoliberal de ampliação não só das narrativas, mas também da pluralidade dos públicos e, conseqüentemente, do ganho financeiro.

Considerações finais

Durante muitos séculos o lugar e o papel das mulheres eram de reprodutora e cuidadora do lar e da família, tornando-as limitadas ao ambiente privado enquanto os homens tinham acesso a todos os setores da sociedade. Dessa forma, mulheres não puderam frequentar escolas de arte e conseqüentemente seguir uma carreira artística, salvo exceções que contaram com famílias que não eram tão conservadoras, como o caso de Rosa Bonheur.

Com Linda (2016) observamos que a questão do gênio é um mito e que todos grandes artistas o foram pelos incentivos e possibilidades que receberam, ou seja, como mulheres poderiam ser grandes artistas se a elas não era permitida educação? As mulheres burguesas se viam em casa gerenciando o lar, enquanto provavelmente mulheres de classe baixa apenas lutavam por seu sustento e como vimos, nem mulheres eram consideradas já que frequentavam espaços destinados a homens.

Além disso, tudo o que mulheres exerciam de prática artística era considerado um exercício de feminilidade, de bom gosto ou de preocupação com o lar. não importava o que as mulheres fizessem em grande maioria das vezes seria denominado expressão de feminilidade.

Assim, a partir do incômodo de mulheres burguesas que não estavam satisfeitas com suas situações se deu início ao movimento feminista, buscando principalmente o direito ao voto. É importante demarcar que infelizmente muitas dessas mulheres não pensaram nas situações de mulheres da classe trabalhadora ou negras, já que essas “não são mulheres”, um pensamento claramente marcado por uma colonialidade de poder e pela perpetuação de um modelo hegemônico.

Enfim, a partir do movimento feminista finalmente mulheres em grande parte do mundo conseguiram a inserção na vida pública e o acesso à educação, o que mudou radicalmente o cenário de possibilidades para elas. Entretanto, apesar de todas as mudanças positivas ainda se nota a exclusão de mulheres em algumas situações. Como no caso da história da arte, onde mulheres artistas ainda têm baixa presença em acervos de museus e livros de história da arte. Como foi visto na pesquisa os livros mais usados nas disciplinas de história da arte de cursos de ensino superior são em grande maioria de homens e que falam a partir do Norte Global, o que acaba reverberando no conteúdo

desses livros visto que em poucos deles aparecem artistas mulheres, como foi apontado na pesquisa A HISTÓRIA DA _RTE: Desconstruções da narrativa oficial da arte (CARVALHO, MORESCHI, PEREIRA, 2019).

A pesquisa citada acima é de grande importância, pois questiona a hegemonia de conhecimento que vem se perpetuando até a atualidade. Durante o desenvolvimento do presente trabalho pode-se entender como a colonialidade do poder se perpetua também na produção de conhecimento. Com o fim da colonização, os colonizadores conseguiram - a partir de conceitos como o de raça - classificar as pessoas entre aquelas superiores (brancos, homens, heterossexuais) e inferiores. Assim, de acordo com Quijano (2005), a partir do novo sistema de remuneração assalariado os europeus ficaram com melhores cargos, o que permite um controle econômico das populações não-europeias.

Entretanto, a colonialidade do poder controla mais do que a economia e política, dela derivam outras formas de dominação como a da natureza, sexualidade, gênero, subjetividade e conhecimento. Quijano (2005, p. 110) explica que “como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”. Assim, por meio da colonialidade do saber os europeus criaram uma narrativa contada por seu ponto de vista de uma história única, universal, fruto de uma consequência natural e não como fruto da colonialidade do poder.

Não é espantoso que na maioria dos livros da pesquisa usados em cursos de história da arte mencionados na pesquisa de Ananda, Bruno e Gabriel (2019) sejam em maioria escritos por homens europeus e que nesses livros a presença de mulheres, pessoas latinas e negras seja baixa. Essas são algumas das consequências de um ensino eurocentrado e androcentrado, uma estrutura sólida que está na gênese da maior parte dos cursos de ensino superior e que pouco a pouco tem sido reconfigurada - mais por um esforço de docentes do que por uma política de Governo.

Com o propósito de mudar esse cenário excludente, artistas, professores intelectuais e instituições têm realizado trabalhos e exposições que dão visibilidade a esse debate e provoquem mais investigações sobre essas artistas mulheres.

Além disso, instituições como o MASP que foi citado na pesquisa sendo denunciado num cartaz pela Guerrilla Girls, promoveu após a exposição das GG duas das três exposições aqui citadas no intuito de começar essa mudança de paradigma e anunciou a aquisição de obras de artistas mulheres para seu acervo, indo de 6% de trabalhos de artistas mulheres para 22,3%, além de ter realizado uma série de palestras sobre feminismo, decolonialidade e suas reverberações na arte. Embora ainda seja baixa a porcentagem apresentada pelo MASP é importante que os museus comessem a fazer essa transformação em seus acervos, pois assim ampliarão a formação de professoras, professores e artistas.

A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* realizada na Pinacoteca, também traz importante contribuição pois além de trazer artistas mulheres invisibilizadas na história da arte, traz mulheres do Sul Global. O levantamento do conjunto de artistas realizado pelas curadoras evidencia que sim, houveram muitas artistas com forte representação nos seus países, mas que ainda precisam demarcar o lugar com uma “exposição exclusivamente formada pelo trabalhos de mulheres” para conseguir entrada em grandes mostras.

A iniciativa dos dois museus analisados ainda é pontual e, apesar de atender muitos dos objetivos indicados com a presente pesquisa, também demarcam um interesse das instituições em ver-se no epicentro das discussões do movimento feminista e dos estudos decoloniais, deixando o questionamento sobre a veracidade do compromisso assumido. De alguma forma essas novas propostas trazem outros públicos aos museus, geram críticas na imprensa especializada e geral, vendem *souvenirs* nas lojinhas e fomentam o ganho das instituições. Ao fim e ao cabo, o neoliberalismo tão presente nos movimentos históricos descritos na pesquisa se revertem em *marketing* para os museus.

Durante a graduação tive pouco contato com artistas mulheres, só tive a oportunidade de conhecer um número mais expressivo delas por meio de pesquisas próprias, pelos catálogos aqui citados e pela nova disciplina no curso: História da Arte e Mulheres Artistas: práticas, contextos e teorias, ministrada pela Prof. Dr.^a Renata Gomes Cardoso. Assim, faz-se necessário uma mudança de paradigmas nas instituições, possibilitando a ampliação do repertório de formação de professoras, professores e artistas. Dessa maneira, a pesquisa contribuiu muito para a minha formação, visto que já

existia uma vontade de entender mais sobre feminismo que acabou sendo viabilizada pelo processo de investigação. Além disso, não conhecia os estudos decoloniais antes da pesquisa e foi uma feliz descoberta possibilitada por indicação de minha orientadora. Por fim, acredito que a pesquisa levanta questões importantes a fim de tornar o ensino da arte menos excludente, quebrando as correntes de um ensino hegemônico, compartilhando informações a fim de vislumbrar uma narrativa de outra história.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Matheus de. Rosa Bonheur. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (orgs.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, 2013, 11: 89-117.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano. **Guerrilla Girls**: gráfica 1985-2017. São Paulo: MASP, 2017.

BRASIL. Constituição Federal. **Lei n. 4.121, 27 de agosto de 1962**. Brasília, 27 de agosto de 1962. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14121.htm. Acesso em: 13 Dez. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 21.076** – de 24 de fevereiro de 1932. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1932, 111º da Independência 44º da República. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/440250/publicacao/15695060>. Acesso em: 13 Dez. 2020.

CAMNITZER, Luis. Padre Matria (Meu inimigo, o ícone). **Revista GEARTE**, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, jul. 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92909>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A HISTÓRIA DA _RTE: Desconstruções da narrativa oficial da arte. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, SESC, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais**: Arte Latino Americana. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de ciências sociais**, 2008, 80: 115-147.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (orgs.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação** - Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, 2008, 34: 287-324.

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

PARKER, Roszika. A criação da feminilidade. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

PAULINO, Rosana. **Catálogo do Panorama 97** – MAM, SP, 1997. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/?s=bastidores>. Acesso em: 14 Out. 2020.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019.

PINHEIRO, Eliane. Paule Gobillard. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, poder, globalização e democracia**. Novos rumos, 2002, 37.17: 4-28.

_____. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo, et al. (ed.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**: Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, 117-142.

RJEILLE, Isabella. Histórias feministas: artistas depois de 2000. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015**: Homicídio de mulheres no Brasil. FLACSO, Brasil, 2015. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 07 Jan. 2020.