

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**LICENCIATURA EM ARTES**

**ONDE ESTÃO AS MARIAS? UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A AUSÊNCIA DE  
MULHERES NA BIBLIOGRAFIA DO ENSINO SUPERIOR EM ARTES**

**Orientando (a): Beatriz Fernandes Farias**

**Orientador (a): Profª Me. Marcia Pinto da Silva**

**RESUMO**

O foco deste artigo é apresentar uma pesquisa sobre a ausência de referências bibliográficas femininas no ensino superior no campo da arte, a partir do exemplo de duas artistas brasileiras específicas: Maria Martins e Maria Auxiliadora. A hipótese que será investigada nesta pesquisa, se debruça na perspectiva de que há uma história da arte contada e produzida pelo olhar masculino, predominantemente branco e europeu. A metodologia utilizada reúne o método qualitativo, comparativo e revisão bibliográfica, que será aplicado nas duas partes principais desta investigação: a trajetória das duas artistas estudadas – enfatizando a contextualização histórica e as relações sociais de gênero; e análise propriamente dos planos de ensinos. Para referencial teórico, foi utilizado principalmente o parecer das DCN (Diretrizes Curriculares Nacionais) voltado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, além de autores que tratam especificamente da trajetória das artistas estudadas. Na compreensão de que esta pesquisa tem como objetivo justamente falar da ausência, esse estudo pretende discutir e motivar um olhar crítico, na criação de alternativas no referente a um plano de ensino de história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Plano de Ensino, Maria Martins, Maria Auxiliadora, História da Arte

**ABSTRACT:**

This article presents a research about the absence of female bibliographic references in art degree, based on the example of two specific artists, Maria Martins and Maria Auxiliadora. A hypothesis that will be investigated in this research, includes the perspective that an art history is told and reproduced by the male and predominantly white and European view. The

methodology used mix or qualitative method, comparative and bibliographic review, which will be applied in the two main parts of this investigation: a trajectory of the two studied artists - always emphasizing the historical contextualization and the social relations of gender; and analysis of teaching plans. For theoretical references, it was used mainly the National Guidelines aimed at the Undergraduate Course in Visual Arts, in addition to authors who specialize in the trajectory of studied artists. In the understanding that this research has an object about the absence, this study should discuss and stimulate a critical perspective, collaborate in the creation of new alternatives for an art history teaching plan.

**KEYWORDS:** Teaching Plan, Maria Martins, Maria Auxiliadora, Art history

## 1. INTRODUÇÃO

Jochen Volz (1971), diretor da Pinacoteca (desde 2017 até o momento), afirmou que as artistas mulheres foram pioneiras no que diz respeito a experimentação de expressões no ramo da arte. Essa declaração aconteceu durante a exposição “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, realizada no período de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018 na própria Pinacoteca do Estado. Tanto a exposição, como a declaração de Volz despertaram a atenção para o que viria a ser o ponto de partida desta pesquisa: há uma razão, não ocasional, na necessidade de criar uma exposição que identificasse especificamente artistas mulheres latino-americanas. O movimento, se contextualizado, além de registrar a existência de tantos nomes femininos no meio da arte, apresenta também um manifesto que evidencia a razão pela qual é necessária uma exposição específica para tais nomes integrarem o museu, já que não necessariamente, essas obras são encontradas em exposições outras, ou mesmo não recebem destaque junto a obras produzidas por homens, por exemplo.

A hipótese que norteia esta pesquisa busca descobrir se algo similar acontece no ambiente acadêmico. O presente trabalho tem por intuito expor o problema da ausência de referências bibliográficas femininas no ensino superior no campo da arte a partir do exemplo de duas artistas específicas, visando colaborar na criação de novas alternativas no que diz respeito a um plano de ensino de história da arte que dialoga e cria identificação com a maior porcentagem de pessoas que atualmente residem na sala de aula do ensino superior brasileiro: as mulheres, como prova os dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), realizados em 2018, ao revelar que as mulheres ocupam 57,2% de matrículas em cursos de graduação no Brasil.

As artistas escolhidas para esta análise são Maria Auxiliadora e Maria Martins. Em 2018, Maria Auxiliadora foi tema de uma exposição configurada dentro da programação das Histórias Afro-Atlânticas propostas pelo Museu De Arte De São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Já Maria Martins, faz-se notar até hoje com sua escultura “Ritos dos Ritmos”, que se encontra no Palácio da Alvorada. Localizar na contemporaneidade a presença de duas artistas que viveram entre os séculos XIX e XX, é imprescindível para mapear a problemática que o trabalho em questão aponta. Não é objetivo da pesquisa defender o não reconhecimento de Maria Auxiliadora e Maria Martins enquanto artistas dentro do todo, muito menos interessa tão simplesmente abordar o machismo estrutural na arte que dita as condições de trabalho para mulheres artistas.

O trabalho parte de uma pesquisa que se dá na ausência e foi se constituindo a partir da falta de referencial acadêmico sobre as artistas estudadas. Embora Auxiliadora e Martins tenham encontrado reconhecimento expressivo para serem apresentadas em exposições tanto em vida quanto póstumas, seus nomes não constam na bibliografia de estudos básicos do ensino superior em artes, bem como o de outras inúmeras artistas. Tal fato originou a hipótese que será investigada nesta pesquisa, a respeito de uma história da arte contada e produzida pelo olhar masculino, predominantemente branco e europeu. Porém: como abordar tal questão sem trazer os arredores entre contexto social e história da arte?

A metodologia utilizada nesta investigação é mista, visando identificar a problemática estabelecida e falar de possíveis alternativas para a situação. Neste caso, é importante destacar o método qualitativo, comparativo e revisão bibliográfica. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, o trabalho tem por interesse observar dados e informações das artistas escolhidas, focando nas especificidades do material de análise e não no volume quantitativo. Já o método comparativo será empregado na análise de planos de ensino alcançados da disciplina de história da arte em diferentes universidades do país, compreendendo quais são os conteúdos comuns a todas elas e listando quais são os parâmetros para ensino de arte a alunos de graduação. Por fim, a utilização da revisão bibliográfica de referencial teórico sobre a história da arte tem como intuito estruturar uma contextualização do tema escolhido.

No referencial teórico inicial, foi analisado o artigo “Por que não houve grande mulheres artistas”, Linda Nochlin (1971), que evidencia duas principais questões. A primeira delas é o que a autora chama de “morder a isca” da pergunta, a fim de nos levar a encontrar exemplos de grandes mulheres artistas que contradigam o título do artigo referido. A outra pergunta está relacionada ao que é considerado grandioso quando feito por uma mulher ou quando feito por um homem. O ensaio de 1971 - e aqui o ano se faz importante para que as

proporções devidas sejam colocadas com o passar do tempo – estava em busca de ir no cerne do problema ao indicar porque as mulheres não poderiam ser consideradas “grandes” no panorama geral de confronto entre os gêneros.

E embora neste artigo seja feito uso de dois casos específicos, não é intuito encontrar respostas diferentes para a charada de Nochlin ou de justificar a pergunta dizendo “tivemos sim grandes artistas, olhem essas Marias”. O que esse artigo propõe, em um trabalho de aproximação e distanciamento, é a partir do comentário da história de duas artistas de eixos sociais distintos, com linguagem e estéticas diferentes, encontrar semelhanças do gênero para além do nome. O ponto almejado investiga uma nova questão: o que falta para que tal “grandiosidade” seja alcançada? Onde estão as Marias da história da arte, se não contabilizadas nas referências do ensino superior em arte, tampouco utilizadas como exemplos didáticos de produtoras e vanguardistas? O que poderia ter acontecido, em termos de registro e reconhecimento, se a história não fosse construída a partir de um contexto de arte demarcada pelo olhar masculino eurocêntrico?

O ato de acessar o passado tem como bússola a urgência do presente, pois só tendo em vista esse prisma é que a retirada do objeto histórico do contínuo do tempo, pode significar uma modificação do presente. Ou seja, pode ser útil a esse presente. Ao se apropriar do passado, ao se apropriar da Maria Auxiliadora, tal como se relampeja em momento de perigo, o historiador materialista tem a oportunidade de despertar no passado uma centelha de esperança. Esse momento de perigo, é a inflexão que determina toda a diferença. Que tira a história do curso do sempre igual e a coloca num outro caminho, no qual o ponto de vista não é mais o dos vencedores, mas sim o dos vencidos. (DUARTE, 2016, ONLINE)

## 2. O NOME MARIA:

De acordo com o levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizado em 2016, Maria é o nome próprio mais comum no Brasil. A informação obtida através do Projetos Nomes no Brasil afirma que 11,7 milhões de brasileiras possuem o nome. Neste levantamento, encontra-se os nomes mais frequentes até 1929 e por década de nascimento a partir de 1930. Em todas as décadas pesquisadas, o nome Maria aparece em primeiro lugar.<sup>1</sup>

O interesse pelo nome Maria como eixo que liga as artistas do trabalho não se dá apenas pela coincidência, mas por reconhecer que para além de um nome próprio, Maria também se trata de uma espécie de vocativo. O primeiro nome atribuído a uma mulher cujo

---

<sup>1</sup> Disponível em: < <https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search/response/785> >. Acesso em: 3 Mar. 2020

nome oficial se desconhece ou até mesmo o substantivo a ser complementado ou adjetivado: “maria vai com as outras”, “maria chorona”, dentre outros.

A denominação exemplifica um aspecto já visto algumas vezes durante a pesquisa, uma maneira de chamar a todas as mulheres como uma única massa homogênea, ao mesmo tempo em que não olha com atenção para nenhuma delas.

## **2.1 Maria Martins e Maria Auxiliadora - 1ª parte: histórico inicial – nascimento – primeira vida**

No fim do século XIX, período de nascimento de Maria Martins, o Brasil passa por mudanças significativas no que diz respeito ao pensamento vigente do papel das mulheres na sociedade. Se até então impera a visão fomentada pelo contexto católico positivista da vida privada dedicada a mulher como cuidadora do lar, maridos e filhos, a possibilidade de ingresso do público feminino no ensino elementar abala tal estrutura de poder vigente já em 1827, através da legislação que propõe avanços para a educação feminina. Em 1879, 50 anos mais tarde, a reivindicação pela permissão para as mulheres adentrarem o ensino superior é obtida e o ingresso na vida acadêmica levanta uma questão que até então permanecia como pauta de mulheres vistas como transgressoras: a participação política feminina e, consequentemente, a maior participação na esfera pública da sociedade.

Sob discurso patriota de emancipação do país e colaboração no desenvolvimento do Brasil, em 1932 as mulheres alcançam o direito não obrigatório ao voto. A conquista, embora significativa na história de luta da vida pública feminina, não é homogênea entre as classes e raças. O direito concedido a mulheres casadas, com autorização dos maridos, viúvas e solteiras que comprovassem renda própria, não se estende às mulheres que permaneciam na função de cuidadora do lar e filhos dessas mulheres que podiam sair em busca da educação. A essa classe subalternizada, em especial as negras e indígenas, havia a preocupação de juristas e políticos. Para estes, elas eram portadoras de vícios, da escravidão, tinham tendências a ociosidade, não valorizavam os laços familiares, o casamento e a honra, para muitos juristas da época seria um desafio implantar esses conceitos de valores para esta camada da população. (CUNHA, 2014, P. 5)

Maria Martins, nome de batismo Maria de Lourdes Farias Alves, nasceu em 1894 na cidade de Campanha em Minas Gerais. Filha de advogado, foi incentivada desde cedo a apreciar as artes visuais e literatura, tendo estudado no Rio de Janeiro e se casado em 1915 com um intelectual. Farina (2008) comenta que em 1925, Maria se separa do primeiro marido e volta a casar no ano seguinte com um diplomata.

Maria Auxiliadora nasceu em 1935 na cidade de Campo Belo em Minas Gerais, de onde saiu com três anos e nunca mais retornou. Com ainda menos registros, a artista provém

de uma família de dezoito irmãos, muitos dentre eles também artífices, que expunham seus trabalhos em feiras populares em Embu das Artes e na Praça da República, em São Paulo. Aos doze anos de idade, Auxiliadora abandona os estudos para ajudar a família trabalhando na capital paulista como empregada doméstica e passadeira, trilhando uma pesquisa autodidata no que diz respeito às técnicas artísticas aplicadas em suas obras, retorna os estudos formais apenas em 1972.

### **2.2.1 Maria Martins: “não esqueça que eu venho dos trópicos”**

Ao se casar pela segunda vez com um diplomata, a partir de 1926, a rotina de Maria Martins se transforma nas inúmeras viagens que realiza acompanhando com seus cinco filhos as bases de trabalho onde o marido se acomoda.

No período em que reside em Nova York, por exemplo, transforma em atelier o galpão da embaixada onde sua família se instala, característica que o artista plástico Mario Cravo Jr utiliza no documentário “Maria, não esqueça que eu venho dos trópicos” (2017) para explicar a necessidade de um espaço próprio, que se faz presente na poética de seu trabalho: “Maria conseguiu incorporar no que fez esse espírito orgânico de mãos e pernas que tem fome de espaço”. É em 1941 que acontece na galeria Cocoran (em Washington – Estados Unidos), a primeira exposição individual de Martins. Com críticas favoráveis a respeito, o título da exposição já é familiar neste ponto da leitura: “Maria”.

**Figura 1.** Quadro “O impossível”, Maria Martins. 1945



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>2</sup>

De acordo com o documentarista Francisco Martins, havia desde 1922 uma busca por descobrir o que seria a cultura brasileira. Embora seja distante de seu país de origem que Maria encontre a principal linguagem que utilizou em seu percurso artístico, segundo Stigger (2013) é visível que é o Brasil que ela sempre tenta alcançar em sua obra, seja direta ou indiretamente: “É lá fora que ela se apresenta como artista. Então a gente tem esse deslocamento que é também espacial”, aponta Stigger.

Indicada pelo crítico Paulo Herkenhoff<sup>3</sup> como a maior escultora brasileira da primeira metade do século 20 e sendo reconhecida pela crítica internacional como um dos grandes nomes do surrealismo, quando volta a sua terra natal na década de 1950, Maria Martins é recebida com hostilidade entre críticos e artistas, que analisam sua obra como obscena. Em um momento onde o Brasil passava a reconhecer como aceitável a abstração geométrica, Maria Martins oferece a figura humana transfigurada, metamorfoseada. Em uma das críticas mais populares em oposição a seu trabalho, Mario Pedrosa (1900-1981), importante nome da crítica de arte moderna brasileira a partir dos anos 1940, acusa Martins de excesso de personalidade, escrevendo ainda que sua obra não passava de um “desesperado capricho”.

---

<sup>2</sup> Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins> > Acesso em: 18 Ago. 2020

<sup>3</sup> Disponível em < <https://revistacult.uol.com.br/home/maria-martins-nao-esqueca-que-eu-venho-dos-tropic/> > Acesso em: 30 Mai. 2020

No texto de apresentação da exposição “*Arte Latinoamericana actual*” (1993), para o Museu Juan Manuel Blanes em Montevideu no Uruguai, a autora Maria Amélia Bulhões comenta que a arte latino-americana se manifesta constantemente pelo “convívio tenso entre o moderno e o arcaico”. Em um período onde o novo surge como porta-voz da possibilidade de resgate ao que era considerado legitimamente brasileiro, resta o questionamento acerca de uma modernidade antropofágica que engole Maria Martins: não era moderna o suficiente para os movimentos ascendentes ou era moderna demais para o propósito de criação de tal identidade brasileira?

Em uma das peças que marca seu período de transição e retorno aos trópicos, “*N’oublies pas que je viens des tropiques*” (1945)<sup>4</sup>, Maria Martins comenta subjetivamente que a dificuldade de aceitação de sua escultura é um processo que não passou despercebido na sua própria visão: “eu sei que minhas deusas e meus monstros sempre te parecerão sensuais e bárbaros. Eu sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos a medida imutável dos elos eternos. Você esquece que eu sou dos trópicos. E de mais longe ainda”.

### **2.2.2 Maria Auxiliadora:**

Tendo aprendido a costurar e bordar com sua mãe, Maria Auxiliadora conta no livro “*Maria Auxiliadora: daily life, painting and resistance*” (COELHO et al., 2018) que já no período inicial de sua vida tentava mostrar que queria ser pintora. Mas é apenas em 1968 que começa a expor seu trabalho, sendo vendido em feiras de rua em São Paulo. Neste cenário, encontra na década de 70 o físico e crítico de arte Mário Schenberg (1914 – 1990), que tendo ficado fascinado com sua obra, a apresenta ao cônsul norte-americano Alan Fischer, responsável por organizar sua primeira exposição individual.

Ao comentar a contribuição política de um nome que narra através de sua obra o ponto de vista de uma mulher negra e periférica, Renata Bittencourt - diretora do IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura – aponta a necessidade de ir além da margem para compreender que a relevância do material deixado para a posteridade, é mais densa do que a representação em si. Sobre tal aspecto, Fernando Oliva, curador da exposição parte do eixo temático dedicado às histórias afro-atlânticas “*Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*”, afirma também que limitar sua história enquanto artista à sua

---

<sup>4</sup> “Não esqueça que eu venho dos trópicos” (1945)



vida pessoal trata-se de um equívoco preconceituoso, já que para além de uma grande artista autodidata, é “uma das maiores artistas brasileiras do século XX”.

A obra de Maria Auxiliadora não é política como um manifesto, mas como a materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo. (BITTENCOURT, 2018, ONLINE)<sup>5</sup>

Ao comentar a exposição sobre a obra de Maria Auxiliadora ocorrida entre 10 de março a 2 de junho de 2018 no Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP), Negreiros (2019) compreende o desconforto gerado pelo trabalho de Auxiliadora. Segundo a pesquisadora, o trabalho que a artista executa ao sair das “bordas” do país e retirar da população negra o papel de objeto, é justamente propor um estranhamento à visão usual do observador branco. “Aqui, quem observa e representa agora, é uma mulher negra, autodidata e contadora de sua própria história-arte.” (NEGREIROS, 2019, P.284)

Embora os vários títulos atribuídos à produção de Maria Auxiliadora demonstrem o caráter inclassificável de uma obra que pega desprevenida a História da Arte, é essa mesma dificuldade de colocar o trabalho em uma única categoria que o torna tão distinto para a época: após a primeira exposição individual da artista em 1981 (organização de Pietro Maria Bardi, MASP), o interesse por Maria ultrapassa as fronteiras do Brasil e sua obra passa a ser disputada entre colecionadores estrangeiros, também marcando presença entre os museus do país.

Se por um lado o trabalho de Auxiliadora pode ser visto como o retrato de uma identidade brasileira muitas vezes colocada à margem, também foi fruto de uma artista atenta às referências externas, que conjugou em sua pintura traços da *body art*, *art pop*, dentre outros. Maria Auxiliadora não apenas apresentava um trecho do Brasil para o mundo, como também inseriu um pouco do mundo em suas obras pelas ousadas técnicas aplicadas em seu trabalho.

### **2.3 Maria Martins e Maria Auxiliadora - 3º parte: Morte (uma vida que cabe dentro da outra)**

A última exposição de Maria Martins sobre sua obra se encerra com o mesmo título que começa sua vida artística. A retrospectiva de sua trajetória exposta no Museu de Arte

---

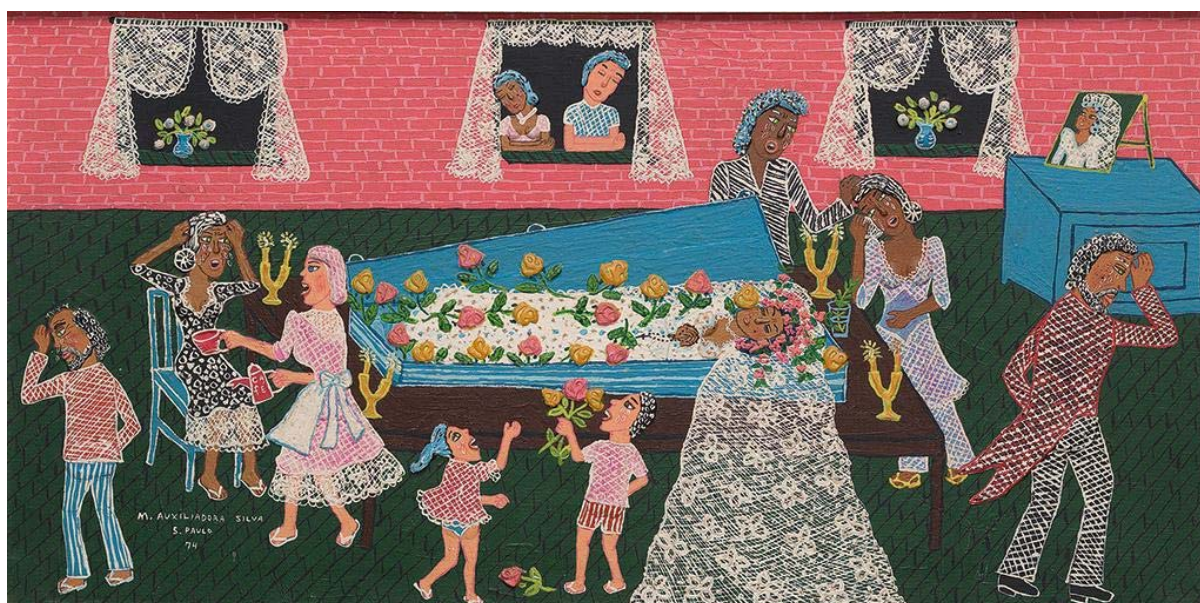
<sup>5</sup>Disponível em < <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/maria-auxiliadora-uma-pintora-brasileira.html> > Acesso em: 5 Jun. 2020

Moderna (MAM), em 1956, apresenta título que trouxe seu trabalho para o centro da discussão na década de 1940: “Maria”. Em uma reflexão sobre a obra da artista, o fotógrafo Miguel Rio Branco relembra que Martins não estava fazendo uma obra para apreciação “à paisana”.

Em poema presente em seu livro (MARTINS apud NAUMANN, 2011, p.37), Maria Martins ameaça: “ainda muito tempo depois da minha morte / ainda muito tempo depois da sua morte, eu quero te torturar”. Embora a motivação romântica implícita no poema ofereça destinatário específico, não é difícil encontrar o impulso entre a artista para com sua obra e público. Muito depois de sua morte, que ocorre no ano de 1973, Maria Martins segue torturando crítica, espectadores e pesquisadores com as inúmeras implicações nas formas de suas esculturas.

Um ano depois da morte de Martins, morre Maria Auxiliadora com 39 anos. Em 1974, tendo consciência de seu câncer e da proximidade de sua morte, a artista pinta “O velório da noiva”.

**Figura 2.** Quadro “O velório da Noiva”, Maria Auxiliadora. 1974



Fonte: MASP - Museu de Arte Assis Chateaubriand<sup>6</sup>

Representando a si mesma em um caixão, Auxiliadora explicita sua autonomia em morrer ao mesmo tempo em que registra destino semelhante ao de inúmeras mulheres negras

<sup>6</sup> Disponível em < <https://masp.org.br/acervo/obra/velorio-da-noiva> > Acesso em: 15 Ago. 2020

que até hoje narram essa solidão específica. Segundo Censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010, mais da metade da população feminina negra que participou do levantamento não vive em união estável, enquanto 52,3% delas eram mães solo. De acordo com a ativista Stephanie Ribeiro<sup>7</sup>, o “celibato definitivo” não parte de uma escolha própria: “a mulher negra não é vista como um sujeito para ser amado”.

Maria Auxiliadora morre nesse “antes” endereçado às noivas, não sem deixar de lado a responsabilidade autônoma de sua morte, como aponta Duarte (2016) ao falar de sua “capacidade de sublimação da própria experiência de vida”. A partir dos anos 1980, no entanto, o interesse do mercado internacional em artistas classificados como autodidatas, como Maria Auxiliadora, vai diminuindo até que o nome e obra da artista caiam em ostracismo, sendo resgatados por museus e pesquisadores apenas décadas mais tarde.

### **3. PESQUISA DE BIBLIOGRAFIA DO ENSINO EM ARTE: COMO É FORMADO UM PLANO DE ENSINO**

Entendido como um projeto de ação, o plano de ensino é um documento onde se registra as ações pedagógicas direcionadas a determinado componente curricular durante um período letivo. Utilizado por educadores desde o ensino básico até o ensino superior, o plano de ensino é uma ferramenta didático-pedagógica administrativa de confecção e aplicação obrigatória. (INSTITUTO FEDERAL PARANÁ, 2014, P.1)

Para que o plano de ensino seja elaborado por um educador, no entanto, existe um processo anterior que irá assegurar a linearidade no ensino brasileiro. Embora os Estados tenham autonomia para adicionar regras que sejam complementares às anteriormente definidas em nível nacional, as diretrizes curriculares foram criadas como forma de indicar as direções do Governo Federal no modo com que os currículos acadêmicos devem ser estruturados. Definidas na Lei LDB Nº 9.394/96 como fundamentais no que diz respeito a assegurar uma educação mais igualitária do nível básico de educação ao superior, as diretrizes nacionais estão contidas no Art. 26 como obrigações a serem encaminhadas para criação de currículos em universidades a nível federal.

O parecer das Diretrizes Nacionais voltado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, bacharelado e licenciatura, é aprovado em 2007, homologado em 2008, com resolução no ano de 2009. O documento relembra que é devido a Lei Nº 9.394/96, anteriormente citada, que

---

<sup>7</sup> Entrevista de Stephanie Ribeiro para a jornalista Débora Stevaux à revista CLAUDIA disponível em < <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/a-mulher-negra-nao-e-vista-como-um-sujeito-para-ser-amado/> > Acesso em: 1 Mai. 2020

temos a primeira grande abertura para que a área das artes seja introduzida na legislação educacional brasileira.

Apresentando o perfil que o curso deseja formar, assim como as competências e habilidades para alcançar tal objetivo, organização do curso, dentre outros, para a pesquisa em questão, o 4º item exposto será o ponto de atenção, que se refere ao Conteúdo Curricular obrigatório em todo território nacional.

Conforme o parecer, para que o curso de graduação em Artes Visuais esteja de acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais, é necessário que cumpra 3 níveis principais: o nível básico, com foco em uma fundamentação teórico-prática para estimular a percepção, criação e reflexão acerca do fenômeno visual; o nível de desenvolvimento, onde se incentiva a interação com outros campos de conhecimento viabilizando ao educando a execução de projetos pessoais que reúna a filosofia, estética, comunicação e teorias do conhecimento; e o nível de aprofundamento.

Em síntese, os conteúdos curriculares dos cursos de Artes Visuais devem considerar o fenômeno visual a partir de seus processos de instauração, transmissão e recepção, aliando a práxis com a reflexão crítico-conceitual e admitindo-se diferentes aspectos: históricos, educacionais, sociológicos, psicológicos, filosóficos e tecnológicos. (DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, BACHARELADO E LICENCIATURA, 2008, P. 5)

Sendo assim, o parecer não indica no decorrer do documento quais são especificamente os movimentos, autores e obras a serem estudados, mas aponta uma matriz que deve “servir de referência para as instituições na organização de seus programas de formação, permitindo flexibilidade e priorização de áreas de conhecimento na construção dos currículos plenos.”

### **3.1 Planos de ensino e disciplinas analisadas**

A fim de entender o que se encontra nos planos de ensino em disciplinas que tratam de História da Arte, seja em bacharelado ou licenciatura, para a pesquisa foram examinados 5 planos de ensino disponibilizados online através das Instituições de Ensino onde são aplicados. Tendo em vista manter a neutralidade da pesquisa, será omitido o nome de cada universidade, sendo substituído pela palavra plano seguida de uma letra, a qual será detalhada a seguir:

Plano A: plano de ensino de instituição pública do Rio Grande do Sul.

Plano B: plano de ensino de instituição pública de São Paulo.

Plano C: plano de ensino de instituição pública de São Paulo.

Plano D: plano de ensino de instituição pública de Minas Gerais.

Plano E: plano de ensino de instituição pública da Bahia.

A pesquisa dos planos de ensino disponibilizados online possui três fases: no primeiro momento, a busca ocorre na matriz geral do curso a fim de encontrar os semestres onde a disciplina História da Arte ou História da Arte Brasileira estão inseridas e quais os objetivos gerais contidos nos planos das disciplinas em questão. Em um segundo momento, a análise comparativa relaciona as principais semelhanças e distinções entre os programas de cada plano de ensino para o semestre. Por fim, a partir dos autores que se repetem nas referências bibliográficas de todos os planos analisados, a pesquisa se volta a compreender quais abordagens e temáticas os principais autores estão utilizando ao falar dos temas levantados nesta pesquisa.

Tanto no Plano A, Plano C e Plano D, a disciplina História da Arte se divide nos 3 primeiros semestres, a fim de abordar a arte na Pré-História, Arte na Idade Média e Arte na Idade Moderna. Os mesmos planos falam de História da Arte no Brasil a partir do 4º semestre. Sobre a presença da História da Arte de maneira generalizada, um dos planos assegura em seu objetivo que o intuito é “visualizar os valores artísticos predominantes em cada período histórico”.

Dentre os planos de ensino que continham maiores divergências, é possível falar de dois extremos: se de um lado o plano B é o único a inverter a lógica e trazer a Arte Brasileira como disciplina recomendada para o 1º semestre, no Plano E o termo aparece apenas a partir do 5º semestre.

No que diz respeito às referências bibliográficas dos planos de ensino analisados, em 60% dos planos, dois livros em comum constam como obrigatórios: “A História da Arte” (1950) de Ernest Gombrich e “História geral da Arte” (2001) ou “Iniciação à história da arte” (1996), ambos de H. W Janson. No entanto, quando se trata da História da Arte no Brasil, como no 4º semestre do Plano D, nem um nem outro autor são mencionados. É importante pensar em dois autores que são utilizados recorrentemente por falar da história da arte a partir de uma premissa global, mas que ficam de fora da bibliografia em disciplinas voltadas ao Brasil ou América Latina. Possivelmente por não contemplarem em seu conteúdo uma visão que abranja a história da arte do mundo como um todo.

Ao analisar a obra de Gombrich, a palavra “mulher” aparece 38 vezes durante um dos livros mais populares no que diz respeito à História da Arte. Dessas 38 citações, 36 descrevem a presença de figuras femininas como musas das obras criadas por artistas do

gênero masculino, 1 contextualiza a presença de homens e mulheres interessados em consumir arte através dos séculos e 1 única vez cita uma artista pertencente ao gênero feminino.

Já em um dos livros de H. W. Janson, “Iniciação à história da arte”, a palavra “mulher” aparece 2 vezes. Na obra de 143 páginas, o autor cita o nome Maria um total de 7 vezes, como referência à figura da Maria mãe de Jesus Cristo ou à Basílica de Santa Maria Maggiore, localizada em Roma.

Tendo analisado os Planos de Ensino, é perceptível que mesmo sem um traçado linear das diretrizes curriculares no que tange as artes visuais, as universidades em geral se utilizam de processos similares. Surgindo a partir do 4º semestre em três dos cinco Planos analisados, antes de estudar a arte brasileira é necessário passar por toda arte europeia.

Se investigados os planos, um outro ponto descreve no programa que a arte brasileira será abordada desde a pré-história, embora ainda assim não esteja contida na História geral da arte. O que se nota com os planos é a universalização do que é europeu tendo este como referência de uma única história possível. Como se o termo “história da arte” não reivindicasse complemento. A história da arte europeia não é vista como a história da arte da Europa. Mas como a história da arte global.

### **3.2 Entrevista professor**

Com relação a presença de mulheres que sejam utilizadas como exemplo, o plano de ensino não aponta nenhum aspecto onde estas artistas possam figurar. A fim de entender se essa ausência de citação exemplifica a falta de mulheres nas referências em aula ou ainda se concluem problemática semelhante com o fato de termos de um lado a História da Arte e de outro a História da Arte Brasileira, foi entrevistado para esta pesquisa um professor de História da Arte de instituição privada da cidade de São Paulo.

Quando questionado a respeito de um conteúdo pragmático que, embora não especificamente recomendado no parecer é reincidente, o professor Emerson Brito, que leciona as disciplinas de “História da Arte da Pré-História ao Contemporâneo”, afirma que é comum seguir um roteiro de cronologia em História da Arte, embora os educadores tenham liberdade de didática: “Quando me refiro a liberdade didática é ter um plano de aula que apresenta o conteúdo de acordo com a Ementa do curso, e posso criar relações entre períodos [sem uma linha cronológica] com variedades de linguagens e culturas.”

A respeito da recorrência da cronologia para contar a História da Arte a partir do programa Pré-História, Antiguidade, Idade Média/Renascimento e Idade moderna/Arte

contemporânea, o professor reforça que o movimento da arte brasileira não se aplica a maioria dos movimentos da história, tendo em vista um país que é de certo modo “novo”. Ainda assim, reitera que temos uma arte pré-histórica, embora ressalte que o termo é “errado por si só, pois não há uma história que antecede a história, tudo é história”.

Se levado em conta o período de chegada dos portugueses ao Brasil, é possível falar que “começamos em 1500”, período em que o Renascimento está em ascensão: “Temos arte brasileira de muita influência europeia com artistas sendo trazidos de fora (como a Missão francesa) para retratar o Brasil, mas com ideais europeus, explica Emerson Brito. É a fim de melhor contemplar o conhecimento desta arte que o professor afirma a existência de disciplinas separadas para estudo da Arte Brasileira e Arte Latino Americana, levando em conta um tema rico para pesquisa em sala: “de raiz, memória e contexto”.

Questionado se acredita que o conteúdo pragmático usualmente utilizado está contando a história da arte, afirma que conta, tendo em vista a história, seus momentos, referências, conceitos, nomes e datas, “mas não é o suficiente para mostrar o valor e o significado da Arte”, para tanto relembra que ainda é necessário mais horas de estudos que não estão compreendidos na carga horária do curso.

### **3.3 O esquecimento como projeto educacional**

Para compreender como a arte de mulheres vem sendo apagada institucionalmente ao longo dos anos, é necessário recorrer a um dos pilares citados no que diz respeito à função e funcionamento da educação: a memória.

De acordo com Halbwachs (1925) a nossa memória é social. Sendo assim, ela está apoiada em quadros sociais como instituições, espaços, conceitos, imagens, dentre outros. Por essa razão, o autor afirma ainda que as memórias coletivas de grupos distintos estão em movimento constante, a fim de exercer um “papel sobre a realidade” (MAGALHÃES, 2016, P.168)

Sabendo que o processo da memória não envolve apenas o que o indivíduo lembra, mas também o que é esquecido, é possível falar da educação enquanto gestora da memória. Se levado em conta o funil da pesquisa, isto é, a História da Arte para cursos superiores, estamos falando de uma diretriz que promete apresentar um panorama histórico do que ocorreu na arte nos últimos séculos. Tendo em vista os planos de ensino analisados, é perceptível que o documento não está isento de tal processo entre lembrança e esquecimento. Levando em conta um método que vai ocorrer de alguma forma involuntariamente, cabe

questionar onde mora o critério que estabelece tais negociações entre o que é válido de ser lembrado.

A historiografia marxista se encarregou de demonstrar que essa história é a história da classe dominante, desvelando as contradições da sociedade de classe. Por meio do método histórico-dialético, evidencia como os relatos construídos pela história liberal e positivista transmutam a natureza do fato, para que o enunciado seja adequado ao que é útil conhecer, reafirmando a ordem social dominante (MAGALHÃES apud BARRERA, 1999).

De acordo com Duarte, o esquecimento presente no processo educacional da história da arte, pode ser entendido como “um projeto secular de transmissão da história contada sob um mesmo ponto de vista” (2016). Essa “falha na memória” que se dá de maneira proposital, é, portanto, um projeto pertencente a “colonialidade” de poder que visa assegurar uma manutenção hierárquica.

Quando tratamos de um esquecimento que atua de maneira proposital, tanto o que é dito quanto o que é ocultado informa sobre a valoração e validação depositada ao gênero feminino, seja no campo da arte ou da pesquisa atualmente. Nesse caso, indica o que é permitido adentrar as paredes da universidade e o que é considerado uma arte que ainda não faz jus ao espaço institucional. Se as novas gerações de mulheres que atualmente ocupam a maioria das vagas do ensino superior não se veem representadas, é válido repensar o que ainda age no impedimento e como revertê-lo, levando em conta a necessidade de formar uma nova geração de artistas mulheres que se vejam representadas na geração anterior.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

##### **Onde as Marias poderiam entrar nos planos de ensino**

Logo no início do trabalho, constata-se uma presença majoritariamente feminina no que diz respeito às vagas ocupadas no ensino superior brasileiro. Quando falamos do curso de graduação especificamente para artes visuais, o Censo demográfico de 2000 indica que, no ano em questão, o público feminino representava 75% do total de alunos.

De acordo com pesquisa de Andreia Barreto, “A Mulher No Ensino Superior Distribuição E Representatividade” (2014), no que diz respeito a presença da mulher no curso de artes visuais, dez anos depois dos primeiros dados apresentados, o gênero feminino já ocupava 80% do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Ainda assim, a autora também



aponta o baixo índice de mulheres negras ocupantes de tais vagas, já que 54% desse total eram de mulheres brancas, enquanto a porcentagem de mulheres negras equivalia a 4,8%.<sup>8</sup>

Tendo em mente os planos de ensino utilizados para análise, são inúmeras as possibilidades de inserção de artistas femininas como referência. Para tanto, utilizaremos Maria Auxiliadora e Maria Martins como exemplos:

No 5º semestre do Plano D, dedicado à História da Arte no Brasil, a ementa da disciplina aponta para o estudo e análise da produção artística brasileira ao longo do século XX, século em que desponta Auxiliadora e Martins. Embora alguns movimentos e artistas do gênero masculino sejam citados como exemplos para os assuntos que serão abordados em aula, não há menção. O mais próximo que se alcança de uma referência feminina fica com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti ao tratar de Modernismo.

Embora tendo em mente a possibilidade de inclusão das Marias em inúmeros assuntos pautados, é importante salientar que a colocação de tais artistas, embora utilizadas como exemplo de uma mudança mínima, não é o suficiente para alteração de um processo. Para tanto, é necessário questionar quais são as estruturas que operam para que mulheres não estudem mulheres. Para além de falar de representatividade, como seria possível pensar em uma atualização para o texto de Linda Nochlin se a metodologia segue muito semelhante?

Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afro-americanos equivalentes dos mesmos. (NOCHLIN, 1971, p.8)

Propor uma nova leitura a respeito da História da Arte, pode ser considerada uma visão radical que expõe outros tipos de produções que estavam sim sendo elaboradas por mulheres e demais grupos subalternizados. Embora seja crucial a lembrança de que as condições sob as quais eram feitas, eram infinitamente inferiores que as garantidas ao homem branco, como já apresentado anteriormente.

A revisão considerada radical, no entanto, não tem como intuito fazer um novo recorte onde a história da arte europeia não seja mencionada, mas assegurar que ela seja contada por um novo parâmetro. Sob este olhar, acredita-se que apresentar uma história da arte europeia, para além de suas contribuições, é tratar de um processo de exploração de mão de obra e

---

<sup>8</sup> Os 21% restantes compreendem o total de mulheres pardas, amarelas e indígenas

matéria prima, que foi capaz de desenvolver uma produção artística em consequência do que a Europa entendeu como a decadência artística do resto do mundo.

Neste ponto, é imprescindível salientar que esse trabalho não tem como objetivo acusar educadores e o modo com que organizam seu plano de ensino dentro das instituições. Mas trazer a tona a existência de um projeto estrutural que ainda não tornou completamente viável um novo olhar. Ao ponto do mesmo ser considerado radical. Enquanto isso, é necessário abordar o assunto pelas “brechas”. Essa pesquisa pode ser classificada como uma dessas “brechas”.

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO, 1995, p.132)

Embora a pesquisa apresente uma situação que requisita a mudança, é importante ter em mente como Amado recoloca a memória no lugar das “ressignificações”. Isso porque ao estudar a memória como projeto educacional através do resgate de duas artistas e do processo educacional, coloca-se a narrativa sob uma nova perspectiva e se acrescenta a ela uma outra camada.

Da mesma forma, citar Nochlin (1971) não tem a necessidade de contradizer sua afirmação, mas transitar com a memória entre o passado e o presente a fim de colaborar para um futuro em que mulheres artistas, narradoras de suas histórias, sejam ouvidas. Mas que lhes sejam garantidas as ferramentas necessárias, desde a referência e acesso a outras artistas do passado para formação de repertório e identificação, até a garantia de meios de produção e, por fim, assegurar que essas vozes não se percam na história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Janaína. **O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. História.** São Paulo, n.14, 1995, p. 132

BULHOES, Maria Amélia. **Arte Latinoamericana actual.** Museu Juan Manuel Blanes, 1993

CUNHA, Karolina Dias da. **As mulheres brasileiras no século XIX.** Encontro Nacional do Grupo de Trabalho Gênero / ANPUH. Universidade Federal do Espírito Santo. 2014. p. 5

COELHO, Lélia et al. **Maria Auxiliadora: Daily Life, Painting, and Resistance**. 1 ed. MASP. 2018.

FARINA, Maria Silvia Eisele. **Identidade e a arte de Maria Martins**. São Paulo: PGEHA, 2008.

FROTA, Lélia Coelho apud DUARTE, Luisa. **Maria Auxiliadora**. Museu de São Paulo. Masp Palestras, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eBudTyhKkTE> >. Acesso em: 8 JUN. 2020.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. São Paulo, LTC, 2000 – 16ª edição.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. Censo de 2010.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. Censo de 2016.

INEP, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Censo de 2018.

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. Editora Martins Fontes. 1996

MAGALHÃES, Livia Diana Rocha. **História, Memória E A Educação: Relações Consensuais E Contraditórias**. Revista HISTEDBR On-line. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. 2016

MARIA Auxiliadora. In: MASP Museu De Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: 2020. Disponível em: < <https://masp.org.br/acervo/obra/velorio-da-noiva> >. Acesso em: 15 de Ago. 2020.

Maria Auxiliadora, uma pintora brasileira. Época. 9 Mar 2018. Disponível em: < <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/maria-auxiliadora-uma-pintora-brasileira.html> > Acesso em: 05 Jun 2019.

MARIA Martins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins>>. Acesso em: 18 de Ago. 2020.

MARIA, NÃO ESQUEÇA QUE EU VENHO DOS TRÓPICOS. Direção: Elisa Gomes e Francisco C. Martins. Liligo Produções. Brasil. 2016.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Diretrizes Curriculares Nacionais Do Curso de Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura. Parecer 280/2007

\_\_\_\_\_ Resolução nº 1, 16 jan. 2009.

NAUMANN, Francis. **Étant donnés: 1º Maria Martins 2º Marcel Duchamp**. Paris: L'Échoppe, 2004.

NEGREIROS, Hanayrá. **Ela pinta como se estivesse bordando**. Volume 11, número 25, Abril, 2019. p. 284

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora, 1971. p. 8

POMPERMAIER, Paulo Henrique. **Primeira escultora a explorar sexualidade no Brasil, Maria Martins é tema de documentário**. Revista Cult. 24 Nov 2017. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/maria-martins-nao-esqueca-que-eu-venho-dos-tropicos/>> Acesso em: 30 Mai. 2020

SILVA Tais Canfild da. **Maria Martins: (Des)Figurações Da Forma**. Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC. 2017.

STEVAUX, Débora. **A mulher negra não é vista como um sujeito para ser amado**. Editora Abril. Disponível em: <[encurtador.com.br/CDLX8](http://encurtador.com.br/CDLX8)>. Acesso em: 1 Abr. 2020

STIGGER, Verônica. **“Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos”**: mito e nação em **Maria Martins**. *Letterature d’America, Brasiliana*, Bulzoni Editore, Anno XXVI, n. 112, 2006