



## **Entre lacunas e dissidências: O autorretrato pela perspectiva da produção de mulheres artistas**

*Between gaps and dissidences:  
The self-portrait from the perspective of the production of women artists*

*Entre lagunas y disidencias:  
El autorretrato desde la perspectiva de la producción de mujeres artistas*

Kelly Silva Salgado<sup>1</sup>  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Roberta Stubs Parpinelli<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo percorrer a história do retrato e do autorretrato na contramão do apagamento de vivências de mulheres enxergando essas existências e suas produções como dissidentes e transformadoras ao amplificar narrativas. Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, que visa realizar uma revisão da história do autorretrato através da perspectiva das mulheres, o que acontece numa breve passagem das produções realizadas desde o Renascimento até o contexto contemporâneo, para que, então, se possa criar narrativas e possibilidades outras de existência. O presente artigo se ocupa não apenas em escancarar a violência do silenciamento e opressão de gênero como também em revelar a resistência apesar dessas violências, assim como da apropriação do próprio corpo como motor de voz.

**Palavras-chave:** Autorretrato; Silenciamento; Violência; Gênero.

### **ABSTRACT**

This article aims to go through the history of portrait and self-portrait against the erasure of women's experiences, seeing these existences and their productions as dissidents and transformative by amplifying narratives. This is a bibliographic research, which aims to review the history of the self-portrait through the perspective of women, which takes place in a brief passage of the productions carried out from the Renaissance to the contemporary context, so that, then, it is possible to create narratives and other possibilities of existence. This article is concerned not only with revealing the violence of silencing and gender oppression, but also with revealing the resistance despite these violence, as well as the appropriation of the body itself as a voice engine.

**Keywords:** Self-portrait; Silencing; Violence; Gender.

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá; <https://orcid.org/0000-0002-1245-6799>  
Endereço eletrônico: [kellyssalgado95@gmail.com](mailto:kellyssalgado95@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista. Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Coordenadora do DOBRA, grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença. <https://orcid.org/0000-0002-1089-5499> Endereço eletrônico: [robertastubs@gmail.com](mailto:robertastubs@gmail.com)



## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo recorrer la historia del retrato y el autorretrato frente al borramiento de las experiencias de las mujeres, viendo estas existencias y sus producciones como disidentes y transformadoras al amplificar narrativas. Se trata de una investigación bibliográfica, que tiene como objetivo revisar la historia del autorretrato a través de la mirada de la mujer, que se desarrolla en un breve pasaje de las producciones realizadas desde el Renacimiento al contexto contemporáneo, para que, luego, se posible crear narrativas y otras posibilidades de existencia. Este artículo se preocupa no solo de develar la violencia del silenciamiento y la opresión de género, sino también de develar la resistencia frente a estas violencias, así como la apropiación del propio cuerpo como motor de voz.

**Palabras clave:** Auto retrato; Silenciando; Violencia; Género.

## Introdução

Resgatar sucintamente o trabalho de mulheres retratistas e autorretratistas no decorrer da história da arte até a atualidade é um modo de percorrer essa história desviando da narrativa masculina, machista, patriarcal e misógina, colocando a figura da mulher como agente de voz de sua própria experiência, dado que, nas palavras de Solnit (2017, p.30), “ter voz é fundamental”. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é percorrer a pesquisa na contramão do apagamento de vivências de mulheres e enxergar essas vivências como insurgentes e transformadoras, como rompimentos, para então se estabelecer uma outra relação com a história, entregando-lhe um olhar amplificado em termos de narrativas. Para atender a esse objetivo, o artigo foi organizado em duas partes. A primeira se ocupa em contar a história do retrato e do autorretrato até a produção moderna pelo viés da história das mulheres e a segunda se dedica em revelar obras de mulheres que se utilizam de seu trabalho como ruptura no contexto contemporâneo e, então, tece uma breve conclusão. Desse modo, este artigo visa fazer uma revisão histórica do retrato e do autorretrato a partir de uma pesquisa bibliográfica (GIL, 2002).

Percorrer a história por linhas dissidentes foi uma postura adotada enquanto prática desobediente no sentido de repensar epistemologias que legitimam a opressão de gênero, para recriar modos outros de se contar a vivência das mulheres na história e, portanto, de se existir mulher. A partir de trabalhos com autorretratos realizados por artistas mulheres, a prática de desobedecer a uma narrativa única acontece não apenas pela arte, mas pela própria vida dessas que foram silenciadas, mas reivindicaram e multiplicaram vozes.



Durante o contexto Renascentista, o estudo de anatomia através da pintura impunha limitações às mulheres que se dedicavam a esse ofício, impedindo-as de ter contato com corpos nus para esse feito. Diante de tal restrição, o autorretrato foi utilizado como modo de estudo de pintura e anatomia por mulheres que não deixaram de produzir e serem destaques em seu tempo. Contar essa história com ênfase nas produções de mulheres é também repensar uma narrativa que alega que apenas homens produziram naquela época e tiveram êxito e reconhecimento. É mostrar que o autorretrato tem um lugar de resistência na vida de algumas mulheres artistas, contrariando papéis de gênero; recuperar essas narrativas é ocupar o espaço tido como masculino e reivindicar lugar na história, atravessando vulnerabilidades e limitações impostas.

Com foco nas violências de gênero, a considerar o apagamento da mulher na história da arte, a pesquisa se inicia considerando vivências e produções de mulheres no contexto de movimentos artísticos europeus. Esse caminho foi adotado dado que há uma extremada valorização da produção artística eurocêntrica, e que a mesma é masculina. Nosso interesse aqui é problematizar o próprio cânone artístico para fazer ver o que dele escapa e o força a ser repensado (De Diego, 2005). A estratégia adotada foi a de se apropriar dessa narrativa eurocêntrica e desviá-la do foco masculino, revelando que essa história, vista sob a ótica da arte com A maiúscula, teve em suas vírgulas e pontos fora da curva a produção de mulheres. Se os papéis de gênero foram violentos para as mulheres brancas e europeias, a situação se agrava ao considerar vivências latinas, negras, gordas, trans e travestis, que sofrem não apenas violência de gênero, mas também, respectivamente, de etnia, raça, gordofobia e transfobia. Logo, o que se evidencia é que a pluralidade da existência mulher mostra que todas sofrem o machismo, mas nem todas o racismo, a transfobia ou a gordofobia.

### **1. Macho, cansei!** Contando a história do retrato e do autorretrato a partir da vivência da mulher

Rufem os tambores: a história (não apenas a da arte) é narrada por homens brancos e essa narrativa única já não cabe mais no nosso tempo. Isso não quer dizer que homens brancos cisgênero não tiveram sua devida importância e contribuição no curso da história, mas é fato que essas não foram as únicas existências que demarcaram os rastros do tempo.

Quem ficou por baixo desses rastros? Há rostos escondidos, identidades? Se o homem escreve a história, como as mulheres ficam conhecidas? Ora, que as palavras sejam uma lupa curiosa para resgatar essas pegadas! Há mais entre o que fica abaixo do véu da história e os livros que a contam que nossa vã filosofia. Segundo Rago (2013, p.57), “a releitura do passado também traduz o desejo de renovação interna e de afirmação da liberdade de existir diferentemente no presente”.

Falando em passado, é necessário rebobinar a narrativa histórica para obter pistas de como a mesma foi construída e como retratou, quem sabe, um rosto da humanidade. Para tal, é adotada a rota de analisar como o autorretrato se fez linguagem artística no cursor da história e, para isso, passear, também, pela noção de retrato. Um retrato ou autorretrato podem ser manifestados através de pinturas, esculturas, fotografias e a intencionalidade da obra pode variar de acordo com seu contexto. Segundo Gombrich (2015), para a arte egípcia, o retrato em estátua tinha por objetivo manter a alma da pessoa retratada viva, ainda que a representação da pessoa não fosse necessariamente fiel. Com a imagem preservada no retrato, acreditava-se que a figura retratada viveria para sempre, já que a alma se manteria viva através da imagem. No cenário grego antigo, as estátuas provavelmente não representavam a pessoa retratada honestamente. Um exemplo disso é que haviam casos em que, para se representar generais, por exemplo, usava-se a imagem de qualquer soldado considerado de boa aparência. As rugas não eram representadas na obra. No contexto da Roma antiga, eram considerados bons retratos aqueles que representassem fielmente a pessoa retratada, revelando rugas e expressões. Fazendo um salto para a Idade Média, o que artesãos faziam era retratar uma figura qualquer e atribuir a essa pintura características da pessoa retratada. Se um rei fosse retratado, por exemplo, essa figura seria identificada através da coroa e do cetro e também poderia ter seu nome mencionado na pintura para que não houvesse engano de quem se tratava.

O que se evidencia nessa curta apresentação é que os retratos não necessariamente eram fiéis à imagem da pessoa retratada, o que pode ser lido como um retrato não autêntico, mas as pessoas olhavam para os retratos e acreditavam que se podia preservar parte da alma da pessoa retratada. Contudo, na Europa do século XIV, segundo Gombrich (2015, p.215),



Peter Parler (1330-1399) esculpiu o busto que foi considerado o primeiro autorretrato autêntico conhecido até então na história da arte, e fixou em pedra sua face na Catedral de Praga. Durante o Renascimento, no entanto, o objetivo do retrato passou a ser pintar a realidade e ser fiel à sua representação, quase como que espelhando a figura tal como se apresentava.

De acordo com Gombrich (2015, p.374), um marco importante na história do retrato foi a Reforma Protestante, que considerava a idolatria das imagens de santos em igrejas um sinal de idolatria papista, adoração essa que não era praticada pelos(as) protestantes. Nesse contexto, artistas questionavam como seguir trabalhando com pintura e ilustração, uma vez que esse ofício era dedicado ao retábulo, uma estrutura que ficava na parte de trás do altar da igreja e era decorada com santos ou temas sagrados. Para sobreviver nos países baixos e nas comunidades protestantes, artistas tiveram que pensar em novos modos de seguir pintando, e foi aí que optaram por ilustrar livros ou trabalhar com a pintura de retratos. Foi justamente o retrato que sobreviveu à Reforma como gênero de pintura.

É fato que ao falar em retrato fala-se, também, na figura retratada, e essa figura assume diferentes lugares a depender de seu contexto. No Egito Antigo, por exemplo, o retrato era reservado aos monarcas e nobres da casa real; porém, no decorrer do tempo, qualquer pessoa que prezasse pela vida no além deveria encomendar uma tumba para colocar sua múmia e sua imagem, para que os deuses não errassem no momento de identificar a pessoa. Percebe-se, aqui, como a noção de imagem e retrato se vincula à ideia de identidade, ainda que esse conceito não fosse discutido na época. Segundo Sant'Anna (2009, p.6), na antiguidade e na Idade Média, o retrato foi um luxo de governantes e poderosos e no Renascimento o retrato foi uma das principais atividades artísticas exercidas voltadas para o estudo da anatomia, uma vez que, com o Humanismo, o homem passa a ser o centro do universo (homem, aqui, escrito de modo proposital, visto que o mesmo lugar não era posto para a mulher). É necessário que a partir daqui a leitura exija um bom estômago, sob risco de náuseas. Percorrer a história oficial a partir do que escapa exige escancarar as invisibilidades e causar fissuras numa narrativa única, e contar a história da mulher na história da arte é também revelar a violência silenciosa que se produz na exclusão das linhas escritas e repassadas na história.

De volta ao contexto renascentista, à mulher era reservado o papel de submissão ao pai e depois ao marido, para então procriar e se dedicar ao lar, independentemente de sua classe social. Contudo, a mulher nobre tinha acesso (ainda que limitado) a conhecimentos relacionados à arte, tanto através da música quanto da pintura. Esse foi o caso de Sofonisba Anguissola (1535 – 1625), que também foi uma mulher letrada. Junto a suas duas irmãs, foi aluna de pintura de Bernardino Campi (1522 - 1591). Diferente dos artistas homens de sua época, Sofonisba não podia ter contato com corpos nus para estudar anatomia pois o mesmo era considerado inapropriado para as mulheres. O estudo de modelo vivo era reservado e permitido somente aos homens. Diante desse impedimento, os gêneros de pintura permitidos às mulheres eram a natureza morta, temáticas religiosas ou retratos. Sofonisba, então, se dedicou não só a retratar sua família como também a retratar a si mesma (BARROS, 2016, p.12-13). Em seu primeiro autorretrato (figura 1), ela segura um pequeno livro que diz “Sofonisba Anguissola, solteira, fez a si mesma em 1554”. A partir desse autorretrato pode-se notar como o retrato renascentista busca a representação da realidade focando na semelhança com o real, num compromisso com a figura do sujeito, diferente dos padrões dos períodos anteriores. Além disso, a partir da frase que Sofonisba pinta, se sugere a existência de uma mulher que não seguiu necessariamente o papel social que lhe fora atribuído, dando brecha para uma leitura de rompimento com as normas de sua época e, por isso, a criação de uma narrativa para sua própria existência e, por consequência, de possibilidades outras de existência para as mulheres.

Em meio a um cenário em que a pintura Renascentista tinha o protagonismo masculino, Sofonisba ganhou destaque como grande retratista de seu tempo e gozou de reconhecimento durante sua vida. Segundo Barros (2016, p.11), ela foi “pintora da corte da Realeza Espanhola por cerca de 20 anos, mencionada como excelente retratista, acima de todos os pintores de sua época”. Porém, se Sofonisba atingiu tal reconhecimento, por que ela não assume lugares icônicos que são estrelados por artistas renascentistas? Por que sua popularidade não chegou ao século XXI junto com artistas homens de sua época? Em qual vírgula da história ela ficou? Quem deixou de contar sua história? De modo simplista e sucinto, a resposta é breve e nada surpreendente: a história (ainda) é masculina.

Figura 1 - Sofonisba Anguissola, Autorretrato, 1554



Fonte: <https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/>, acesso em 30/01/2022.

O mesmo aconteceu com a pintora veneziana Marietta Robusti (1554 - 1590) (figura 2), que viveu no período do Renascimento. Filha de Tintoretto (1518 – 1594), entrou para a oficina de pintura de seu pai junto a seus irmãos, onde trabalhou por volta de 15 anos. Marietta era considerada tão boa quanto seu pai e ficou reconhecida por suas pinturas de retratos, e tal reconhecimento a levou a ser convidada para ser pintora da corte da Espanha e da Áustria. Porém, seu pai não autorizou que ela fosse e procurou à ela um marido. Quatro anos depois, a artista morreu durante o parto. A vida da artista revela o caráter violento de sua época: a mulher como objeto de submissão do homem, primeiro ao pai e depois ao marido. Dentro de uma narrativa de história que coloca o homem como protagonista, se a mulher aparece, ela é posta à sombra do homem, como se não fosse possível conquistar reconhecimento pelos próprios feitos e estes fossem resultado direto de uma mediação masculina. Não foi diferente com Marietta. Nas palavras de Chadwick (2019, p.154), “como as mulheres não eram creditadas com gênio artístico, uma história da arte comprometida com provar o gênio masculino só pode subordinar as contribuições delas às de homens”.

Em cada contexto histórico o retrato assume e/ou acrescenta uma função e faceta. Na Europa do século XV, o retrato tinha o objetivo de retratar um indivíduo não apenas como modo de manter a similaridade da pessoa retratada com a pintura, mas também de demarcar a postura social que a pessoa assume, tal como seu poder, seu prestígio, “apresentado pelos artistas por meio de indumentárias, objetos ou até mesmo simbologias que elucidavam os retratados. Acompanhavam-se a isto o anseio de uma burguesia ascendente em projetar imagens de sua vida” (SILVA, 2021). Já no século XVI e XVII, pintores se especializavam em pintura de retratos para retratar governantes e personalidades do império, visto que dessa forma era possível adquirir riqueza (SANT,ANNA, 2009, p.6).

Figura 2 – Marietta Robust, Autorretrato, 1578



Fonte: <https://www.apollo-magazine.com/marietta-robusti-tintoretta-tintoretto/>, acesso em 30/01/2022

E tocando na questão financeira, no contexto da Holanda do século XVII, Judith Leyster (1609 – 1660) (figura 3), uma das pintoras mais conhecidas de sua época, foi também apagada da história. Nesse momento do texto o fato já não espanta, dada a repetição do caso. E com a repetição, a naturalização do silenciamento e do poder masculino que recai sobre a mulher, seu corpo, sua vida, sua existência. É sabido que Judith Leyster teve uma oficina e era considerada única pintora envolvida com o mercado de arte. Além disso, ela tinha três discípulos homens, o que já subverte a lógica do homem como mestre. Contudo, ainda que em vida Leyster tenha gozado de reconhecimento, a história foi, mais uma vez, uma borracha agressiva e misógina e deixou um borrão em sua existência. O que aconteceu é que algumas

de suas obras foram atribuídas ao pintor Frans Hals porque ela tinha proximidade com o artista, e por isso mesmo a obra adquiriu alto valor monetário. Isso pode ser traduzido como o modo como a arte de mulheres é vista com inferioridade. Se fosse sabido que a obra é de autoria feminina, será que a obra teria o mesmo valor? Ainda se provando a autoria da artista, uma vez que sua pintura tinha sua identificação, o curador e historiador James Laver, em 1964, lançou sua visão sobre o caso: “Algumas artistas tentam imitar Frans Hals [...]. Basta pôr os olhos no trabalho de uma pintora como Judith Leyster para detectar a fraqueza da mão feminina”. (apud CHADWICK, 2019, p.157). Esse argumento violento parte de uma visão que coloca o gênero da artista antes da obra, enxergando o resultado pelo viés da diferença de gênero. Desse ponto de vista, pinturas feitas por mulheres são lidas por uma categoria mulher, da qual se espera trabalhos com ternura, doçura, delicadeza e “toque feminino”. Raspando daí as palavras bonitas: coloca a mulher como artista inferior ao homem.

Figura 3 – Judith Leyster, Autorretrato, 1630



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/highlights/leyster-self-portrait.html>, acesso em 30/01/2022

Esse binarismo entre arte feminina e masculina se intensifica no século XIX, separando ainda mais a mulher artista da figura masculina e sua arte considerada superior. A própria ideia de genialidade foi atribuída à produção masculina: “a mulher gênio não existe. Quando existe, é um homem” (CHADWICK, 2019, p.161). A misoginia e o sexismo escancarado colocam a mulher numa categoria artística inferior ao homem, fato esse que

ainda reverbera no discurso da arte. Até que no século XVIII surge a noção de que a esfera pública é reservada ao masculino e a doméstica ao feminino, fato que contribuiu para culminar o pensamento de que a mulher não tinha capacidade para contribuir com o fazer artístico, o que reduzia o acesso de mulheres à produção de arte. Esse pensamento chega no seu auge no século XIX.

Outro acontecimento importante para a história do retrato e do autorretrato no século XIX é o advento da fotografia. Antes da fotografia, o modo de retratar pessoas era através da pintura. Com o surgimento da máquina fotográfica, as pessoas passaram a ser retratadas de novos ângulos e o resultado que se obtinha era mais próximo do real, com a vantagem de precisar pousar por menos tempo para o retrato. Diante disso, houveram pintores(as) que se sentiram ameaçados(as), imaginando ser o fim da pintura. Esse momento é importante pois, a partir do momento em que a fotografia traz o compromisso com a realidade, a pintura se liberta do mesmo e passa a explorar modos outros para pintar. Como sintoma, surge o movimento Impressionista, e uma de suas expoentes foi a estadunidense Mary Cassatt (1844-1926). A pintora retratava temas como o da maternidade, crianças e mulheres, mas também deixou seu autorretrato (figura 4).

Contudo, segundo Chadwick (2019, p.169), diante de um contexto que enxergava a mulher pelo viés do que era lido como naturalmente feminino, sua arte foi interpretada pelo olhar de gênero e não escapou da noção de que sua habilidade artística em retratar a maternidade não vinha de seus estudos e dedicação, mas sim, do fato de ser mulher. Mais uma vez, a violência do discurso invalida a mulher de seus feitos em prol da ideia de uma mulher submissa, inferior, doméstica. O crítico e romancista J.K. Huysmans disparou sobre a artista que “só uma mulher é capaz de pintar a infância” (CHADWICK, 2019, p.169). Com isso, o que se subentende é que os estudos de pintura e a formação da mulher são desconsiderados, como se retratar temas como a maternidade viessem no seu código genético e determinasse sua vida e suas produções, como se homens não pudessem retratar o mesmo tema. Mesmo diante do discurso de gênero cravado sobre o corpo das mulheres, elas seguiram produzindo, retratando e se autorretratando, contrariando papéis de gênero e contando as histórias que conviessem contar.

O retrato conta a história de formas de representar as pessoas, o que se segue no autorretrato. Pessoas existem em contextos, e os mesmos aparecem nos retratos e autorretratos. A história também conta quem eram as pessoas retratadas e quem as retratavam. Segundo Bugmann (2011, p.29):

No princípio, eram encomendados retratos de reis, dos componentes da família real, de papas e figuras importantes. Depois, os “profissionais liberais” e pessoas que tinham posse, mas não títulos. E, posteriormente, as pessoas comuns, as mais improváveis como loucos e bêbados chamaram a atenção de artistas. Além disso, merecem ser retratos as pessoas da família e amigos dos artistas, sem contar os retratos que os artistas pintavam uns dos outros.

Figura 4 – Mary Cassatt, Autorretrato, 1880



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/self-portrait>, acesso em 31/01/2022.

Pode-se acrescentar, ainda, os retratos que artistas faziam de si mesmos(as). Segundo Bungmann (2011), o autorretrato pode ser considerado um subgênero do retrato, em que artistas fazem representações de si mesmos(as).

Durante o Renascimento, o autorretrato se ocupou em registrar a semelhança física com o(a) retratista, num compromisso com o figurativo, a considerar o rosto. Artistas costumavam pintar autorretratos quando não tinham retratos para pintar, revelando suas habilidades artísticas. O compromisso com a realidade do registro da própria fisionomia

beirava uma ideia de espelho, tal como fazia Sofonisba Anguissola, por exemplo. Após o advento da fotografia, os autorretratos “se afastavam da realidade física, mas serviam para demonstrar a expressividade e a singularidade do artista” (PEREZ, 2011, p.3786). Nesse momento, com os autorretratos modernos, começam a surgir questionamentos sobre a própria identidade, a representação da própria singularidade junto a estranhamentos de si.

## 2. Um salto para o contemporâneo

Já no contexto da arte contemporânea, Cindy Sherman (1954-), localizada no corpo mulher, se apropria da fotografia para realizar autorretratos, problematizando e ficcionalizando as noções de identidade. A ficção não tem compromisso com a realidade, pode se experimentar em verdades e mentiras. Ficcionalizar é também se experimentar e viver, por um instante, num outro, numa possibilidade, em outras narrativas. Segundo Barros (2016, p.21), Cindy Sherman questiona os papéis de gênero e estereótipos atribuídos às mulheres e à condição do feminino quando os performa e os escancara, colocando interrogação nos papéis que a mulher assume dentro de sua cultura. Ao escancara esses estereótipos, ela também os denuncia. Sherman forja novas identidades em seus autorretratos, o que se desencontra com a ideia de veracidade e compromisso com o real nesses registros. Em *Untitled Film Stills*, ela faz uma série de 69 autorretratos e em cada um ela se fotografa com diferentes personagens, todas femininas, denunciando a mulher estereotipada e o feminino fictício que se instaurou no pós guerra nos Estados Unidos. Não há, portanto, registros de Cindy Sherman centrada no eu, mas sim, em feminilidades ficcionalizadas, identidades outras. Em *Untitled Film Stills #6* (figura 5), a artista “reflete a imagem tão moldada dos desejos femininos na busca de uma aprovação do olhar masculino” (BARROS, 2016, p.25).

Essa série ilustra um dos movimentos da arte contemporânea a partir da década de 1970, em que a mulher deixa de ser um objeto de contemplação e passa a ser objeto de poder. Diante de uma história em que o homem fala e escreve sobre a mulher, é a partir da visão e perspectiva masculina que, tradicionalmente, a mulher é vista, inclusive, por ela mesma. Na contramão dessa tendência, ao autorretratar-se, essas mulheres escolhem narrar a própria vida

para além dos papéis que lhe são atribuídos pelos homens e reivindicam o controle da própria história, produzem e ressignificam a própria vida e narrativa, conferindo novas perspectivas para a existência mulher. Pintar-se a si mesma, fotografar-se a si mesma é romper com a violência simbólica que atravessa o corpo feminino e reescrever a própria história, usar o corpo como motor de denúncia, protagonizar a própria vida. A essa autoria da própria vida/narrativa, a essa escrita de si, que “constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência nas narrativas dessas feministas que se recusam a ser governadas” (RAGO, 2013, p.55), a mulher conta sua própria história e subverte a lógica masculina produzida sobre os corpos e a produção feminina.

**Figura 5 – *Untitled Film Stills #6*, Cindy Sherman, 1977**



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56535>, acesso em 31/01/2022

Falar sobre si a partir de uma lógica de narrativa própria é também romper com o apagamento sobre o corpo mulher e suas pluralidades. A narrativa histórica, que opera pelo silenciamento de existências não brancas, não cis, não hétero e não masculinas, também é subvertida através do rompimento do silêncio. Para Solnit (2017, p.30), “ter voz é fundamental”, e se a história do silêncio é central na história das mulheres, a de rupturas (voz) também é. Resgatar o trabalho de mulheres, que foram escondidos sob a poeira do patriarcado

e da misoginia, é validar existências e resistências que insurgiram em seu tempo, reescrever narrativas femininas e feministas para muito além das demarcações dos papéis de gênero.

Ana Mendieta (1948-1985), artista e performer cubana, questiona esse controle e a opressão de gênero. De acordo com Schuck (2017, p.4), Mendieta faz “o uso de seu corpo e a efemeridade, onde sua obra é, ao mesmo tempo pautada pelo feminino e seu respectivo desaparecimento”. Após a Revolução Cubana, a artista foi exilada para Iowa, nos Estados Unidos, onde, por ser uma mulher latina, acabou por ser vítima de racismo institucional. Temas como gênero e etnia cercam seus trabalhos. Ainda segundo Schuck (2017, p.6, apud MEREWETHER, 1996),

Para a artista, nos parâmetros sociais contemporâneos, o objeto de sacrifício é a mulher, expondo a questão da violência repressiva vigente onde a morte e natureza são condições constitutivas dadas à mulher: isto é, mantê-la sempre deslocada, fora dos termos culturais, em permanente estado de exílio.

A denúncia de violências praticadas contra as mulheres foi realizada através de performances que foram fotografadas. Em uma delas, *Rape Scene* de 1973 (figura 6), Mendieta realizou uma performance em que deitou com a metade do corpo sobre a mesa, sem roupa da cintura para baixo, com sangue manchando seu corpo e o chão junto a peças quebradas. Nessa performance, ela usou o próprio corpo para remeter a um caso de estupro e feminicídio que uma estudante de Iowa sofreu, fato este que a afetou muito. O impacto da violência retratada durante a performance perdura graças a seu registro fotográfico, e coloca o(a) espectador(a), ainda hoje, diante da sangrenta imanência da vivência mulher numa sociedade misógina e machista, que vive em constante estado de alerta diante do medo e a violência em potencial (e em ato) que a cerca.

Nesse trabalho, a noção de autorretrato é expandida pois acessa também, muito além do sujeito, uma dimensão política e social marcada pela violência de gênero. O que temos aqui é uma expressão contemporânea que incorpora em seu conteúdo os questionamentos feministas da década de 70 muito interessados em dar voz às mulheres artistas que colocavam em cena suas experiências como mulher (MAYAYO, 2003). Muito além do olhar estereotipado e objetificado sobre o corpo da mulher, haja vista que o mesmo fora



insistentemente cunhado por homens artistas, nesse trabalho de Mendieta vemos a artista se apropriando de seu próprio corpo para fazer dele instrumento de denúncia política. Ela se coloca em posição de corpo-objeto violentado, como modo de fazer ver sem ressalvas a violência que historicamente se impunha sobre o corpo da mulher.

Figura 6 – *Rape Scene*, Ana Mendieta, 1973



Fonte: <https://www.artforum.com/print/201801/fully-loaded-power-and-sexual-violence-73188> , acesso em 26/07/2022

No movimento de revelar através de seu próprio corpo questões que são recorrentes ao corpo mulher, Mendieta torna um problema visível e rompe com o silêncio posto sobre o tema da violência naturalizada sobre esses corpos. De acordo com Solnit (2017, p.30-31), “quando as palavras rompem o indizível, o que era tolerado em uma sociedade passa a ser intolerável”. Tornar um problema visível é libertá-lo do silêncio e da impunidade, é destacar o que não deve mais se repetir e precisa ser redefinido. Se o antônimo do silenciamento e do apagamento é a voz, o sinônimo de voz também pode ser luta, resistência e transformação, não aceitar que violências se perpetuem banalizadas, que existências percam suas próprias vidas em prol de um sistema que trata com impunidade homens e seus crimes. É preciso nomear as violências e o violentador, acabar com a impunidade deles.

Ao olhar para o registro fotográfico da performance de Mendieta, o golpe mais violento e sangrento que se põe em vista é a proteção e impunidade dos homens, é saber da posição de privilégio do abusador ao contar com o silêncio da vítima, é ler que não há espaço seguro para as mulheres, que o próprio sistema é perpetuador do silêncio, o que é uma forma de seguir silenciando mulheres e invalidando suas diferentes camadas de experiências violentas. Não foi diferente com a história de Ana Mendieta. Segundo Schuck (2017, p.6), a artista teve uma morte trágica ao cair do 34º andar de seu apartamento após uma discussão com seu marido Carl André, que também era artista. Carl André foi acusado de homicídio e foi absolvido por falta de provas, mesmo contendo marcas de unha de Mendieta em seu corpo e com um relato do porteiro do prédio afirmando que antes dela “cair” ele ouviu seu grito implorando “não”. Sua morte levou coletivos feministas de artistas, como por exemplo as Guerrilla Girls, a questionar e contestar a dominação masculina na arte.

Durante a década de 1970, a mulher se emancipa como dotada de poder na contramão de ser vista como objeto de contemplação artística. O movimento feminista, os movimentos estudantis de contracultura, os movimentos de 1968 inauguram na história “a política de identidade – uma identidade para cada movimento” (HALL, 2006, p.45), politizando a identidade e a identificação, seja de gênero, de sexualidade, de raça. Nesse cenário, o autorretrato retrata as reivindicações e especificidades de cada grupo, tecendo narrativas, identificações e evocando pertencimentos. Um exemplo é o trabalho da artista negra e mulher trans Rosa Luz (1995-), em seu autorretrato “E se a arte fosse travesti?” (figura 7). Nele, a artista questiona o espaço da travesti no mundo da arte, partindo do ponto da invisibilidade trans e travesti na sociedade. O impacto do silenciamento e apagamento no decorrer da história da arte toma maiores proporções em relação a corpos dissidentes como os corpos pretos e travestis. A violência do apagamento se produz no próprio discurso e, segundo a artista,

É um absurdo pensar que ao digitar “travesti e artes visuais” no Google uma das obras mais destacadas seja O Travesti, feita pelo artista Siron Franco, uma pessoa que não é trans e cuja obra deslegitima e desumaniza nossa identidade ao nos tratar no masculino” (LUZ, SACCHETTA, 2020).

Para Rosa Luz (2020), o trabalho com autorretrato se coloca no campo expandido, e questiona se ela de fato precisa aparecer na fotografia para que se constitua um autorretrato, uma vez que um registro que trate diretamente de sua identidade (e não dela em si) já aciona esse lugar. Aqui, nota-se que a artista vai de encontro com a ideia de identidade política proposta por Hall (2006), de modo que a identidade que se fratura é a identidade de um eu narcisista prisioneiro de si, e então emerge a identidade de um corpo social e político, com várias vozes retratadas em um corpo. Logo, o que se visa retratar não é apenas um eu em semelhança com sua aparência física tal como retratos tradicionais, mas atribuir a esse corpo novos sentidos e potências. A identidade travesti e preta e a violência de seu apagamento é retratada para que seja vista, escancarada à cisnormatividade e branquitude<sup>3</sup>, para que seja marcada nas linhas dissidentes da história. Não se trata apenas de Rosa Luz retratar a si. Ela narra novos modos de contar a história.

Figura 7 – Rosa Luz, E se a arte fosse travesti? 2016.



Fonte: <https://revistazum.com.br/entrevistas/rosa-luz/>, acesso em 30/01/2022.

A fotografia feita por mulheres através do retrato e do autorretrato se mostra ferramenta importante para reconstruir a história e construir representatividade, para

<sup>3</sup> A cisnormatividade coloca as pessoas da categoria cis numa posição privilegiada por permanecerem na designação que tiveram ao nascer, uma vez que pessoas cis são aquelas que nascem com um pênis e se tornam homens, ou nascem com vagina e se tornam mulheres, e são tratadas pela sociedade como norma. Já a branquitude se refere à identidade racial branca dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo que coloca pessoas brancas como superiores às demais.

reconstruir memórias. E na ação de resgatar a história a partir de autorretratos, Nona Faustine (1977-) se apropria do autorretrato como recurso de memória. Em sua série fotográfica *White Shoes*, a artista estadunidense pouso seu corpo negro e gordo em espaços e monumentos de Nova York que foram marcados pela violência da escravidão de pessoas negras no passado escravagista. Nessa série, ela usa sapatos brancos simbolizando o padrão branco e criticando o colonialismo. Em um de seus autorretratos da série, *From Her Body Sprang Their Greatest Wealth* (figura 8), Faustine se coloca sobre uma caixa num cruzamento de avenidas de *Wall Street* em Nova York, onde, no período colonial, havia um mercado de escravos, num período em que “a acumulação de riquezas nas Américas dependia da propriedade dos corpos negros” (ARAÚJO E SANTO, 2021, p.94), fato este que ainda mantém consequências na cidade. Os corpos negros foram usados para gerar riquezas, mas não usufruíram delas.

Figura 8 – Nona Faustine, *From Her Body Sprang Their Greatest Wealth*, 2013.



Fonte: <https://www.select.art.br/nona-faustine-a-america-tambem-e-aqui/>, acesso em 26/07/2022.

O que essas autorretratistas possuem em comum é o rompimento com o silêncio, a reivindicação de voz para contar a história e promover rupturas contra estruturas de poder,



resistindo através de seus trabalhos e oferecendo outros modos de narrativas como práticas de não sujeição. Trata-se da história sendo repensada não apenas por palavras e vivências, mas também por imagens que atravessam tempo e espaço como registro de contestação, de vozes plurais possíveis, de martelos quebrando tijolos de uma narrativa única branca e masculina, repensando modos outros de vida e existência para além das geografias que povoam nossas estruturas. Nas palavras de Djamila Ribeiro (2018, p.26), “Pensar novas epistemologias, discutir lugares sociais e romper com uma visão única não é imposição - é busca por coexistência”. E nessa busca, também, uma busca de controle da própria vida através de uma escrita de si. Nas palavras de Rago (2013, p.56), a escrita de si pode ser lida também como “narrativas de si que evidenciam a luta contra a normatividade imposta sobre as mulheres”, de modo a fazer uma releitura do passado e existir e resistir no presente.

### **Considerações finais**

No desafio de percorrer a história da arte pelas linhas que escapam da narrativa masculina, este artigo se dedicou a revisitar a história do retrato e do autorretrato pelo viés de produções de mulheres lidas aqui pela ótica feminista. Em consonância com Rolnit (2017, p.35), “ao redefinirmos qual voz há de se valorizar, redefinimos a nossa sociedade e seus valores”, e, também, visamos calar o silenciamento, tomando a produção feminista e de mulheres como potência de transformação de narrativa.

Questionar onde estão as mulheres e suas produções na história da arte é também revelar onde elas não estão, num paradoxo de dar visibilidade ao mostrar a invisibilidade de suas existências e revelar lacunas ocultas. Se, por um lado, essas lacunas reverberam no corpo mulher e seu contexto com violências que ainda se apresentam contemporâneas, por outro, elas também impulsionam a insurgência e não conformismo e passividade em relação a essa história e como ela se perpetua, para que, então, não se prolongue mais. Tratam-se, também, de práticas e táticas de resgate ao passado para escrever presente e futuro plurais, descentralizado de uma narrativa única.

Diante disso, pode-se concluir que é vislumbrado um panorama em que a sensação de pertencimento se abre como possibilidade para existências dissidentes. A prática desobediente

se faz, aqui, como escrita e reescrita de vivências e histórias ao considerar a mulher como portadora de sua própria voz, narradora de si e portanto não passiva ao macho e sua visão sobre seus corpos e personalidades. A dissidência se faz pela reivindicação do próprio corpo e história para que o presente desmorone uma visão sobre a mulher que não é dela e, a partir disso, inaugurar novos modos de existência, não só para si, mas também para outras. Ao invés de renunciar de si, o processo aqui é inverso e trata de renunciar às cascas que a narrativa única aprisiona sobre o corpo.

Ao escrever narrativas de mulheres artistas, ao romper com as violências do apagamento, essas mulheres “afirmam a necessidade e a importância das rupturas subjetivas realizadas e buscam legitimá-las, apesar das diferenças que caracterizam a maneira como olham para si mesmas e redesenham suas trajetórias pessoais” (RAGO, 2013, p.58). A prática desobediente acontece, aqui, não apenas através arte, mas, também, através da própria vida.

## Referências

ARAÚJO, Ítala de. SANTO, Denise Espírito. Feminismos negros e ações estético-políticas na contemporaneidade. In: **Revista Latino-Americana de Estudos Científicos**. V.02, n.07. 2021. P. 88-99. Disponível em: < <https://periodicos.ufes.br/ipa/article/view/34370>>. Acesso em: 26/07/2022.

BARROS, Ligia de Oliveira. Sofonisba Anguissola, Cindy Sherman: autorretratos. In: **Revista Vernáculo**. Nº37, 1º sem/2016. P. 8-31. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/issue/viewIssue/1990/299>>. Acesso em: 30/01/2022.

BUGMANN, Sandra Regina Claudio. **Gêneros de pintura**. 2ed. Indaial: Uniasselvi, 2011.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. P. 151-170.

DE DIEGO OTERO, Estrella. De lejos, de cerca: violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada. In: **Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo**. A. Machado Libros, 2005. p. 61-76.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ed. São Paulo: Atlas. 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16ºed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11º.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



LUZ, Rosa. SACCHETTA, Paula. A artista Rosa Luz e a representação trans no mundo das artes. **Revista Zum**, 2020. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/rosa-luz/>> . Acesso em: 30/01/2022.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SANT'ANNA, Renata. **Saber e ensinar arte contemporânea**. São Paulo: Panda Books, 2009.

SCHUCK, Elena. O feminismo de Ana Mendieta no campo das Artes Visuais. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

SILVA, Lucélia Gonçalves da. Do retrato e autorretrato as transformações do sujeito. **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas: [s.n.], 18 edição, p. dez 2021.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: Reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Artigo recebido para publicação em:** 18 de agosto de 2022.

**Artigo aprovado para publicação em:** 04 de dezembro de 2022.