

## O CORPO MASCULINO ENQUANTO ESTRATÉGIA FEMINISTA

Gabriela Massote **Lima**<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo *O corpo masculino enquanto estratégia feminista* trata da criação de imagens do corpo masculino produzidas por artistas mulheres após os anos 70, examinadas enquanto método consciente utilizado para transformar os estereótipos da representação do nu masculino, historicamente construída pelo próprio olhar masculino, sujeito dominante no discurso histórico. O olhar feminino para as representações do corpo masculino somado às teorias de gênero permitem avançar nas discussões referentes às relações sociais pré-determinadas e questionar as próprias prerrogativas institucionais da história da arte que levaram à exclusão de artistas mulheres enquanto produtoras, relegando-as a papéis secundários segundo códigos visuais, sociais e sexuais tradicionais.

**Palavras-chave:** Olhar. Representação. Nu masculino. Historiografia. Gênero.

**Abstract:** The article *The male body as a feminist strategy* deals with the creation of images of the male body produced by women artists after the 70s, examined as a conscious method used to transform the stereotypes of the representation of the male nude, historically constructed by the male gaze itself, the dominant subject in historical discourse. The female gaze towards the representations of the male body added to gender theories allow to advance the discussions regarding the predetermined social relations and to question the institutional prerogatives of Art History that led to the exclusion of female artists as producers, relegating them to secondary roles according to traditional visual, social and sexual codes.

**Keywords:** Gaze. Representation. Male nude. Historiography. Gender.

Foi o olhar masculino que determinou como os corpos eram retratados na arte e, talvez, a principal categoria da História da Arte tenha sido o nu feminino. Este foi, por séculos, objeto do olhar do artista masculino e também do espectador masculino. As mulheres nuas nas pinturas e fotografias foram intencionalmente representadas como objetos sexuais, a partir da disposição dos seus corpos lânguidos, gestos e olhares convidativos. As mulheres sempre ocuparam o lugar do observado, representado e desejado, ou seja, do objeto passivo, enquanto os homens ocuparam o outro lado, o lado do sujeito ativo (Vicente, 2012). Em contrapartida, enquanto artistas, as mulheres foram historicamente invisíveis, amplamente tratadas como incapazes e relegadas a formas menores de arte.

Um dos aspectos determinantes para a exclusão feminina da história da arte local foi o modo como as artistas foram julgadas pelos críticos da época, que as rotulavam de

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Email: gabrielamassotelima@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6927-1541>

*amadoras*. O termo trazia conotações negativas: a ideia de um passatempo erudito em oposição ao trabalho árduo.; frivolidade; ausência de profissionalismo e desconhecimento técnico. (Chiarelli, 2015: 91)

Se até o final do século 19 a prática de desenho vivo de modelos nus masculinos era indisponível às artistas mulheres (Nochlin, 1971), podemos assim afirmar que o imaginário erótico relativo ao corpo masculino foi também, todo esse tempo, construído pelo próprio homem. Desta forma, o nu masculino sempre foi percebido como a representação de algo universal, apenas anatômico e nunca sexual ou objetificado. A história da representação do nu masculino inicia-se em meados do século 5 a.C. com os conhecidos atletas da Grécia antiga<sup>2</sup>, inspirados nas poses egípcias de um pé na frente do outro, punho fechado cheio de energia e braço à frente do corpo em perfeito equilíbrio, respeitando os princípios matemáticos e de proporcionalidade essenciais para representar o belo ideal (Leopold, 2013). Desde a Grécia antiga, a nudez masculina ocupava um lugar maior, um conjunto de ética e estética, o corpo nu estava ligado a uma condição sagrada. A beleza física estava totalmente relacionada à virtude divina, mas não só. As estátuas de atletas também eram uma convenção social, e a beleza física se relacionava com as qualidades morais do homem, sua educação e, o mais importante, sua virilidade (Corbin, Courtine e Vigarello, 2013).

A beleza do nu masculino grego foi retomada no Renascimento italiano. O corpo masculino prevaleceu, então, como imagem central da arte renascentista, objeto de perfeição e equilíbrio das formas, encarnando os valores culturais e supremos. A exegese teológica cristã prega que, se Adão é semelhante a Deus, ao tratar as questões estéticas, o corpo do homem era o único verdadeiramente digno de admiração, pois refletia a beleza de Deus. Esse privilégio exclusivo do macho se verificou na escolha de um corpo masculino, e não feminino, para ilustrar os primeiros tratados de anatomia na época. A intenção dos artistas era trabalhar sobre o melhor do material humano, isto é, o corpo viril masculino, derivado de Deus, enquanto a mulher seria considerada menos perfeita (Corbin, Courtine e Vigarello, 2013). O homem foi criado à semelhança de Deus e é responsável pelas leis e a forma que contamos nossa história. “Façamos o homem à nossa imagem, à nossa semelhança”. (Genesis 1,26).

---

<sup>2</sup> Os *kouroi* eram um tipo de estatuária da Grécia Antiga que representavam jovens do sexo masculino, sempre nus, criados a partir de rígida simetria e frontalidade, características assimiladas das estátuas egípcias.

O que nos chama a atenção é que, por mais distante temporalmente que possa parecer, a temática do ideal físico da cultura grega se estende até hoje. Mesmo a arte homoerótica, onde esses corpos se encontram em lugar assumidamente de objeto de desejo, ainda muito contribuiu para um sistema de representação narcísico que até hoje promove ideais corpóreos baseados nos clássicos greco-romanos supra idealizados, por exemplo. A força do herói clássico enquanto representante de um ideal físico extrapola inclusive o campo da arte e ressoa até hoje na cultura de massa ou na publicidade. Imagens publicitárias, por exemplo, se utilizam frequentemente de esculturas ou pinturas para emprestar dignidade ou autoridade a suas mensagens (Berger, 1999), tal como os famosos anúncios de cuecas Calvin Klein, inaugurados na década de 90.

Se o nu masculino na representação artística – no David de Michelangelo ou nas fotografias de Mapplethorpe – tem sido associado a um homoerotismo que pressupõe o olhar de desejo masculino sobre o masculino, então será que existe espaço para o desejo heterossexual feminino? Será que a mulher observadora pode transformar a representação artística do masculino em objeto do seu desejo, ou este é sempre recusado pela apropriação homossexual masculina implícita na representação artística do homem erotizado? Será que há espaço para uma mulher espectadora perante as representações do nu masculino, ou será que ela terá sempre que assumir o papel de *voyeur*, de intrusa numa série de códigos visuais e sexuais que não lhe são destinados? (Vicente, 2012: 198)

Percebemos, portanto, o ponto de vista do homem sobre o corpo da mulher e também sobre seu próprio corpo e, paradigmaticamente, sabemos menos sobre como a mulher viu o corpo do homem na História da Arte.

Figura 1: TORSO / Ritmo de Anita Malfatti, 1915. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1373/torso-ritmo>>. Acesso em: 27 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Exemplificando, *Torso/Ritmo* (Fig. 1) da pintora paulistana Anita Malfatti é uma referência clara ao *Grande Nu* de Georges Braque (1907-1908). Nessa obra de 1915, Malfatti propôs a transformação do modelo nu feminino de Braque em um modelo masculino e retratou, em carvão e pastel, um homem nu visto de costas, com músculos acentuados. Entretanto, a obra de Malfatti (a de Braque, não) foi considerada de uma sexualidade ofensiva para o Brasil do início do século XX. Além dos traços vigorosos e livres que fugiam das normas acadêmicas vigentes e que ressaltavam a anatomia humana, nessa época, uma artista mulher no Brasil não estava autorizada a pintar o torso de um homem nu e, assim, o erotismo latente de sua pintura foi reduzido apenas aos seus aspectos formais. Monteiro Lobato e os demais críticos da época viram-se na constrangedora condição de homens olhando para outro homem sensualmente nu. (Barros, 2016: 51).

Aqueles desenhos nervosos eram (e são) a própria negação da ordem artística tradicional. Ali, a verticalidade do corpo humano era contestada por diagonais vigorosas, curvas sensuais e sombreado cheio de ímpeto. Tais instrumentos básicos do desenho eram utilizados pela artista para exprimir uma sensação que se articulava no próprio ato de contemplação/captação do próprio modelo vivo. Nenhuma concessão ao gosto estabelecido; nenhum tributo pago à tradição. (Chiarelli, 1999: 52)

Após sua temporada estudando na Alemanha e Estados Unidos, a artista foi criticada por se filiar a “escolas rebeldes” da arte internacional e ir na direção contrária do compromisso com a nacionalidade do Brasil modernista. Malfatti foi extremamente rejeitada, justamente por não compreenderem como a artista podia deixar de lado a arte “tradicional” e construir sua própria poética sem seguir os cânones impostos (Barros, 2016).

O programa acadêmico formal normalmente seguia, por via de regra, da cópia de desenhos e gravuras, passando pelo desenho de moldes de famosas esculturas, até o desenho do modelo vivo. Ser privado desse último estágio de treinamento significava ser privado da possibilidade de criar grandes obras de arte, a não ser que fosse uma mulher muito habilidosa mesmo, ou simplesmente – como grande parte das mulheres aspirantes a pintoras por fim faziam – restringir-se aos campos “menores” do retrato, gênero, paisagem ou natureza-morta. É como se negassem a um aluno de medicina a oportunidade de dissecar ou mesmo examinar um corpo humano nu. (Nochlin, 197: 26)

Apesar do pioneirismo de Anita Malfatti em inverter o corpo feminino nu enquanto objeto de olhar por um sensual torso masculino em *Torso/Ritmo* em 1915, foi apenas nos anos 70 que um movimento de mulheres artistas começou a desafiar a usual negação do uso do corpo masculino enquanto imagem sexualizada. Uma arte que explorava a sexualidade das próprias mulheres a partir do uso de imagens masculinas começou a ser realizada de forma mais consciente, sendo possível finalmente uma revisão erotizada e ao mesmo tempo política do corpo masculino. Quando artistas feministas olham para o corpo masculino, quebram tabus, invertem as relações de poder, e questionam modelos sociais pré-determinados. A nudez masculina após os anos 70 então, começou a ser utilizada enquanto ferramenta explícita de questionamento político e mulheres iniciaram um movimento de conscientização feminista no campo das artes de forma institucional sobre a construção do seu papel na história da arte, enquanto produtoras de linguagem (Barros, 2016).

Em seu livro *A Arte Sem História. Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)* (2011), a historiadora da arte feminista portuguesa Filipa Lowndes Vicente aborda a problemática crucial das mulheres enquanto observadoras. Tendo em conta que as mulheres, muitas vezes nuas, foram um dos temas mais centrais das representações artísticas até as últimas décadas e a maioria dos artistas, tal como os observadores, ao longo da história, foram majoritariamente masculinos, Vicente questiona se há espaço para o olhar/desejo feminino na história da arte (Vicente, 2012).

Todavia, a relação entre desejo e representação visual tem sido um dos

temas da História da Arte e da Cultura Visual das últimas décadas, das quais são inseparáveis as questões de gênero. Eunice Golden, pintora feminista americana, que ficou conhecida por explorar a sexualidade usando o nu masculino a fim de questionar as prerrogativas institucionais da história da arte ocidental que saturou nossa cultura com imagens de mulheres baseadas no conceito de uma supremacia branca e submissão feminina. Golden escreveu um artigo, *The Male Nude in Women's Art. Dialectics of a Feminist Iconography* (1981), no qual se perguntava porque na época não haviam nus masculinos na arte contemporânea e também afirmava que não havia tradição voyeurística para mulheres. A artista também começou a pintar a partir de modelos masculinos e criou uma linguagem própria, com suas centenas de “paisagens masculinas”, nas quais camuflava desenhos de pênis em imagens de natureza, a fim de questionar as instituições patriarcais. Diferente de muitas artistas feministas contemporâneas suas – como Judy Chicago ou Miriam Schapiro, Golden não estava interessada em um feminismo baseado na autorrepresentação, representando o corpo feminino. Ela queria ir para além do autoerotismo.

Eu queria renegar a maneira que os homens olham para as mulheres. Com meu trabalho, eu queria explorar minha experiência heterossexual assim como atacar o poderoso viés da arte histórica que era contra o nu masculino como veículo para mulheres artistas. Eu usei o tema das “paisagens masculinas” para retratar nosso bombardeio através do imaginário fálico: desde a arquitetura e instituições autocráticas até à propaganda masculina na mídia e publicidade. (Golden, 1981: 41)

Figura 2 : *Object series*, Alexis Hunter, 1974-1975



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alexis\\_Hunter](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexis_Hunter)

Já a fotógrafa de origem neozelandesa Alexis Hunter passeava por Nova York ou Londres fotografando homens trabalhando ou descansando nas ruas nos anos 70. Das excitantes perambulações, surgiu o trabalho *Object Series* (1974) em que o corpo

masculino está assumidamente no lugar de objeto sexual. Em uma das imagens desta série, aparece o torso de um rapaz sem camisa no topo de um prédio nova-iorquino, em calças de couro, polegar casualmente apoiado no cinto, mão na altura do sexo, cigarro aceso sobressaltado fora de suas calças. Seu rosto não aparece, de forma que sua identidade enquanto sujeito não é importante, ressaltando ainda mais a vulgaridade deste corpo. É curioso olhar para esta imagem hoje, de forma que, ainda podemos visualizar as antigas Torres Gêmeas do *World Trade Center* destacando-se verticalmente no fundo da imagem remetendo-nos a símbolos fálicos de outrora (Fig. 2).

Se artistas mulheres eram historicamente invisíveis, amplamente tratadas como incapazes, relegadas a mídias e formas menores de arte, Hunter – assumidamente uma fotógrafa feminista a fim de pensar mudanças sociais – utilizou a fotografia justamente para expressar seus ideais políticos, encontrando uma nova linguagem, invertendo o mecanismo artístico tradicional da época e fotografando corpos de homens (e não de mulheres), o que foi considerado transgressor para a época. Acusada de ser sexista nos anos 70, Hunter argumentou ironicamente: “O sexismo existe se você estiver em posição de olhar para uma pessoa e transformar sua imagem em objeto. Se história da arte fez isso com as mulheres, como pode ser tirada uma foto considerada sexista de um homem, já que são os homens que detêm o poder na sociedade?”<sup>3</sup>

A partir das diferentes demandas - ou olhares (*gaze*) - sejam eróticas como de Golden ou afirmações políticas como de Hunter, a mulher nesse lugar agora inverso de observadora ativa na Arte, transformou a representação do corpo masculino em seu objeto de estudo ou potencial político. É fundamentalmente importante para as mulheres exercerem sua sexualidade, livre dos preceitos masculinos, e encontrarem seu próprio conjunto imagético, seu objeto de desejo, estimularem uma maior consciência sexual de si mesmas e desmascararem as falácias do poder masculino (Golden, 1981). Contudo, devemos investigar de que forma o desejo heterossexual feminino e as demandas eróticas femininas podem se expressar na arte contemporânea sem correr riscos de serem consideradas uma repetição do regime de representação dominante.

O termo *female gaze* literalmente significa “olhar feminino” e originalmente se refere em contrapartida ao *male gaze*, termo cunhado pela feminista e crítica

---

<sup>3</sup> Disponível em:

[https://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c\\_id=1501119&objectid=1043\\_2382](https://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=1043_2382).

cinematográfica britânica Laura Mulvey em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1989), provindo da indústria do cinema para descrever a maneira como as mulheres são tradicionalmente retratadas nos filmes como um objeto sexual para satisfazer o “olhar masculino”. Como Mulvey escreveu, o prazer do olhar dividia-se em ativo/masculino e passivo/feminino. As mulheres eram expostas como objeto sexual, entretanto a presença feminina não tinham em si nenhuma importância a não ser mesmo justificar o homem, “o portador do olhar”, enquanto herói (Mulvey, 1989). Entretanto,

entendemos que, o termo *female gaze* deverá ser utilizado não apenas como este olhar de desejo inversamente voltado para o corpo masculino, mas principalmente como uma estratégia política de produção de arte e instrumento de produção de saber, assim como conteúdo para o estímulo à discussão sobre a diferença sexual e as relações sociais consequentes. Não consideramos, portanto, este movimento como o oposto similar ao *male gaze*, pois o que deve aqui ser referido ao *gaze* feminino, não diz respeito a uma simples inversão de papéis, mas sim, uma estratégia utilizada por artistas mulheres para transformar os estereótipos da representação do nu masculino enquanto sujeito dominante no discurso histórico e, sobre se ter as mesmas condições de produção e circulação em todo o sistema de arte e em sociedade entre os gêneros.

Mas como compreender como se dá o *gaze* das mulheres ao olhar (ou mesmo desejar) o corpo nu masculino na História da Arte, visto que somos todos/as frutos de um campo considerado até então sexista e epistemologicamente dominado pelo olhar masculino? É fundamental, portanto, investigar as questões da representação do corpo masculino ao mesmo tempo que questionamos a pertinência dos cânones ainda como instrumentos de análise histórico-artística, visto que marginalização da prática artística feminina se deveu à própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX (Vicente, 2012).

A complicação fundamental da mulher representar a sua sexualidade e usar do corpo masculino para discutir junto ao público como se dá a construção das representações sociais obriga-nos, em primeiro lugar, a olhar para a mulher autora, enquanto sujeito produtor de arte. Em sua série *Imagens de homens* (2007), a artista austríaca Viktoria Tregmel avança nesse sentido da discussão. Ela apresenta o corpo masculino nu em cenários domésticos, sempre utilizando alguns elementos frágeis como flores ou frutas, artigos antes vinculados a uma “arte feminina”. O aspecto fundamental desta série é que Tregmel se coloca presente no próprio cenário da imagem, expondo

justamente a relação entre os gêneros, abrindo, assim, camadas multidimensionais de reflexão sobre as teorias feministas do olhar e o lugar da mulher enquanto produtora de linguagem na arte e não mais o corpo a ser observado apenas como objeto.

Ambos, artista e modelo, estão olhando para a câmera. Dessa maneira, Tremmel inclui a perspectiva do espectador, que encara a ambos, explorando o processo de recepção da imagem como um ato eminentemente político e quase didático. Ao se colocar na imagem, neste caso, refletida em um espelho (Fig. 3), a artista cria automaticamente uma relação a três – autor, modelo e espectador – abrindo a discussão junto ao público sobre como se dá a construção das representações sociais, e nos obriga a olhar para ela, mulher, reconhecendo-a enquanto produtora de linguagem, artista e autora; ao mesmo tempo em que olhamos para o modelo masculino em um lugar de vulnerabilidade, no divã, antigo lugar ocupado pelas vênus renascentistas deitadas.

Figura 3: *Sem título, da série Imagens de homens*, Viktoria Tremmel, 2007.



Fonte: <https://www.viktoriatremmel.com/2012-nackte-maenner>

Sob um outro aspecto, o coletivo de artistas feministas norte-americano *Guerrilla Girls* utiliza imagens do corpo masculino de forma bem humorada a fim de levantar questões de gênero na arte, do privilégio masculino dentro e fora dos museus e faz levantamentos estatísticos em museus no mundo, denunciando números absurdos como:

menos de 5% de artistas são mulheres, mas 85% são de nu feminino no *Metropolitan Museum*, em Nova York, por exemplo. Em 2018, foram levantados os seguintes dados: menos de um terço de todas as exposições individuais realizadas nos principais museus de arte contemporânea de Nova York, desde 2007, são de mulheres. As mulheres ficam atrás dos homens nas diretorias de museus com orçamentos acima de US\$ 15 milhões e ocupam apenas 24% das posições de direção de museu de arte.<sup>4</sup>

O Louvre anunciou este ano que terá sua primeira diretora mulher desde a fundação, há 200 anos.<sup>5</sup> Somente 7% de toda a arte exibida no MoMA foi feita por mulheres. Se o recorde de leilão de uma obra de um artista do sexo masculino como Picasso é US\$ 179 milhões, o recorde de uma artista do sexo feminino como Georgia O'Keeffe, é menos de um quarto desse valor, US\$ 44,4 milhões.

Nas estratégias textuais e formações ideológicas da história do arte, o feminino é colocado como objeto passivo, belo ou erótico de uma criatividade exclusivamente ligada ao masculino. Portanto, a desconstrução feminista dos textos de história da arte e seus efeitos de grande relevância política é uma necessidade fundamental e preliminar para o desenvolvimento de estratégias adequadas que permitam a análise das mulheres como produtoras culturais. (Pollock, 2013: 36).

Vinculamos, portanto, o *female gaze* sobre o corpo masculino não apenas sob o viés do “olhar” simplesmente, mas sobre como este olhar ativo repercute sobre as condições de produção e circulação igualitárias em todo o sistema de arte e em sociedade destinadas às artistas mulheres enquanto produtoras e não mais em papéis secundários segundo os códigos visuais, sociais e sexuais tradicionais. E uma das principais responsabilidades de uma intervenção feminista deve ser justamente, o estudo de mulheres enquanto produtoras de arte (Pollock, 2013).

No entanto, como todos sabemos, as coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas, são estupidificantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascerem brancos, preferencialmente de classe média e, sobretudo, homens. A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação – educação interpretada para incluir tudo que acontece conosco desde o momento em que entramos nesse mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras adversidades que as mulheres ou negros enfrentam, que tantos deles tenham conseguido

---

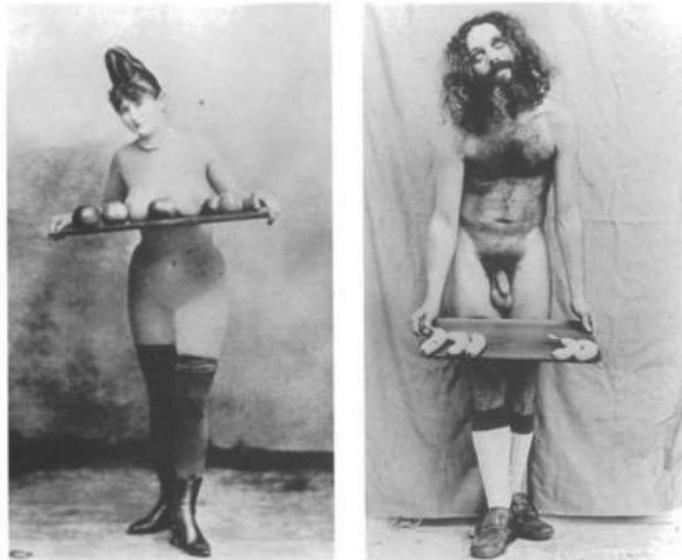
<sup>4</sup> Disponível em: <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/847720>>.

<sup>5</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/louvre-tera-diretora-mulher-pela-primeira-vez-desde-a-sua-fundacao-ha-200-anos.shtml>

alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e nas artes. (Nochlin, 1971: 19)

A historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin, em seu seminal artigo *Por que não houve grandes artistas mulheres?* (1971), questionava justamente a falta de reconhecimento das mulheres na Arte, apesar da sua produção e existência. Apenas redescobrir artistas mulheres e integrá-las às instituições e à História da Arte nos diferentes períodos históricos e aos index dos livros era considerado, por Nochlin, uma armadilha. Nochlin denunciava que, dentro do campo da História da Arte, o lugar de dominação do homem branco ocidental, aceito como natural, é na realidade uma distorção acadêmica que precisa ser corrigida (Nochlin, 1971). E, neste artigo, Nochlin enfatizava, então, a necessidade de se ampliar o próprio campo de estudo da disciplina “História da Arte”, introduzindo, na prática historiográfica, abordagens sociais com foco em gênero, raça e classe.

Figura 5: À esquerda *Compre maçãs*, fotografia anônima, século XIX. À direita, *Compre minhas bananas*, Linda Nochlin, 1972.



Fonte: [https://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/fileadmin/Documents/Research\\_Areas/Research\\_Project\\_B/B8\\_Rethinking\\_Gender/Nochlin\\_Representing\\_Women\\_Introduction.pdf](https://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/fileadmin/Documents/Research_Areas/Research_Project_B/B8_Rethinking_Gender/Nochlin_Representing_Women_Introduction.pdf)

Nochlin ainda criou uma fotografia encenada, intitulada *Compre minhas bananas* (Fig. 5). A imagem satirizou *Compre maçãs*, uma representação anônima do século XIX de uma mulher nua segurando uma bandeja cheia de maçãs, como se misturadas aos seus seios, que sob a forte tradição de ligar mulheres à comida e subserviência, convidava o

espectador masculino para o prazer das frutas e também sexual. Nochlin, a fim de inverter os papéis sociais de gênero, criou um cenário onde substituiu a mulher por um homem nu segurando uma bandeja com bananas abaixo de seus órgãos genitais, fazendo uma analogia da fruta com seu membro, chamando atenção justamente para a falta comparativa de objetificação no que se refere à sexualidade masculina na arte. “Escolha uma imagem e transforme a mulher num homem. Em seguida observe a violência que essa transformação faz. Não à imagem, mas às expectativas de um possível espectador.” (Berger, 1999: 66).

Se no campo da História da Arte as mulheres foram invisibilizadas enquanto sujeitos históricos pela própria natureza das estruturas institucionais, devemos olhar a produção histórica e a questão da representação, tomando sempre por base a perspectiva das relações de gênero, principalmente a partir do pensamento defendido por Joan Scott. Para a historiadora feminista norte-americana, o conhecimento histórico não é um simples registro das organizações sociais ao longo do tempo, mas sim um instrumento de produção de saber e, principalmente, a produção de saber sobre a diferença sexual. Scott, em seu texto *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica* (1989), também propõe que, para além de inscrever mulheres na história, é necessário a redefinição das noções tradicionais do que é realmente importante. E isso implicaria não em uma nova história das mulheres, mas em uma nova história propriamente dita (Scott, 1989).

Concordamos que mudar o paradigma na História da Arte implica mais do que apenas adicionar as mulheres e sua história às categorias e métodos já existentes. E que também se faz imprescindível discutir a questão da representação tomando por base a perspectiva das relações de gênero. Assim, quando as artistas feministas olham para o corpo masculino, invertem as relações de poder inerentes ao cânone tradicional das imagens. Com suas próprias representações do corpo masculino erótico ou postulado crítico, elas questionam modelos pré-determinados do que este corpo representa socialmente. As imagens do corpo masculino por artistas mulheres funcionariam enquanto gatilhos que permitem avançar nas discussões referentes às relações sociais e questionar os próprios pressupostos da História da Arte que levaram à exclusão de mulheres, o que consequentemente implicaria em uma nova história com novos pressupostos.

Ainda, segundo a historiadora social feminista britânica Griselda Pollock em seu texto *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (2013), a produção

de conhecimento se configura historicamente através das relações de poder. Pollock argumenta que a representação enfatiza justamente que algo já foi previamente codificado, ou seja, deve ser compreendida como algo que "articula" de forma visível ou socialmente palpável a hierarquia das relações sociais. Os discursos de gênero dos artistas, portanto, sempre tiveram efeitos ideológicos na reprodução de categorias socialmente determinadas de masculinidade e feminilidade (Pollock, 2013).

Finalizando, fica claro que as mulheres não foram omitidas por tanto tempo da História da Arte por esquecimento ou falta de talento. O sexismo estrutural da maioria das disciplinas acadêmicas contribuiu ativamente para a produção e perpetuação da hierarquia de gênero que conhecemos. Apesar da palavra feminismo continuar, ainda hoje, a incomodar no meio acadêmico, é importante frisar que os estudos sobre mulheres não se preocupam apenas com as mulheres, mas com os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres, inclusive dentro de outros regimes de poder mutuamente influentes, principalmente de classe e raça.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Roberta. Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminina à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Fatos e Mitos. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BORDO, Susan. The male body: a new look at men in public and private. Nova Iorque: FSG, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. Mulheres invisíveis: Pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In: Mulheres Artistas: As pioneiras. (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; (Org.). História da Virilidade. Obra em 3 volumes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GOLDEN, Eunice. The Male Nude in Women's Art. Dialectics of a Feminist Iconography. In: Sex Issue. Heresies #12, 1981. Disponível em: <<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies12.pdf>>.
- HALL, Stuart. Representation. London: SAGE Publications Inc, 1997.
- LEOPOLD, Elizabeth; NATTER, Tobias. Nude Men. From 1800 until the present day. Leopold Museum. Viena: Hirmer, 2013. Catálogo da exposição.
- MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação (Arte +). Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Edição do Kindle.
- MEYER, Richard. Hard Target: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970's. Disponível em: <[https://www.amherst.edu/system/files/media/1098/Butler\\_Hard\\_Targets\\_Male\\_Bodies.PDF](https://www.amherst.edu/system/files/media/1098/Butler_Hard_Targets_Male_Bodies.PDF)>.
- MULVEY, Laura. Visual and Other Pleasures. Nova York: Palgrave, 1989.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? Nova York: ArtNews, 1971.

OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado. Petrópolis: Editora Literar, 2020.

POLLOCK, Griselda. Visión y diferencia . Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013

SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil para Análise Histórica. Nova York: Columbia University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Gender and politics of history. Nova York: Columbia University Press, 1988.

VICENTE, Filipa L. A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX). Lisboa: Babel, 2012.