



A IMAGEM DA MÃE PELAS ARTISTAS PLÁSTICAS DO SÉCULO XX

Nádia da Cruz Senna ¹

A maternidade para as mulheres é fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida ².

A representação da mulher como mãe reina sobre toda a iconografia ocidental. Mãe amorosa, mãe majestosa, mãe protetora, consoladora, mãe piedosa, dolorosa, fonte de vida, último refúgio, as imagens e simbologias associadas ao tema variam conforme a cultura, a época, o contexto social, econômico e político.

Historicamente, a maternidade é construída como o ideal maior da mulher, único caminho para alcançar a plenitude, a total realização da feminilidade. Deste postulado advém uma série de características como: dedicação, abnegação, docilidade que se vinculam diretamente as características necessárias e desejáveis a uma “boa mãe”. Feminilidade identificada com maternidade origina um modelo vigoroso, repleto de simbolismos; a força deste arquétipo explica sua manutenção e exploração pelas diferentes sociedades.

As mutações do século XX foram responsáveis pela remodelagem da feminilidade em todos os aspectos. A participação das mulheres nas duas Grandes Guerras, sua entrada no mercado de trabalho, o surgimento da pílula anticoncepcional, o movimento feminista e a revolução sexual – liderada por elas – contribuíram para a derrubada de limites, abrindo espaço para outros debates, escolhas e modelos.

O tema maternidade, desvinculado do contexto religioso, emerge na arte ao final do século XVIII, afinado com o ideal burguês que apregoava para as mulheres o papel exclusivo de esposas e mães. A invenção desta personagem “a mãe feliz” reflete um novo conceito de família — protetora e amorosa. Segundo a historiadora de arte, Carol Duncan, trata-se de uma iconografia artificialmente construída, muito distante da realidade social do período. Partindo da análise do quadro *La mère bien-aimée*, de Jean-Baptiste Greuze, 1769, a pesquisadora identifica as contradições do discurso revolucionário, a imagem que exalta e idealiza a instituição familiar também perpetua os mesmos elementos conservadores que asseguram a persistência de um modelo tradicional. O pai trabalhador adentra o ambiente doméstico, onde reina a mãe cercada de seus seis filhos; a representação das personagens, tanto pela distribuição espacial quanto pelos conceitos atribuídos, expõe dois mundos, diferentes e opostos.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação. Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas

² PERROT, Michele. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007, p.68.



A desigualdade entre os sexos ganha visibilidade em outras esferas. A recusa de integrar as mulheres na comunidade negando-lhes direitos políticos e sociais começa a ser denunciada. A francesa Olympe de Gouges e a inglesa Mary Wollstonecraft foram pioneiras, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, de 1791 e *Vindication of the Rights of Woman*, de 1792, reivindicam os direitos da mulher invocando os mesmos princípios de liberdade e igualdade e fraternidade apregoados pela Revolução. Estas defesas convergem para o reconhecimento da responsabilidade feminina junto à comunidade.

“A maternidade deve ser vivida como uma tarefa cívica, e não como a antítese da instrução ou do espírito”³. Contudo, o princípio educativo e moralizante apóia-se mais nas idéias de Rousseau do que no discurso das revolucionárias feministas. E esta “democratização” da educação, garantirá apenas os conhecimentos mínimos e necessários para que a mulher desempenhe com maior desenvoltura seu “destino natural”. Este papel será primordial para a ascensão da burguesia, respaldada pela contribuição da esposa que mantém em ordem o lar e que se encarrega do cuidado, da alimentação e educação de seus filhos, “os cidadãos do futuro”.

Esta foi a principal razão que permitiu as mulheres o acesso à educação; uma educação, em princípio, restrita e unicamente destinada a cumprir tais necessidades. Porém, sua ampliação será inevitável, e com isso permitirá às mulheres conhecerem seu papel no mundo e, a partir daí, elas serão capazes de projetar estratégias e mudanças. Assim, em paralelo ao desenvolvimento do ideal feminino burguês, muitas mulheres avançaram por diferentes áreas do saber, com destaque para a produção artística: artes plásticas, decorativas, música, dança e literatura.

Elizabeth Vigée-Lebrun (1755 – 1842) está entre as quatro artistas que chegaram a ingressar na Academia Real, em 1783. Depois da Revolução, a instituição se oporá sistematicamente a qualquer admissão feminina. Obter o reconhecimento sob condições tão desfavoráveis exigiu talento, dedicação, postura política e ideológica. Encontrar o equilíbrio entre o gosto aristocrático da clientela e o ideal Iluminista acerca do papel da mulher, significou, sobretudo, oferecer uma representação do feminino como tradução do delicado, da graça, beleza e modéstia. As mesmas qualidades que a crítica atribuiu à produção feminina para identificá-la como oportunista e sentimental, frente à arte protagonizada pelos homens.

Nem a crítica, nem a ideologia conseguiram apagar o brilho da artista. Como pintora favorita da rainha produziu “Retrato de Maria Antonieta com seus filhos”, obra monumental, de cunho político, que visava restaurar a credibilidade da rainha junto aos seus súditos. A encomenda

³ SLEDZIEWSKI, Elizabeth. Revolução Francesa: a viragem. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). História das Mulheres, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991, p.55.



se deu após a finalização da mesma obra pelo artista sueco Adolphe-Ulrich Wertmuller, que não conseguiu projetar a imagem positiva e saudável pretendida. Vigée-Lebrun seguiu os conselhos de David e construiu a obra baseada nas configurações e nos jogos de luzes adotados pelos pintores renascentistas para a Sagrada Família. A estratégia revelou-se eficiente, conferiu dignidade e imponência à figura real, banindo a frivolidade e a licenciosidade associadas a ela. A artista foi capaz de captar o olhar suave da mãe e a expressividade das crianças obtendo como resultante uma composição mais maternal que régia, de acordo com a nova ideologia da família carinhosa. Porém, já era tarde demais para Maria Antonieta, o quadro que integrava a exposição do Salão de 1787, precisou ser retirado em função da reação hostil do público (Chadwick, 1999).

Esta atitude com relação ao quadro de Maria Antonieta deve-se, em parte, ao contraste que se estabeleceu com outras obras expostas, que também exploravam o tema da maternidade feliz. Uma delas, o auto-retrato de Elizabeth Vigée-Lebrun com sua filha.

O quadro evoca a ternura maternal tão cara aos seus contemporâneos. Constitui uma perfeita tradução pictórica para o discurso de Rousseau. As referências plásticas se remetem a Greuze, Angelica Kauffmann e Rafael. O ponto de partida é a composição piramidal, que dá unidade a cena, advinda da “Madona da Cadeira”, do pintor renascentista. Mãe e filha estabelecem uma relação de proximidade, inequívoca. A forma visual reitera o discurso em torno do “destino feminino”: tal como a mãe, a filha deverá criar seus filhos junto de si.

Griselda Pollock chama atenção para o fato da artista se representar como espetáculo, como objeto do olhar de um espectador, e não com seus olhos de pintora, atuante, tal como ela assumiu, ao realizar o retrato do pintor Hubert Robert, uma visão radical do artista romântico. Ela se oferece como sinônimo de feminilidade doméstica e maternal (Pollock, 2003).

A pesquisadora Mary Sheriff que publicou, recentemente, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, reexamina a posição contraditória da mulher-artista em meio aos debates filosóficos, morais, médicos e profissionais que decorriam ao final do século XVIII. Prestando especial atenção aos auto-retratos, Sheriff mostra que as imagens que artista realizou de si mesma, não são determinantes dos postulados e restrições impostos às mulheres. Ao se representar como mãe amorosa, ela forja um espaço novo e realista para o auto-retrato feminino. Até então, as artistas conservavam a tradição de se representarem como figuras de estilo, como profissionais empunhando a paleta, ou ainda, como mestras junto as suas pupilas; a ênfase materna era sempre escamoteada, provavelmente com receio de não serem levadas a sério como profissionais. Portanto, apresentar-se como mãe, bela e amorosa, tal como ela era de fato, não



significava aderir às convenções, sendo ao contrário, um ato corajoso e revolucionário (Sheriff, 2007).

A maternidade vista pelo seu lado mais belo, íntimo e caloroso, marcou a obra da americana Mary Cassat (1844 -1926). A artista representou com muita propriedade os “espaços do feminino, expressão cunhada por Griselda Pollock que compreende a esfera privada da família, as amizades e as obrigações sociais, nas quais estavam empenhadas a maiorias das mulheres da alta burguesia, no final do século XIX. As “mães” de Cassat pertencem a um círculo privilegiado, capaz de proporcionar aos seus filhos o abrigo, o sustento e o afeto necessários para o pleno desenvolvimento da criança. E, tal como em Elizabeth Vigée-Lebrun, ao mesmo tempo em que se identifica esta concordância com os discursos vigentes, também se percebe a apropriação de uma relação que se dá sob outra ordem.

“Mãe e filho partilham um mundo próprio, em uma relação pré-simbólica, simbiótica, aparte da esfera pública ou patriarcal” (NOCHLIN, 1999, p.194). Isto é particularmente visível, quando Cassat representa os aspectos mais convencionais da Maternidade: a mãe carregando o seu bebê, banhando-o, ou simplesmente acarinhando-o. As cenas são revestidas de intimidade, com uma tatilidade tão presente, cujo caráter sensual, conforme observa Linda Nochlin, não pode ser ignorado. “*Emmie and her child*”, de 1889 é uma entre as muitas imagens da maternidade, forjadas por Cassat, que contempla estas características.

A pesquisadora Tamar Garb realizou um estudo comparativo enfocando a maternidade vista por Cassat e por Renoir. Sua análise indica que os dois artistas adotaram abordagens opostas para tratarem do mesmo tema. Em Cassat predominam os olhares trocados entre mãe e filho, as figuras envolvidas segundo uma forma circular, reforçando a intimidade da relação. Em “*Maternité*” de Renoir, que mostra sua esposa Aline Charigot amamentando, o ponto focal recai sobre o seio exposto da mulher e o sexo do bebê. As figuras se inscrevem segundo uma oval e a cena mantém o caráter sensual. Porém, a autora esclarece que a construção da sexualidade se dá de forma bem diferente.

A expressão amuada da mulher e o olhar desviado da criança para um encontro imaginário com um observador situam o quadro dentro de convenções aceitáveis de representação erótica que colocam a mulher como objeto da fantasia sexual masculina.⁴

Garb enfatiza esta diversidade do olhar, ressaltando a posição “familiarizada” da artista para observar a cena, muito mais próxima do quarto infantil e legitimamente inserida no cenário

⁴ GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRANSCINA, Francis (et al.). Modernidade e Modernismo - Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 267.



doméstico, diferente do pintor do sexo masculino, o que confirma a tese de Pollock sobre a correspondência do espaço pictórico feminino com o espaço social ocupado pela mulher. Nota-se ainda, que o estudioso Peter Feist, ao analisar o mesmo quadro, desconsidera o aspecto sexual, tão vivamente realçado pela pesquisadora, destacando a ternura da cena, a plasticidade da construção, o modelado da linha e as referências de Ingres e Rafael na produção madura de Renoir.

Mary Cassat foi pródiga em suas representações de mãe. Sua própria mãe foi tema e objeto de estudo para algumas obras, como *Reading “Le Figaro”*, 1877. A figura solidamente estruturada domina a cena. A expressão é séria e indica grande concentração; a paleta de cores adotada também é sóbria, variando sobre preto, branco e cinzas coloridos. A imagem da mãe está associada com uma atividade que é própria do universo masculino do século XIX. A intenção é homenagear a inteligência de sua própria mãe. Assim, aqui, a mãe aparece como um outro tipo de nutriz; o da mente de seus filhos (Nochlin, 1999).

Mãe Dolorosa

As mães que não conseguem nutrir, nem prover os filhos com o mínimo necessário à sobrevivência, marcam presença na obra gráfico-plástica de Kathe Kollwitz (1867 – 1945). Na direção oposta da adotada por Mary Cassat, a artista observou a maternidade pelo seu lado mais doloroso, retratando a miséria das personagens. As suas mães são operárias, pobres e imigrantes que sofrem a perda dos filhos para a fome, a doença ou para a guerra.

Kathe Kollwitz viveu na Alemanha e acompanhou de perto as mazelas do proletariado nos primórdios da revolução industrial, experimentou as conseqüências trágicas da 1ª GG, ocasião em que perdeu seu filho alistado; foi perseguida e expulsa da Academia pelos nazistas, horrorizou-se com a escalada de agressão e barbárie que culminou com a 2ª GG, vindo a falecer alguns dias antes da capitulação alemã. A paz tão reivindicada pela artista não lhe foi concedida em vida. É esta vivência triste e amarga que a artista registra, engajada no social e nas causas feministas.

A mulher ocupa lugar de destaque na obra da artista. A percepção acurada da problemática envolvendo o feminino advém de sua sólida formação social e do contato direto com as pacientes de seu marido e com suas próprias modelos. A fome, a doença, a prostituição, o desemprego, a gravidez indesejada e a violência contra a mulher estão representadas e colocam em cena uma figuração do feminino que diverge radicalmente da elaborada pelo Impressionismo, ou pelos Acadêmicos da época.



A associação do tema da maternidade com a morte e a dor remete à iconografia cristã da *Pietà*. Porém, sem o aspecto religioso, o conteúdo diz respeito ao sofrimento concreto de uma mãe real. As referências artísticas se apóiam em Goya e nas suas séries *Caprichos* e *Desastres da Guerra*, com sua crítica aberta à sociedade e a denúncia da miséria e da violência.

A gravura “*Sobreviventes*” pertence à fase em que predomina a temática da mãe chocada com a morte do filho, coincidente com a tragédia pessoal da artista. Trata-se de uma manifestação em prol da Paz e chama atenção para os efeitos da guerra, principalmente, sobre as mães e as crianças desamparadas.

Eu tenho vivido a guerra e vi Peter e milhares de jovens como ele morrerem. E estou horrorizada e profundamente chocada com todo este ódio existente em nosso mundo. Eu anseio por um Socialismo que deixe as pessoas viverem⁵.

Diferente de seus conterrâneos, Max Beckmann e Otto Dix que retratam a crueldade da guerra a partir da representação explícita de mortos e mutilados, Kollwitz mostra como a morte se infiltra e contamina todos os personagens da cena. A rigidez da figura, a profundidade de sua expressão e o gesto de tentar proteger as crianças constrói uma imagem muito mais comovente.

A dimensão social da obra de Käthe Kollwitz projetou-a no cenário internacional, atingindo países tão distantes e com realidades tão diversas como a China e o Brasil, por exemplo. Uma geração de artistas gráficos engajados nas causas sociais adotaram-na como modelo artístico e militante, como Renina Katz, Lívio Abramo, Carlos Scliar, entre outros. A mesma atitude de protesto e revolta contra as injustiças sociais aparecem nas séries sobre os *Retirantes*, *Favelas*, *Mãe e Filho* e *Meninos* da artista Renina Katz. E assim como em Kollwitz, a mulher é a figura predominante na obra da brasileira. As duas artistas entendem que é entre as classes menos favorecidas que a mulher arca com as maiores responsabilidades, inclusive, de assegurar a sobrevivência da família (Simone, 2004).

No século marcado pela guerra e pelos contrastes sociais, a mãe dolorosa é uma imagem representativa, capturada pela lente dos mais importantes fotógrafos, como Dorothea Lange, Werner Bischof e Sebastião Salgado, que apreenderam imagens de mães e filhos devassados pela miséria, no mais completo abandono, as verdadeiras “sobras da guerra”.

Equivalente em matéria de dor e comoção com as mães de Kollwitz, são as mães desenhadas por Picasso para comporem o mural *Guernica*. Uma mulher segurando o filho morto domina o lado esquerdo da composição, a face distorcida, a boca escancarada num grito, despedaçada pela dor, o

⁵ Tradução livre do depoimento Käthe Kollwitz, Diary, October 1920. Disponível em: <http://www.dhm.de/museen/kollwitz/english/survivors.htm>



clima de tristeza e terror é acentuado pelo uso dos pretos, amarronados e um branco “sujo”. Esta decisão provém dos vários estudos realizados; em alguns, o artista utilizou cores “violentas” para tratar o tema, mas percebeu que elas amenizavam a cena, retirando o efeito dramático pretendido.

Esta percepção acurada da brutalidade da guerra para com os inocentes faz desta obra um ícone do século XX, passados setenta anos desde sua criação, a imagem continua atual.

Depois da 2ª GG, depois da Coréia, depois do Vietnã, das Malvinas, Afeganistão, Kosovo e tantas outras ainda sendo travadas, “Guernica” se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra; e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, essencial.⁶

Mãe Gloriosa

Nem só de dor e lágrimas se concebeu a maternidade durante o século XX; uma nova figuração em torno do tema surge na obra, principalmente, das artistas mulheres – a mãe gloriosa.

Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907) foi uma das primeiras artistas a se auto-representar nua e grávida. A artista viveu e trabalhou na comunidade de Worpswede, região rural da Alemanha, que reunia artistas e intelectuais que compartilhavam as noções da vanguarda modernista.

Em uma temporada de estudos passada em Paris, Modersohn-Becker conheceu a obra de vários artistas que influenciaram seu trabalho: de Rodin apreendeu o monumentalismo, o naturalismo e os temas eram os mesmos cultuados por Millet, a composição e apreensão do espaço vieram de Cézanne e da arte japonesa, o expressionismo de Van Gogh e, sobretudo, o primitivismo de Gauguin. Porém, seus nus não expressam o conteúdo erótico presente na obra dos colegas, a representação do nu que ela engendra contempla o conceito de “enraizamento”, o vínculo íntimo entre o camponês e a terra, cultuado pelo meio artístico alemão da época. As suas mães nuas amamentando estão diretamente associadas ao ciclo da vida, a nutriz. “*Mãe ajoelhada com filho*” e “*Mãe e filho deitados*”, ambos de 1907, exemplificam esta fase e comprovam o seu amadurecimento artístico.

“*Auto-Retrato no meu sexto aniversário de casamento*” guarda uma história bela e triste, foi pintado em 1906. Como uma antevisão, a artista queria sentir a maternidade em plenitude; apesar de representar-se com a barriga saliente, ela não estava grávida de fato. O casamento estava em crise e a reconciliação aconteceu no ano seguinte. Sua única filha, Matilde, nasceu em 2 de novembro de 1907, a artista faleceu no dia 21 do mesmo mês. Mesmo não tendo convivido com sua mãe, Matilde soube reconhecer seu valor artístico e criou a fundação Paula Modersohn-Becker, em 1978.

⁶ MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 210.



O quadro que glorifica a maternidade pertence ao acervo do museu, que também leva seu nome, na cidade de Bremen.

A fotógrafa italiana Tina Modotti (1896 -1943) também dirigiu o olhar e a câmara para a maternidade. Nos anos que permaneceu no México, registrou cenas de mães e filhos que são modelos de força e simples fertilidade. Assim como Kollwitz, Modotti era influenciada pelo ideal de liberdade e o seu trabalho corrobora seu engajamento político. Porém, suas mães não posam como vítimas, ao contrário dão testemunho de coragem e energia.

Como uma estátua de ébano, uma mãe monumental, assim se auto-representa a artista jamaicana Renee Cox (1960), atualmente trabalhando e vivendo em Nova York. A série de fotografias “*Yo Mama*” se inicia em 1992 e vai até 1997, contemplando sua gravidez, as transformações de seu corpo, a amamentação e o crescimento de seu filho.

A artista se filia à corrente contemporânea que utiliza o próprio corpo como modelo, sua nudez negra é explorada para criticar o contexto racista e sexual frequentemente associado à mulher negra. Algumas de suas obras fazem referências explícitas ao Cristianismo e recriam imagens dos mestres renascentistas, como as polêmicas versões negras para a “*Pietà*” de Michelangelo e para a “*Última Ceia*” de Leonardo.

Yo Mama integrou o evento “*Maternal Metaphors: Artists, Mothers, Artwork*,” organizado por Susan B. Anthony, do Instituto de Gênero e Estudos da Mulher da Universidade de Rochester, em Nova York, 2004. Catorze artistas contemporâneas expuseram seu trabalho e participaram dos debates em torno das paixões e dos conflitos da mulher artista frente à arte, maternidade e cultura dominante. A mostra itinerante percorreu as galerias de arte das universidades americanas.

O texto introdutório do catálogo dessa mostra adverte sobre a diversidade, ambigüidade e o caráter provocador de algumas obras, características presentes nas fotografias de Renee Cox. As imagens que a artista oferece contrastam e estabelecem uma franca resistência aos retratos tradicionais de mãe e filho, envoltos no mito da felicidade doméstica, e, ainda aos retratos de família, dos primeiros daguerreótipos, onde a negra comparece como a indefectível babá. Seu olhar desafiante e seu genuíno orgulho se opõem aos conceitos normalmente agregados à imagem da mulher nua e negra, como símbolo de fertilidade excessiva, disponibilidade ou pobreza. Exatamente como são apresentadas as negras na série fotográfica de Bruce Davidson realizada nos anos 70, em Nova York.

O ângulo escolhido pelos dois artistas para tratarem o tema, traduz com perfeição as diferenças do olhar e do discurso. O ângulo de visão superior, também chamado de “*plongé*”,



enfoca as personagens de cima para baixo, isto faz com que as mesmas pareçam diminuídas, reforçando a sensação de abandono ou “encurraladas pelas adversidades”. Já o ângulo escolhido por Cox, o “*contra-plongé*”, enquadra a cena de baixo para cima, fazendo com que as personagens pareçam maiores do que realmente são. Este ângulo é bastante utilizado nos quadrinhos de super-heróis, pois enaltece e glorifica as figuras, tal qual a mãe protagonizada por Renee Cox.

Considerações

Anne Higonnet em “Mulheres, Imagens e Representações”, capítulo que integra o volume *História das Mulheres: o século XX*, lembra que à medida que as mulheres vão se tornando elas próprias criadoras de imagens, e não apenas os modelos, são as suas atitudes e os seus olhares sobre o feminino que vão sendo introduzidos na iconografia. Disso decorre a transformação dos temas tradicionais e uma nova visibilidade vai sendo dada a conhecer.

A maternidade vista pela artista mulher, e na maioria das vezes, mãe também, apresenta diferenças peculiares em relação à produção masculina. Destaca-se a compreensão e o significado do tema a partir de uma experiência que é única. As transformações físicas, o parto, a amamentação e os cuidados com o bebê são vividos de forma intensa e particular. Esta consciência e envolvimento profundo entre o par “mãe e filho” se fazem presentes nas obras das artistas. A mãe é representada como o sujeito da ação, e não, como um simples objeto do olhar. Da mesma forma, ao abordar as implicações sociais da maternidade, as mulheres artistas enfocam a problemática segundo suas próprias perspectivas, ou seja, de dentro para fora, para além da posição de meras expectadoras. E, assim, forjam novas categorias de representação; como as “mães heroínas” de Kollwitz e Modotti, e as “mães gloriosas” de Modersohn-Becker e Renee Cox, por exemplo.

Bibliografia

- CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*, Vol. 4, 5. Porto: Afrontamento, 1990.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da Mulher*. Porto: Afrontamento, 1992.
- FEIST, Peter. *Pierre-Auguste Renoir: Un sueño de armonía*. Colônia: Taschen, 2001.
- GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In: FRANSCINA, Francis (et al.). *Modernidade e Modernismo - Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.



HIGONNET, Anne. *Mulheres e Imagens*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991.

KLEIN, Jennie. *Maternal Methaphors*. Disponível em: www.myrelchernick.com/maternalmetaphors/Jenniestext.htm

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

NOCHLIN, Linda. *Representing Women*. New York: Thames and Hudson, 1999.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge Classics, 2003.

PORQUERES, Bea. *Reconstruir una tradición: Las artistas em el mundo occidental*. Colección Cuadernos Inacabados, nº. 13. Madrid: Horas y Horas, 1994.

SHERIFF, Mary. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. In: *The Art Bulletin*, Dec, 1997. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v79/ai_20824282

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Kathe Kollwitz*. São Paulo: Ed. USP, 2004.

SLEDZIEWSKI, Elizabeth. *Revolução Francesa: a viragem*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*, Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1991.