

O protagonismo feminino na arte e nos museus

Estudo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Women's protagonism in art and museums: a case study of the Museum of Art of the Federal University of Ceará

Recebido em: 30/09/2025

Aprovado em: 15/04/2026

Ana Júlia de Souza Neves Ladislau

Graciele Karine Siqueira

[Sobre as autoras >>](#)

RESUMO

Este artigo investiga a presença feminina no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), examinando a participação de mulheres artistas em seu acervo e exposições, bem como sua atuação em cargos de gestão. A pesquisa, de caráter qualitativo e exploratório, baseou-se em análise documental, revisão bibliográfica e levantamento sistemático de dados sobre exposições e obras patrimonializadas. Os resultados apontam a sub-representação de artistas mulheres no acervo, ainda que com produções relevantes e gestões femininas significativas na trajetória do museu. Embora avanços recentes tenham ampliado a visibilidade da criação artística feminina, persistem lacunas e silenciamentos em sua valorização institucional. Conclui-se, portanto, pela urgência de políticas museológicas e curatoriais interseccionais, voltadas à equidade de gênero e ao fortalecimento da representatividade feminina.

Palavras-chave: representatividade feminina; gênero; acervo museológico; produção artística; museologia crítica.

ABSTRACT

This article investigates the female presence in the Art Museum of the Federal University of Ceará (Mauc/UFC), examining women artists' participation in its collection and exhibitions, as well as their role in management positions. The research, qualitative and exploratory, was based on documentary analysis, literature review, and a systematic survey of data on exhibitions and patrimonialized works. The results indicate the underrepresentation of women artists in the collection, despite relevant productions and significant female leadership in the museum's history. Although recent initiatives have increased the visibility of women's artistic contributions, gaps and silences in their institutional recognition remain. The study concludes by emphasizing the need for more inclusive museological and curatorial policies aimed at gender equity and the strengthening of female representativeness in the artistic and museological fields.

Keywords: women's representativeness; gender; museum collection, artistic production, critical museology.



Introdução – o feminino como ponto de partida

A história da arte e das instituições museológicas foi marcada, ao longo dos séculos, por processos de exclusão e invisibilização da produção artística feminina, frequentemente relegada a posições secundárias ou ausente das narrativas oficiais. Mesmo diante de avanços promovidos por debates contemporâneos sobre gênero, diversidade e inclusão, observa-se que a presença de mulheres em acervos, exposições e cargos de decisão ainda ocorre de maneira desigual. Nesse contexto, a análise das instituições museológicas torna-se fundamental para compreender como essas desigualdades foram construídas e como ainda se manifestam na atualidade, especialmente em espaços responsáveis pela preservação, legitimação e difusão da produção artística.

Este artigo tem como propósito central examinar a presença – e igualmente a ausência – de mulheres no acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), investigando a representatividade de artistas femininas e de obras que abordam o universo do feminino, assim como a presença feminina na gestão do equipamento cultural. A partir de um projeto de extensão realizado no âmbito do museu e da universidade, a pesquisa buscou identificar padrões e recorrências quanto à autoria, às temáticas, às técnicas utilizadas e aos períodos históricos representados a fim de buscar soluções e filtros para atendimento aos pesquisadores que buscam a instituição para realização de seus estudos. Além disso, também foram analisados os dados referentes à participação de mulheres em exposições realizadas pelo Mauc, considerando tanto a quantidade de mostras individuais quanto a de exposições coletivas das quais participaram. Com essa abordagem, pretende-se contribuir para o entendimento do papel das mulheres e da visibilidade de sua produção na história e no acervo do Mauc, fortalecendo o reconhecimento e a valorização da criação artística feminina no contexto museológico cearense e no âmbito da Universidade Federal do Ceará.

A escolha do Mauc como objeto de estudo justifica-se por sua relevância histórica e institucional no cenário cultural cearense e brasileiro, bem como pela necessidade de aprofundar investiga-

ções sobre representatividade de gênero em contextos regionais ainda pouco explorados pela literatura acadêmica. Ao analisar esse recorte específico, busca-se contribuir para o fortalecimento de práticas museológicas mais inclusivas e para a ampliação do debate sobre equidade de gênero no campo das artes.

Este estudo é resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos projetos de extensão “Pesquisando e conhecendo o Mauc” e “Museografia: desenhando e repensando o Mauc”, ambos vinculados ao Mauc/UFC, coordenados por servidoras técnico-administrativas e que contam com a participação de bolsistas mulheres ao longo do ano de execução das ações. Ambos têm como foco o levantamento, a sistematização e a análise de dados sobre o acervo, as exposições e os artistas relacionados à instituição. Essas iniciativas contribuíram diretamente para a construção do corpus documental e analítico desta pesquisa, articulando atividades de ensino, pesquisa e extensão no contexto universitário.

A investigação sobre presença, ausência e formas de representação feminina no acervo e da gestão do Mauc/UFC foi conduzida a partir de uma abordagem qualitativa e exploratória, combinando análise documental e revisão bibliográfica. O estudo iniciou-se com um levantamento sistemático do acervo, utilizando diferentes fontes institucionais, como catálogos de exposições, inventários museológicos, planilhas eletrônicas, banco de imagens digitais, relatórios anuais, página eletrônica do museu e outros registros disponíveis. Além disso, foram consultadas a planilha geral de exposições do Mauc, os relatórios anuais elaborados pelo museu desde 1961 até os dias atuais e a entrevista concedida pela ex-gestora do museu, Zuleide Martins, para a Revista Mauc. Nesse processo, pudemos analisar as gestões femininas do museu, detectar as exposições e eventos com presença feminina no museu, e ainda, identificar e classificar as obras de autoria feminina, e aquelas que apresentam temáticas relacionadas ao universo das mulheres.

A revisão bibliográfica contemplou referenciais teóricos sobre representatividade feminina nas artes, museologia crítica e estudos de gênero, oferecendo suporte à interpretação dos dados e situando a pesquisa no contexto das discussões contemporâneas

sobre diversidade e inclusão de mulheres no campo artístico e museal. Além disso, os documentos internos do Mauc possibilitaram a análise de questões intrínsecas ao museu.

A metodologia dialoga diretamente com ações do projeto de extensão “Pesquisando e conhecendo o Mauc”, que, embora já desenvolvido de forma não institucional, foi oficialmente registrado na Pró-Reitoria de Extensão, em 2023. O projeto tem como meta preservar, recuperar e difundir a memória artística, técnica, científica e cultural sob responsabilidade do Mauc, fortalecendo atividades de pesquisa com a participação de bolsistas e voluntários. Nos dois primeiros anos de ação do projeto de extensão, destacaram-se duas iniciativas: “Mulheres no Mauc” e “Mapeamento artístico dos artistas do Mauc”.

A pesquisa “Mulheres no Mauc”, realizada em 2023, concentrou-se na análise das fichas patrimoniais, na extração de dados da planilha interna “Acervo Pesquisador” e na busca de informações adicionais em fontes físicas e digitais. Os dados coletados foram organizados em uma nova planilha eletrônica, estruturada em duas abas: uma dedicada às artistas mulheres com obras patrimonializadas, e outra, às obras com representação feminina. Nessa planilha, constam informações como dimensões, técnicas, materiais, temáticas, data de nascimento e naturalidade das artistas, bem como dados sobre sua formação, quando disponíveis. No que tange à questão de obras patrimonializadas, cumpre destacar que desde 1997-1998, todo o acervo museológico do museu, além de seguir a documentação museológica, é registrado na Divisão de Patrimônio da Universidade, dando mais segurança a qualquer movimentação e tramitação de empréstimo interno ou externo à UFC.

Já a iniciativa “Mapeamento Artístico dos Artistas do Mauc”, desenvolvida em 2024, baseou-se na análise das planilhas institucionais “Acervo Pesquisador” e “Ernest & Young”, ambas contendo informações sobre as obras patrimonializadas, complementadas por pesquisas em fontes físicas e digitais. O resultado foi uma planilha-síntese com dados biográficos dos artistas — incluindo data de nascimento, local de origem e identidade de gênero — e as técnicas com as quais trabalham.

Por fim, a análise sobre a presença feminina no acervo do Museu de Arte da UFC partiu da correlação entre as planilhas produzidas nas duas pesquisas produzidas nos últimos anos: a planilha já existente de exposições e a revisão de textos relacionados à trajetória das mulheres na arte e à própria história do museu, permitindo contextualizar e interpretar criticamente os resultados obtidos. Neste sentido, esta pesquisa traz importantes contribuições ao Mauc/ UFC, assim como aos pesquisadores que buscam a instituição para fins de estudos e pesquisas técnicas, acadêmicas e curatoriais.

Gênese institucional: o Museu de Arte da UFC

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC) figura entre as instituições culturais mais antigas e relevantes do estado do Ceará. Atualmente vinculado à recém-criada Pró-Reitoria de Cultura da UFC (Procult, 2023), órgão ligado ao Ministério da Educação (MEC), o Mauc foi instalado em 25 de junho de 1961 e teve sua criação oficializada em 18 de julho do mesmo ano, por meio da Resolução nº 104 do Conselho Universitário (Consuni).

A ideia de instituir um museu de arte no Ceará remonta ao ano de 1949, quando a Embaixada Cultural Clóvis Beviláqua, composta por professores e estudantes da Faculdade de Direito do Ceará, visitou museus e centros culturais em países como França, Espanha, Itália e Portugal. Sob a liderança de Antônio Martins Filho, docente da referida faculdade e futuro primeiro reitor da UFC, o grupo buscou conhecer de perto instituições europeias de preservação e difusão artística. Com a criação da Universidade do Ceará, em 1954, e sua instalação em 1955, iniciou-se um movimento para aproximar a comunidade acadêmica das artes. A partir de 1957, o Salão Nobre da Reitoria passou a realizar exposições, e uma equipe multidisciplinar foi formada para viajar pelo Ceará e pelo Nordeste, pesquisando e adquirindo obras para compor um acervo inicial, assim como fomentou a formação e a qualificação dos profissionais que iriam atuar no futuro museu.

Para compreender a importância do Mauc, é necessário contextualizá-lo no panorama artístico do Ceará e do Brasil do início da

década de 1960, período em que estão emergindo os museus de arte moderna no país e as mulheres ainda enfrentavam barreiras significativas e preconceitos para atuar nas artes – tanto no acesso à formação quanto na visibilidade em espaços institucionais. No estado do Ceará, havia presença feminina desde o final do século XIX, sobretudo entre pintoras autodidatas ou professoras de artes manuais, mas sua inserção em acervos públicos e exposições era rara e, muitas vezes, associada a produções classificadas como “decorativas” ou “artesanato”.

Essa realidade local reflete um panorama nacional de exclusão que só começou a ser desafiado de forma mais ampla a partir das décadas de 1960 com os movimentos feministas pelo Brasil e de forma mais efetiva com a Constituição de 1988, com a implementação de garantias iguais entre homens e mulheres, e com a ampliação da entrada de mulheres no mercado de trabalho externo às demandas domésticas. Nesse contexto, a criação de um museu universitário com a proposta de integrar artistas locais, nacionais e internacionais representou um marco cultural e, ao mesmo tempo, uma possibilidade – ainda tímida nos primeiros anos – de ampliar a presença feminina no cenário artístico regional e acadêmico.

No contexto local do Ceará, os nomes femininos mais conhecidos e difundidos na escrita histórica das artes visuais no final dos anos de 1950 e no início dos anos de 1960 são de Sinhá D’Amora, Heloísa Juaçaba e Nice Firmeza. Nos anos de 1970, destaca-se a passagem, pelo Mauc, da artista visual baiana e radicada no Ceará, pioneira da videoarte no Brasil, Letícia Parente, com a sua primeira exposição individual, “Monotipias”, composta de 29 gravuras, após ganhar o prêmio de aquisição do Salão de Abril (Fortaleza/Ceará), de 1973.

Ao longo de mais de seis décadas, o Mauc tem cumprido sua missão de preservar, salvaguardar e difundir um acervo de grande valor histórico e artístico, predominantemente formado por obras de artistas cearenses, representando tanto a arte moderna quanto expressões da cultura popular do estado e do Nordeste brasileiro. Entre os nomes que integram esse patrimônio, destacam-se entre as maiores coleções do acervo e integram as exposições do circuito

de longa duração: Antonio Bandeira, Raimundo Cella, Sérvulo Esmeraldo, Aldemir Martins, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Mestre Noza, Walderedo Gonçalves, Mestre Vitalino, entre outros. De pronto, mostramos a presença e a valorização da produção artística masculina da coleção da UFC em contraponto à presença tímida e discreta das mulheres artistas no conjunto sob a guarda desta instituição de ensino superior.

A análise da trajetória do museu permite observar a acanhada presença feminina em suas exposições e coleções. A gênese do Mauc contou com um grupo de artistas, técnicos e intelectuais, entre eles Heloísa Juaçaba, responsável pela articulação com os artistas visuais e pela formação da coleção de arte popular cearense e nordestina. Neste sentido, é possível inferir que sua posição de liderança e seu olhar atento às matrizes estéticas locais tenham atuado como um catalisador para que a mostra de abertura, em 1961, rompesse o silenciamento nacional e integrasse quatro mulheres em seu cerne, mesmo que de forma discreta.

No catálogo da mostra inaugural, realizada em 1961, constam quatro mulheres: Heloísa Juaçaba, Lucia Galeno, Ernestina e Berenice. A primeira, natural de Fortaleza, foi pioneira no circuito institucional, reconhecida por sua pintura figurativa com influências modernistas e pela sensibilidade na representação do cotidiano. Lucia Galeno teve destaque tanto na produção artística quanto na docência, desenvolvendo obras que dialogavam com tradições locais e experimentações formais. Ernestina e Berenice, por sua vez, eram mestras da cultura popular pernambucana e discípulas de Mestre Vitalino, conhecidas por trabalhos em barro e argila.

Entre 1961 e 1965, o número de mulheres participantes nas mostras do Mauc foi reduzido, refletindo as dificuldades de acesso a materiais, formação e redes de contato. Ainda assim, essas pioneiras abriram caminho para gerações seguintes. Em 1963, Heloísa Juaçaba participou da coletiva *Oito artistas do Mauc*, formada por nomes ligados à Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). No mesmo ano, Nice Firmeza integrou a exposição *Paisagem cearense*, sendo a única mulher entre os 27 artistas participantes. Em 1962, foi realizada uma mostra de Arte Popular, sem registro confirmado

de participação feminina, e, em 1965, a exposição *Rendas de bilro*, provavelmente foi também composta exclusivamente por trabalhos produzidos por mulheres.

O ano de 1966 trouxe o *Salão de pintura infantil*, que contou com a presença de 37 meninas entre os 65 participantes. Já em 1970, o Mauc apresentou *Tapeçaria de Eila*, da artista finlandesa radicada no Brasil, Eila. No ano seguinte, Nice Firmeza expôs ao lado do marido, Estrigas, enquanto o museu realizou uma nova edição do Salão Infantil de Artes Plásticas. Somente em 1971, dez anos após o início das atividades, ocorreu a primeira exposição individual de uma mulher: *Heloyssa Juaçaba*.

No campo da gestão, documentos institucionais indicam que o museu teve cinco diretores efetivos e três gestões interinas. Entre elas, destacam-se quatro gestões femininas: Floriano Teixeira (1961-1963); Lívio Xavier Júnior (1963-1964); Vitalina Frota Leitão e Alba Frota (ambas em períodos interinos na década de 1960); Zuleide Martins (1965-1987); Liberal de Castro (1985-1987 – interino); Pedro Eymar Barbosa Costa (1987-2018) e Graciele Siqueira (2018– atual). Durante as gestões de Pedro Eymar Barbosa e Graciele Siqueira, substituições temporárias também ficaram, na maior parte, a cargo de servidoras mulheres do Mauc.

Dados recentes apresentados pelo Ministério da Gestão e Inovação em Serviços Públicos (MGI) apontam para a invisibilidade feminina em cargos de liderança, as desigualdades salariais e a limitação de espaços ocupados por mulheres em instituições públicas brasileiras. Nesse sentido, examinar a presença e a ausência feminina no Mauc – tanto na gestão quanto no acervo – é essencial para compreender a trajetória do museu. Embora pouco representadas nas primeiras décadas, as mulheres tiveram papel importante na condução da instituição e na preservação de sua memória. A partir dos dados mapeados nesta pesquisa, propõe-se investigar, de forma crítica, os modos de inserção e visibilidade das mulheres na história do Mauc, observando tanto as instâncias de decisão quanto a presença nas programações e coleções, com o objetivo de compreender avanços, permanências e silenciamentos ao longo dessa história.

Matrizes do pensamento: arte, museologia e gênero

Para entender a presença das mulheres dentro do Mauc é preciso analisar de que maneira essa presença existiu e ocorre, hoje, na história da arte e no campo da museologia. Portanto analisaremos neste tópico as visões de diversos autores para que possamos construir uma perspectiva abrangente.

Segundo Hodge (2021, p. 6), “as mulheres produzem obras de arte desde a Antiguidade, mas durante grande parte desse período elas foram excluídas, ignoradas e quase sempre suprimidas da história da arte”. Essa afirmação evidencia o apagamento histórico da figura feminina nos espaços de poder, conhecimento e expressão artística, resultado de um processo sistemático de marginalização social. Medina (2024) defende que, para além dos estigmas sociais, as mulheres foram afastadas da arte devido a um discurso que afirma a genialidade masculina e favorece a figura do homem como mestre artista detentor de grandes habilidades e conhecimentos, sendo assim o único passível de produzir obras de arte.

Entender essas exclusões em museus de acordo com Oliveira (2017):

Trata-se de compreender que houve uma transferência europeia da cultura dos museus para as Américas de modo geral. Herdamos um modelo de museu moderno enciclopédico, classificador e hierarquizador que trata de apresentar as referências culturais em termos nacionalistas, cientificistas e com destaque para os grandes eventos da história, dos heróis e principalmente dos homens (Oliveira, 2017, p. 64).

Medina (2024) reforça a ideia dos valores europeus, citando como a história da arte ocidental é tratada a partir de uma visão masculina, branca e heteronormativa, uma tradição que se coloca a favor do status quo dos homens na arte.

Ademais, Oliveira (2017) defende a presença e a atuação constante das mulheres nos museus, apesar desta não ser reconhecida. A autora se embasa em Simone de Beauvoir, Judith Butler e Joan Scott, para discorrer sobre o apagamento das mulheres na historiografia, analisando por que a mulher é colocada em local de inferioridade e negativismo em relação do gênero masculino, assimilando,

assim, que as relações de gênero permeiam também as práticas de patrimônio, memória e museus, nas quais os papéis de gênero são enrijecidos. Dessa dinâmica de valores é consolidada a maneira de construir memória e práticas culturais. Assim, Oliveira (2017) associa as relações de poder implícitas e explícitas aos gêneros, nas quais o homem é colocado ao centro das discussões e políticas culturais. Dessa forma vão se criando as lacunas sobre as memórias e patrimônios femininos.

Além disso, a autora reflete sobre a ausência de pesquisas que supram as necessidades de informação sobre o gênero feminino e a museologia, dialogando como a presença majoritária de mulheres no campo da museologia – em todos os processos de constituição e consolidação – ainda não gerou debates sobre os papéis desempenhados por elas e sua real importância, o que cria um paradoxo dentro das instituições, pois, se as mulheres são maioria no campo, por que há tão poucas representantes femininas nos acervos? Brulon (2019) associa esse cenário a uma narrativa em que a museologia e os museus continuam presos a estruturas que mantêm a ausência de representações femininas, bem como distorções relacionadas às identidades de gênero e sexualidades da comunidade LGBTQIAP+ em suas coleções e narrativas.

Brulon (2019) cita como os primeiros programas de formação de profissionais da área de museus, especialmente nas duas primeiras décadas do século XX, eram voltados para mulheres, formadas como assistentes para realizar funções básicas dentro dos museus, como organização, classificação e catalogação das coleções. Estes cursos eram lecionados primeiramente por homens, mas depois foram substituídos por alunas egressas do curso que já atuavam no mercado de trabalho, a exemplo, o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, instituído em 1932 (Silva; Carvalho, 2014).

Nesse contexto, os autores relatam que apesar do ingresso feminino no mercado de trabalho brasileiro ser marcado por paradigmas sociais vinculados ao papel da mulher na sociedade, houve presença majoritária de mulheres no concurso de 1940 para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), representando um marco significativo que evidencia um grande avanço quanto aos limites na par-

ticipação feminina em instituições culturais. Nesse sentido, as trajetórias das primeiras conservadoras do MNBA evidenciam uma atuação expressiva na construção do campo museológico no Brasil. Silva e Carvalho (2014) afirmam que essas mulheres não apenas desempenharam funções técnicas, como também produziram pesquisas, organizaram exposições, publicaram artigos e participaram de instâncias decisórias dentro da instituição. Ainda assim, sua ascensão a cargos de maior prestígio, como a direção do museu, foi limitada, revelando a persistência de hierarquias de gênero mesmo em áreas com forte presença feminina.

Brulon (2019) reforça que o caminho, da criação dos cursos técnicos até a instituição do curso de museologia nas universidades, foi traçado por mulheres. Apesar de inicialmente serem alocadas apenas para cargos técnicos e pouco atrativos para homens, o crescente interesse feminino pela área, por pesquisas e pela eventual substituição de professores por alunas, levou, com o passar das décadas, à estruturação em um contexto nacional da função de museóloga. O autor vai além ao defender que, por meio da capacitação em outras áreas do saber, e pela constante pesquisa dentro da museologia, as mulheres conseguiram encontrar brechas para se firmar no campo, e ampliar sua atuação, enquanto desenvolviam a si mesmas, tomando a frente de uma área de estudo inicialmente masculina. Silva e Carvalho (2014) atribuem a possibilidade da entrada feminina no campo da museologia ao estado ainda não consolidado da área, que, diferentemente de setores tradicionais, permitia a criação de novas atividades.

No que se refere a uma análise mais profunda sobre a presença feminina na gestão de museus, Vieira e Carneiro Júnior (2022) reconhecem essa ausência, especialmente na diretoria do Museu Paraense, atribuindo-a a uma visão tradicional que muitos museus ainda possuem. Os autores destacam que das 23 gestões estudadas, apenas três tinham mulheres à frente: Marília Duarte Nunes na década de 1960; Eliana Moro Réboli, na década de 2000; e Gabriela Ribeiro Bettega, que assumiu em 2019.

Sobre as artistas mulheres, Simioni (2024) estima que, no período modernista, as mulheres representavam cerca de dez por

cento do total de artistas, e, ainda assim, a maioria foi silenciada pela historiografia. Tal invisibilidade, segundo a autora, está associada à limitação de acesso à formação acadêmica, só permitida às mulheres a partir da República, segundo Carvalho (2011). Além disso, mesmo quando obtinham algum grau de instrução, eram frequentemente classificadas como amadoras, já que as escolas direcionavam seu ensino para práticas domésticas e restringiam o ingresso feminino em cursos de cunho artístico e profissionalizante, majoritariamente voltados para homens.

No que tange à formação educacional, Medina (2024) retrata, também, que as mulheres só ingressaram de fato nas Academias de Arte após o século XIX, e ainda assim, foram vetadas de estudar as figuras humanas, em especial os nus artísticos, tendo que se dedicar a temas considerados menores, como natureza morta e temáticas domésticas. Entretanto, Oliveira (2017, p. 67) defende que: “a produção de artistas mulheres é bastante representativa na história da arte brasileira e não são poucos os nomes femininos que compõem acervos de museus”, mas como nunca foram vistas no mesmo patamar que artistas homens, seus acervos não contaram com o mesmo tratamento técnico para a aquisição, documentação, pesquisa e difusão. Neste sentido, a diferenciação no tratamento técnico e curatorial gerou lacunas sobre a produção criativa por mulheres nos movimentos artísticos, visto que não foi associado a elas o protagonismo. Dessa maneira, podemos inferir que a ausência de obras em acervo não significa a ausência de obras, mas, sim, da devida documentação e proteção.

A desigualdade de gênero na arte, como observa Leme (2019, p. 23), está vinculada a “imbricadas relações de poder que envolvem não apenas homens e mulheres, mas também disputas políticas e investimentos coloniais”. No modernismo, por exemplo, a imagem do artista era associada à boemia e à transgressão estética, o que contrastava com as expectativas sociais atribuídas às mulheres. Simioni (2024, p. 23) sintetiza essa contradição ao afirmar que “constituir uma carreira de artista moderno no feminino era um desafio, quase um paradoxo”. Assim, muitas artistas encontraram no uso de materiais, temáticas e estéticas específicas um modo de integrar-se ao movimento modernista, ainda que permanecendo em

posição marginal. Ao adotar representações pessoais que confrontassem papéis de gênero estabelecidos poderia significar exclusão ainda maior.

No mesmo período, algumas mulheres alcançaram reconhecimento, mas eram tratadas como exceções extraordinárias — estratégia que reforçava a ideia de que apenas poucas poderiam aspirar ao mesmo status dos homens, enquanto, na prática, nunca o atingiriam em igualdade. Entre casais de artistas, era comum a mulher ser retratada como musa ou coadjuvante, enquanto o homem recebia o protagonismo.

Mesmo no contexto contemporâneo, o apagamento permanece. Hessel (2024) relata que, em 2019, um estudo envolvendo dezoito dos principais museus dos Estados Unidos revelou que 87% das obras pertenciam a artistas homens e 85%, a artistas brancos. Na *National Gallery*, em Londres, apenas um por cento do acervo é de autoria feminina. Além disso, obras de mulheres chegam a ser vendidas por apenas dez por cento do valor das obras masculinas. Carvalho (2011, p. 148) cita a exposição *Amazonas da nova arte*, em que quarenta artistas mulheres foram ofuscadas por seus colegas homens, definindo o caso como próprio de um “mundo dominado pelos homens e pouco disposto a reconhecer o talento das mulheres”.

O recorte racial agrava ainda mais a exclusão: pesquisa conduzida por Ana Mae Barbosa, em 1992, mostrou que, entre as dez principais galerias de São Paulo, nenhuma havia realizado, até então, uma exposição de artista mulher e negra. Para Vergès (2020, p. 91-92), não basta lutar por igualdade formal entre mulheres e homens, é necessário questionar as estruturas históricas que sustentam a exploração, a falta de educação, a opressão, a violência e a invisibilização das mulheres racializadas na sociedade. No Museu Paraense, Vieira e Carneiro Júnior (2022) associam a ausência da presença de mulheres negras, operárias e indígenas a um processo de aquisição de acervo por meio de doações, provindas, na maioria das vezes, por camadas mais abastadas da sociedade.

Ainda mais, Vieira e Carneiro Júnior (2022) refletem sobre a restrita presença de mulheres no circuito expositivo do Museu Paranaense, apesar de afirmarem que não é um caso que ocorre no

acervo do museu. Isso os impulsionou para a criação de um projeto de extensão universitária que permitisse o estudo do acervo feminino do museu a partir de uma nova maneira de pensar o circuito expositivo, abrindo novas possibilidades de pesquisa dentro do acervo além das obras e peças entendidas como femininas, tais como “as indumentárias, as revistas femininas de moda, os conjuntos de louças e os álbuns de família” (Vieira; Carneiro Júnior, 2022, p. 22). Os autores citam ainda outras peças consideradas não convencionais ao universo feminino que também foram importantes para reconhecer as mulheres no acervo, como as máquinas de escrever, os telefones e desenhos.

Medina (2024) diz que o problema da ausência de mulheres não ocorre apenas em museus, mas em bienais, considerados eventos importantes para o desenvolvimento artístico. Na Bienal de Veneza de 2017, por exemplo, apenas 35% dos 120 artistas eram mulheres, e havia apenas uma artista mulher negra (Medina *apud* Riley, 2021). De acordo com Prado (2023, p. 24), “a desigualdade de gênero nos espaços institucionais da arte é reflexo do modo não equitativo como, social e historicamente, produzimos e reproduzimos seus efeitos na cultura”.

Determinadas técnicas e linguagens também contribuíram para a marginalização. Como aponta Hodge (2021, p. 188), atividades como tecelagem, bordado, tricô, costura e outros trabalhos manuais domésticos foram historicamente classificados como “artesanato feminino” e, portanto, considerados inferiores às “grandes artes”. Essas práticas, geralmente transmitidas no ambiente doméstico e à margem do ensino acadêmico formal, foram separadas das artes mais valorizadas, como a pintura e a escultura (Hessel, 2024). No entanto, Bryan-Wilson (2019) ressalta que o tecido e outras linguagens têxteis foram amplamente utilizados como instrumentos políticos em ações e protestos, ganhando força como expressão crítica e engajada.

Essa marginalização se torna evidente quando olhamos para acervos de museus de história natural ou ciências, nos quais a produção e as peças são majoritariamente masculinas. Oliveira (2017) debate esses acervos além da análise de poder e privilégio masculino,

debatendo a “lógica androcêntrica” e explicando que apenas experiências masculinas são utilizadas e tratadas como universais, apagando assim a necessidade de estudos e pesquisas científicas em corpos femininos ou análises críticas sobre as vivências femininas. Brulon (2019, p. 7) reforça a ideia da imagem do homem como parâmetro universal, complementando que nem todos os homens eram contemplados, apenas o “homem branco ocidental e heterossexual”.

O autor ressalta que essa homogeneidade foi pregada em museus nacionais europeus após a Revolução Francesa, buscando englobar a ideia de memória e civilização. Brulon enfatiza o que é comum aos seres humanos e às nações, suprimindo as diferenças. O ideal, neste caso, era a formação identitária, a produção de uma nação homogênea, sem se preocupar com as discrepâncias internas destas nações. Este movimento, no entanto, sofreu represália especialmente da classe sufragista, que tomou a frente e destruiu obras como protesto.

Na história da arte, a representação feminina foi majoritariamente filtrada pelo olhar masculino. Rublescki e Menti (2019 *apud* Loponte, 2002), observam que o imaginário ocidental frequentemente associou a figura da mulher a imagens sexualizadas, com corpos suavizados, simétricos, passivos e enquadrados nos padrões de beleza vigentes, muitas vezes como objetos decorativos e de contemplação. Medina (2024) também reforça a ideia de que os nus femininos, especialmente as obras que representavam Vênus, eram representações do imaginário masculino, em que havia uma disputa de poder que sujeitava o corpo feminino aos prazeres da mente masculina.

Outro arquétipo recorrente era o de Madonna, símbolo do ideal feminino, retratada com filhos e em ambientes domésticos. Como lembra Umberto Eco (2001 *apud* Rublescki; Menti, 2019, p. 254), nos séculos XVI e XVII, a “mulher perfeita” era recatada e voltada à vida doméstica, enquanto no século XVIII surgiram representações mais leves e variadas, embora ainda restritas a um padrão branco e europeu. Mulheres negras, segundo Carvalho (2011), raramente eram representadas, e quando o eram, apareciam em papéis de subserviência e escravidão.

Bittencourt (2018) observa como a erotização dos corpos femininos é feita de maneira diferente dependendo da cor da pele. Historicamente, as obras que apresentavam mulheres negras nuas ainda as mantinham em lugar de servidão, muitas vezes amparando e cuidando de uma mulher branca também erotizada. A autora aponta que, a partir da década de 1970, quando a artista negra começa a ganhar, minimamente, mais visibilidade, passamos a obter releituras sobre a imagem negra, retratando a beleza e os aspectos grandiosos da negritude, fugindo do olhar colonizador e preconceituoso.

Nesse sentido, Oliveira (2017) aponta que dentro das exposições tradicionais há a segregação de raça, observando que as mulheres representadas são brancas, casadas, cristãs, ricas, e católicas, o que gera um apagamento das mulheres que não se encaixam nesse padrão, e, por isso, em contrapartida, museus periféricos escolhem retratar a mulher negra, excluída, subordinada e inferiorizada, para demonstrar o cotidiano de resistências, combates e conquistas cotidianas dessa parcela da sociedade. Nesse sentido, a autora defende uma museologia social que represente as mulheres não apenas por serem mulheres, mas em razão de suas lutas, desafios e questões que permeiam a classe feminina em seus diferentes contextos.

A autora atribui, ainda, aos museus a liberdade para manipular suas coleções e definir valores a elas durante todo o processo de aquisição, salvaguarda e exposição, admitindo que existe uma narrativa associada a cada coleção e a cada objeto. Sua análise mostra que os objetos voltados ao universo feminino eram colocados na categoria de “Museu Casa”, associando a mulher ao papel doméstico burguês, um estereótipo patriarcal e hierárquico, em que o homem está no centro das decisões e a mulher, presa à casa. Segundo a autora, o mesmo ocorre em museus afro-brasileiros, onde homens são destacados por suas vidas sociais e suas atuações políticas, enquanto mulheres são representadas pelo prisma de suas vidas domésticas, salvo raras exceções.

O olhar das artistas mulheres sobre o feminino tende a ser menos idealizado e mais crítico, com foco em narrativas introspectivas ou alternativas. Mesmo quando abordam sensualidade e sexualidade, evitam a erotização exacerbada característica de

representações masculinas. O projeto do Museu Paranaense apresentado por Vieira e Carneiro Júnior (2022) propôs analisar como as mulheres eram representadas em obras e encontrou uma certa objetificação nos trabalhos produzidos por homens, e em contrapartida buscou valorizar obras de artistas mulheres importantes para o cenário local, colocando os quadros e as artistas em evidência, realizando pesquisas e análises sobre elas.

Essa movimentação de valorização é datada a partir dos anos 1970, com o ensaio de Linda Nochlin, “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (1971), e com ações do grupo Guerrilla Girls. Como a campanha de 1984 de peças impressas, dirigida a profissionais do meio cultural e artístico, como curadores, críticos e artistas, que buscou apontar o caráter excludente do museu, de seu acervo e da exposição *International Survey of Painting and Sculpture* (Bittencourt, 2018). E ainda a peça de 1985, que retratou o número de exposições individuais femininas nos quatro principais museus de Nova York: Guggenheim, Metropolitan, Modern e Whitney. Na ocasião, apenas o Modern havia realizado uma exposição. Em 2015, a peça foi refeita e, naquele momento, uma exposição em cada museu foi identificada, com exceção do Modern, onde foram realizadas duas mostras. Um número ínfimo se comparado às exposições que os museus de grande porte realizaram.

Em 1989, o mesmo grupo elaborou um cartaz com a frase: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Met?”, que denunciava que apenas cinco por cento dos artistas da ala de arte moderna do Metropolitan Museum eram mulheres, sendo 85% dos nus expostos, femininos. Em 2017, a crítica alcançou o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), revelando que apenas seis artistas mulheres integravam o acervo, enquanto 60% das obras eram nus femininos. O icônico questionamento foi adaptado para: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. Brulon (2019) defende que o movimento do grupo Guerrilla Girls foi influenciado pelo movimento das sufragistas que depredaram obras durante o processo de nacionalização dos museus após a Revolução Francesa anteriormente citada.

Medina (2024) reforça a curadoria como método de resistência e impulsionamento de exposições e artistas femininas, especialmente após a década de 1970. O exemplo lembrado pela autora é o projeto *Womanhouse*, localizado em Los Angeles, nos Estados Unidos, de autoria de Miriam Schapiro e Judy Chicago, que criaram um espaço de experimentação e liberdade para mulheres artistas produzirem suas obras e exposições, num período em que as mulheres não estavam sendo escolhidas por galerias e museus. Na visão da autora, este pioneirismo se espalhou devido principalmente ao artigo de Nochlin (1971) seguido de novas exposições abertas em outras localidades, a primeira a nível internacional, em 1976, a *Women Artists: 1550-1950*, que abrigou 150 obras de 85 artistas. A autora coloca a figura do curador como mediador entre o público e o artista, concedendo-lhe um papel importante, de popularizar o artista por meio das obras nos circuitos expositivos, dando visibilidade à história da arte para aquela peça e artista. Dessa maneira, ela considera importante a curadoria feminina, com o intuito de “criar um novo espaço para a produção artística feminina” (Medina, 2024, p. 55).

Hessel (2024) argumenta que, mesmo diante de iniciativas como a mencionada, as obras de mulheres continuam tendo menos impacto no circuito institucional, uma vez que curadorias, críticas e decisões seguem predominantemente sob influência masculina. Barbosa (2019) reforça que o apagamento das artistas — especialmente antes do Modernismo — foi estrutural, e Hessel (2024) acrescenta que isso se estende às produções não convencionais, com uso de materiais alternativos ou voltadas a grupos marginalizados.

Silva e Silva (2014) lembram que museus, como guardiões da memória coletiva, exercem também o poder de decidir o que será lembrado ou esquecido. Para esses autores, a integração entre sociomuseologia e perspectiva de gênero é um caminho possível para reparar injustiças históricas, reconstruir acervos elitistas e patriarcais e promover o empoderamento por meio de exposições centradas em artistas mulheres. Dessa forma, Oliveira (2017) afirma que os museus são instituições que evidenciam as tensões e conflitos envolvidos na seleção e na preservação do patrimônio cultural. O processo de atribuição de valores para justificar a conservação de certos bens, em detrimento de outros, possui um caráter polí-

tico e subjetivo, não sendo evidentemente neutro. Cabe à museóloga desempenhar um papel crítico como construtora e mediadora nesse contexto, sendo, assim, papel do campo da museologia mitigar as lacunas existentes dentro dos museus.

Dessa maneira, o projeto apresentado por Vieira e Carneiro Júnior (2022) empenhou-se em ouvir os setores da população que foram apagados como uma iniciativa de reconstrução da história. O projeto procurou inserir, em um museu que retrata a história do estado do Paraná, as outras vertentes e identidades presentes nessa história, com foco maior na presença feminina, trazendo debates, oficinas e atividades que permeiam esse tema e o universo feminino. Esse processo foi possível devido à intensa participação e ao interesse do público por meio das oficinas e rodas de conversa.

Bittencourt (2018) afirma que houve um pequeno avanço com relação à presença feminina em grandes exposições e eventos, como bienais internacionais, no entanto ainda é possível observar que, nesses eventos, as mulheres representam menos de quarenta por cento dos artistas participantes, e este número decresce quando olhamos para mulheres negras.

No âmbito das exposições, podemos citar um exemplo: *As histórias das mulheres a partir do Museu Paranaense*, criada no âmbito do projeto analisado por Vieira e Carneiro Júnior (2022), em que as peças foram expostas seguindo os três eixos do projeto – arte, trabalho e moda e costumes, com ênfase nas presenças e ausências da história, na observação da história das mulheres por meio das peças e objetos, e no que eles representavam, destacando o que foi encontrado e o que se manteve apenas pela oralidade.

Assim, além de conservar e narrar a história da arte, cabe aos museus assumir a responsabilidade de transformá-la, promovendo igualdade de gênero, diversidade e inclusão cultural. Prado (2023) afirma que “os museus são instituições sociais e políticas que detêm o poder de selecionar o que é legítimo para o patrimônio artístico, exercendo poder nos limites da produção cultural, mas também nas esferas sociais” (Prado, 2023, p. 15).

Nesse sentido, o Mauc, a partir da gestão assumida em 2018, vem desenvolvendo ações voltadas ao fortalecimento da presença

feminina por meio de exposições exclusivas e da incorporação de obras de autoria de mulheres ao seu acervo como um compromisso social com a equiparação e a igualdade de gênero. Cumpre destacar a necessidade de revisão dos documentos institucionais do Mauc (regimento interno, política de acervos, plano museológico), a partir do alinhamento com o plano de desenvolvimento institucional da UFC (PDI/UFC) e o plano de cultura da UFC para que esses compromissos informais assumidos por gestores façam parte da gestão pública da universidade.

Sob liderança feminina: olhares sobre a gestão no Museu de Arte da UFC

Brulon (2019) associa as representações de gênero em exposições e a igualdade nas oportunidades de emprego (em especial, cargos de direção, que, mundialmente, ainda pertencem em sua maioria a homens) ao padrão normativo, hegemônico e antigo das narrativas dos museus.

Nesse sentido, procuramos analisar as gestões efetivas realizadas por mulheres, como Zuleide Martins (1965-1987) e Graciele Siqueira (2018-atual), visando identificar quais ações principais foram realizadas durante os períodos e que decisões diferenciam estas gestões de gestões masculinas. Esse recorte foi escolhido devido ao maior poder de deliberação presente em gestões efetivas, visto que gestões interinas e substituições apresentam maior limitação sobre as ações que podem ser implementadas, como foi o caso de Vitalina Frota Leitão e Alba Frota.

A gestão de Zuleide ocorre em um período da UFC marcado pela presença feminina em cargos de liderança. Segundo ela: “naqueles começos memoráveis, as mulheres ocupavam cargos relevantes da administração, eram chefes de departamentos” (Martins, 2021, p. 27), o que garante um outro aspecto à análise, tornando o caso de Zuleide mais uma regra do que uma exceção dentro da universidade, mas não dentro do contexto geral dos cargos de chefias em instituições públicas.

Sua gestão iniciou-se quatro anos após a abertura do museu, mas a universidade já realizava exposições. desde o final da década de 1950, em outros espaços, atividade que foi continuada mesmo após a abertura do museu e segue até os dias atuais. Ela esteve à frente do museu em um momento de suma importância, a inauguração da nova sede, em 1965. Naquele período, o museu já tentava instaurar uma programação abrangente promovendo exposições, cursos de arte e fotografia, treinando guias para as exposições, bem como promovendo atividades de divulgação do museu em âmbito nacional.

Infelizmente, a sua gestão também enfrentou períodos de fechamento temporário do museu, em sua completude e em partes, devido a obras de expansão e problemas técnicos, geralmente relacionados à climatização e à parte elétrica do museu. Entretanto, mesmo nesses períodos, exposições e atividades externas aconteceram, além de cursos de capacitação, assegurando a continuidade da atuação do museu. Entre 1968 e 1972, destacam-se a criação das primeiras salas de longa duração — incluindo arte popular, Antônio Bandeira, arte sacra, gravadores europeus e pintores do Nordeste — e a sistematização do acervo, que passou a contar com mais de 3 mil peças. Com a abertura das novas salas de longa duração, previamente chamadas de permanentes, o museu deixa de ser fechado para visita nos períodos entre exposições de menor duração.

Ao longo da década de 1970, Zuleide enfrentou restrições orçamentárias que limitaram a aquisição de obras, mas buscou compensar essas limitações por meio de atividades externas, treinamento de guias e intensa divulgação de exposições. Desse período, podemos destacar, ainda, a atuação do museu na produção de cartazes e catálogos das exposições como forma de divulgação. Sua atenção à capacitação profissional e à gestão técnica se refletiu em cursos, viagens de estudo e na própria especialização da diretora para lidar com problemas técnicos, especialmente aqueles relacionados a climatização e conservação do acervo.

Nos anos 1980, a gestão estabeleceu e ampliou as práticas de organização do acervo e de exposição de obras, com a implantação de normas para apresentação de artistas, catálogos e doações, reforçando o papel do Mauc como espaço aglutinador da produção

artística cearense. Nesse período foram inauguradas as novas salas individuais dos artistas, que segundo Zuleide Martins (2021, p. 23): “foram concebidas como homenagens aos artistas do Ceará”. Além disso foram realizadas dezenas de exposições externas e internas e houve a participação em eventos nacionais e internacionais, como a Bienal Internacional de São Paulo, evidenciando o fortalecimento da instituição sob sua direção.

Zuleide Martins se destacou pela atenção às visitas mediadas, instauradas como forma de estreitar laços com a comunidade e promover educação patrimonial. Naquela época elas aconteciam em horários fixos na semana e eram mediadas pelos próprios artistas, técnicos do museu ou pelo corpo de guias, formado pelos bolsistas que recebiam cursos de treinamento. Além disso, a criação da oficina de pintura e restauração em sua gestão, que, segundo ela, tinha “finalidade de despertar talentos” (Martins, 2021, p. 23), proporcionou ao Mauc um caráter formador para além das teorias, ensinando com frequência a parte prática da produção das artes. Em suma, a gestão de Zuleide Martins foi marcada por uma combinação de perseverança frente a desafios financeiros e técnicos, compromisso com a formação e valorização profissional, somado à visão estratégica na expansão do acervo e das atividades do museu, o que fez do Mauc um polo de referência para as artes no Ceará.

Graciele Siqueira, museóloga formada pela Escola de Museologia, ingressou na UFC em 2008, no contexto da expansão das universidades federais pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), com a missão de atuar no Museu de Arte. Inicialmente assumiu os trabalhos na Reserva Técnica, promovendo sua organização e, em 2009, elaborou o primeiro Plano Museológico do Mauc. A partir desse documento, foi possível iniciar melhorias cotidianas: aquisição de mobiliário, computadores, materiais de acondicionamento para obras de arte em suporte papel, jornais e fotografias. Em 2010, coordenou a elaboração de um projeto submetido ao edital da Caixa Cultural, que garantiu recursos para a aquisição de um estúdio completo de fotografia, além de computadores e scanners para o desenvolvimento do trabalho cotidiano da pequena equipe do museu.

Nos idos de 2011, implantou o sistema Donato, de documentação (posteriormente descontinuado), e criou protocolos museológicos específicos para o Mauc, relacionados a doações de obras, empréstimos e cessão de uso de imagens. Colaborou diretamente na organização física e estrutural da biblioteca e do arquivo do museu. Em 2015, a partir da revisão do Plano Museológico e da mudança na Reitoria articulou com a Direção do Mauc um projeto de ampliação da equipe, acarretando na contratação de profissionais especializados: técnico em arquivo, bibliotecário, produtor cultural, administrador e arquivista.

Com a aposentadoria do diretor Pedro Eymar, em 2018, e após dez anos de atuação como museóloga, foi convidada pelo reitor Henry Campos para assumir a Direção do Mauc. Atendendo às novas demandas da universidade e do serviço público, foram realizados o mapeamento de processos estratégicos visando atender critérios de governança e transparência pública; revisou e atualizou com a equipe do Mauc a missão do museu; estruturou a programação bienal das exposições temporárias e instituiu um calendário fixo de atividades e eventos; assim como ampliou a política de circulação e empréstimos de obras de arte e a elaboração de projetos para concorrência em editais públicos.

Em 2019, implementou o Núcleo de Comunicação e o Núcleo Educativo, assim como organizou diversas publicações com a equipe técnica (*Revista Mauc*, *Guia de Fontes*, cadernos de colorir para crianças, catálogos de exposições). Em 2021, iniciou-se a construção do APP Mauc para fins de ampliação dos recursos de acessibilidade ofertados à sociedade e, em 2023, foi criado o Mauc Podcast. O Museu de Arte da UFC passou por uma reforma parcial na infraestrutura do telhado e fortaleceu-se em parcerias com servidores docentes e técnico-administrativos, bem como ampliou a presença dos programas de bolsas e estudantes no Mauc.

No que se refere à programação (exposições e eventos), a atual gestão fortaleceu a presença feminina com reserva de vaga para mostras anuais, assim como retomou iniciativas importantes, como o Salão Universitário Estudantil, e abriu espaço para o Salão dos trabalhadores da UFC (docentes, técnicos-administrativos, ter-

ceirizados e empregados da EBSEH). Buscou-se ainda ampliar e acolher obras de arte de artistas mulheres de forma permanente no acervo do Mauc e realizar mostras coletivas, ampliando assim, a presença feminina na programação. Compreende-se que o Mauc avançou bastante nos últimos anos, mas muito ainda há de ser feito para que a justiça social às mulheres e a outros grupos seja implementada no museu. Destaca-se aqui a necessidade de revisão dos documentos regimentais do museu para que as políticas sejam continuadas independentemente de gestões.

Em síntese, a trajetória de Graciele Siqueira à frente do Mauc evidencia uma gestão pautada pela consolidação institucional, pela inovação em projetos e ferramentas de acessibilidade, pela valorização da equipe técnica e pela ampliação das vozes femininas e de grupos historicamente silenciados na programação, reafirmando o museu como um espaço dinâmico, inclusivo e em constante diálogo com a sociedade.

Protagonismo em cartaz: A presença feminina nas exposições

Visando entender melhor como as mulheres estavam e estão presentes dentro do museu, analisamos as exposições que ocorreram nos últimos 68 anos, desde as atividades realizadas na Reitoria (1957-1961), à inauguração do museu (1961) e à atualidade (2026), para identificarmos o número de exposições em que houve participação feminina, e ainda, aquelas onde houve um destaque em apenas artistas mulheres.

Dessa maneira, analisamos todas as exposições já realizadas pelo Mauc, seja em ambientes internos do museu, em suas salas expositivas, como aquelas promovidas pelo museu em outros locais, sejam eles da universidade, como o Salão Nobre da Reitoria e as Casas de Cultura; sejam em outras cidades e países. Assim, foram calculadas 614 exposições que ocorreram desde 1957, quando, apesar de não haver formalmente um museu na universidade, já eram realizadas atividades museológicas e expositivas dentro dos

setores de cultura sob a responsabilidade dos técnicos do museu até a atualidade.

A partir desse número inicial, analisamos quais eram as temáticas dessas exposições e quais artistas estavam por trás delas, dividindo-as em quatro categorias: “sim, possui presença feminina”; “não possui presença feminina”; “talvez possua participação feminina”, e por fim, “não se aplica”. Devido à ausência de documentos que comprovem ou refutam a presença feminina em algumas exposições do Mauc, optamos por incluir o “talvez” e “não se aplica”. Essas categorias foram utilizadas para identificar as exposições cujos títulos indicam a apresentação de resultados de pesquisas desenvolvidas por unidades acadêmicas e/ou administrativas da UFC (em sua maioria), sem vínculo direto com processos criativos e produção artística (pinturas, desenhos, esculturas etc.) produzida por indivíduos. Dessa forma, pudemos construir uma representação gráfica desses números (Gráfico 1).

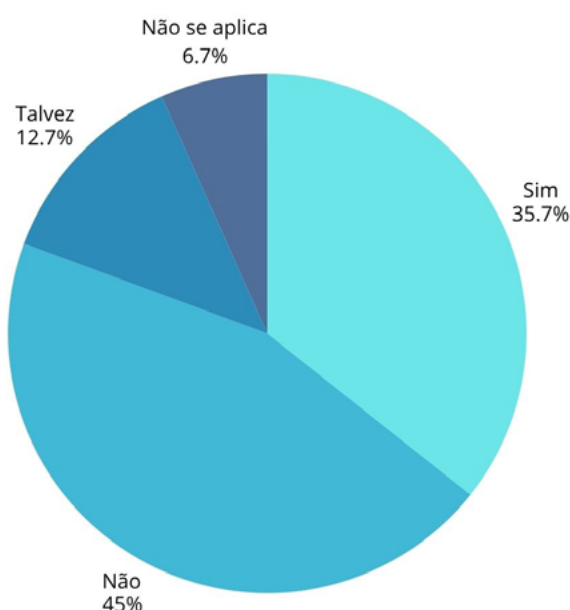


Gráfico 1. Número de exposições com presença feminina realizada pelo Mauc/UFC.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Com a análise do gráfico acima, podemos ponderar que o Mauc possui um número razoável de exposições com presença feminina, apesar de não se equiparar ao número de exposições masculinas. Trata-se de uma diferença pequena, representada por sessenta expo-

sições dentre as mais de seiscentas realizadas. Em números absolutos, foram produzidas 219 exposições com presença feminina; 276 sem a presença; 78 que não pudemos afirmar a ausência ou a presença; e 41 as quais não podemos analisar de igual maneira por se tratar de exposições voltadas para temáticas como “cadeiras”, “centro de humanidades”, entre outras. Outro aspecto merece destaque neste gráfico: a não quantificação de artistas mulheres nas exposições, mas tão somente sua presença nas exposições realizadas.

Para além disso, achamos importante avaliar essa presença ao longo das décadas de mostras artísticas, sejam elas pelo Mauc ou por outros setores culturais nos anos que antecederam a criação do museu. Dessa maneira, analisamos a distribuição das exposições ao longo das décadas (Gráfico 2) e a distribuição dentro dos critérios que estabelecemos para análise e divisão neste artigo (Gráfico 3).

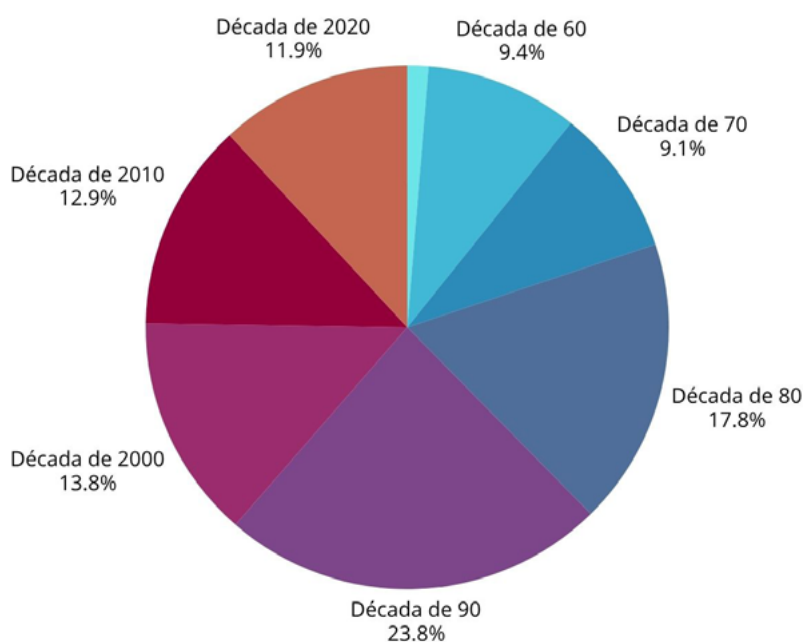


Gráfico 2. Número de exposições nas décadas. Fonte: Elaboração própria, 2025.

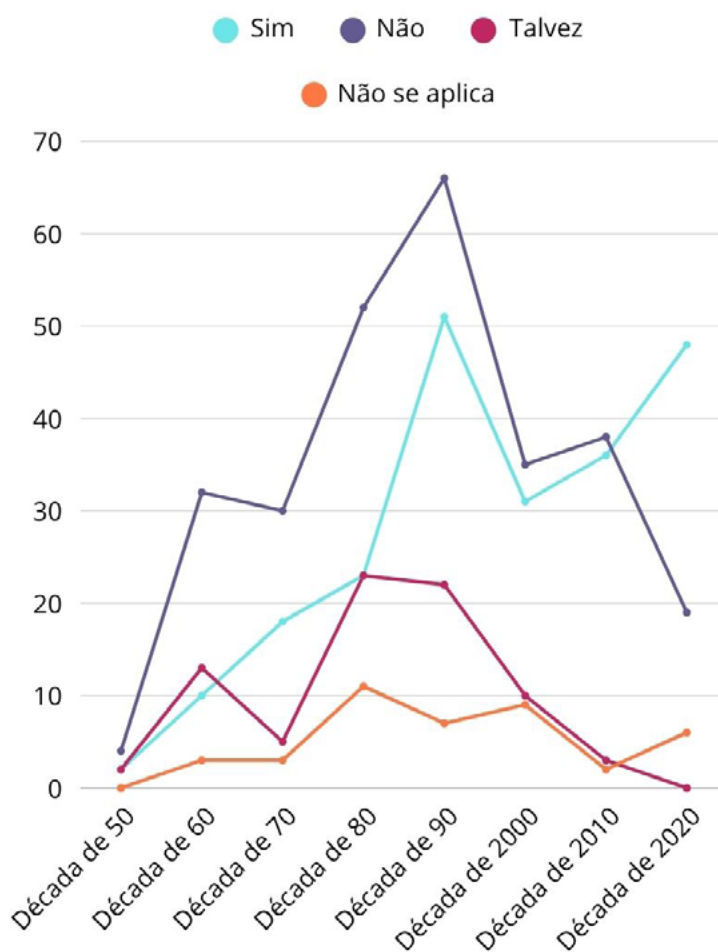


Gráfico 3. Número de exposições com presença feminina nas décadas.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Podemos analisar diversas informações como um crescimento do número de exposições desde a abertura do museu, com um pico na década de 1990 totalizando 146 exposições. Destaca-se ainda, nessa década, a presença feminina num total de 51 exposições, e, apesar do declínio após o período, é importante ressaltar que a década de 2020 tem potencial de alcançar números similares. A segunda década do século XXI já apresenta um número substancial até o presente momento, especialmente em relação às exposições femininas, tendo apenas três exposições menos que o número obtido na década de 1990, ou seja 48 mostras.

Dessa forma, podemos verificar um crescimento no número de exposições femininas associadas a duas gestões: a de Pedro Eymar, onde houve uma maior equiparação ao número de exposições com e sem a presença feminina, e a atual gestão, de Graciele Siqueira,

que tem ido além da equiparação, trazendo mais exposições femininas ao calendário do museu.

Foram analisadas as exposições com presença feminina, que totalizam 219, para entender como elas aconteciam dentro do museu, e, dessa forma, observou-se que algumas se tratavam de mostras solo de artistas, outras em grupos de mulheres e, ainda, de pessoas mistas, de diversas identidades de gênero (Gráfico 4).

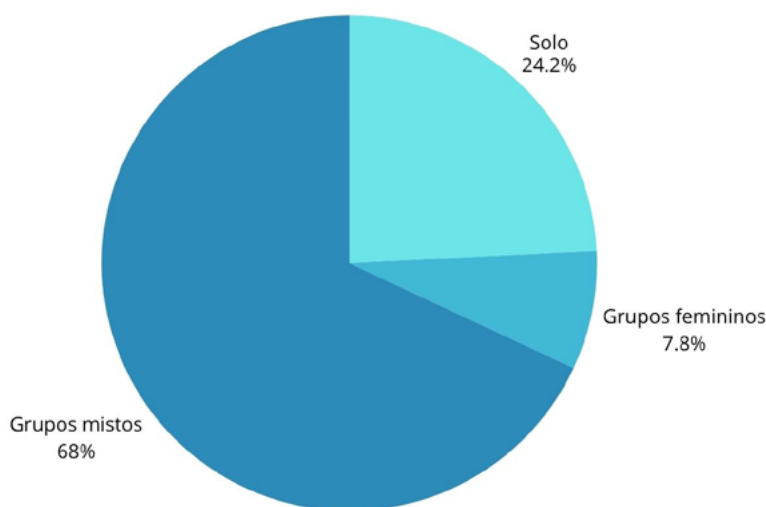


Gráfico 4. Número de exposições femininas dentre categorias observadas.

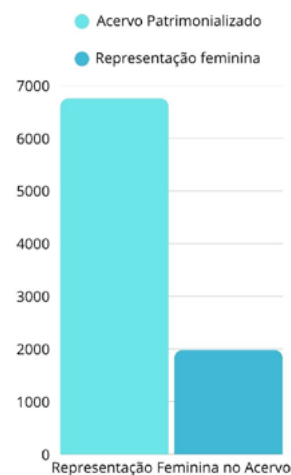
Fonte: Elaboração própria, 2025.

Catalogando invisibilidades: As mulheres na coleção do Mauc

O acervo do Mauc foi analisado, nesta pesquisa, com o objetivo de identificar diferentes aspectos relacionados à presença feminina. Destacaremos algumas observações feitas a esse respeito. Em primeiro lugar, foram localizadas obras que, de alguma forma, representam a figura feminina:

Gráfico 5. Número de obras com representação feminina patrimonializadas do Mauc.

Fonte: Elaboração própria, 2025.



Em relação às obras produzidas por mulheres presentes no acervo, os dados são estes:

Gráfico 6 - Obras Femininas no museu, antes e após as ações de ampliação.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

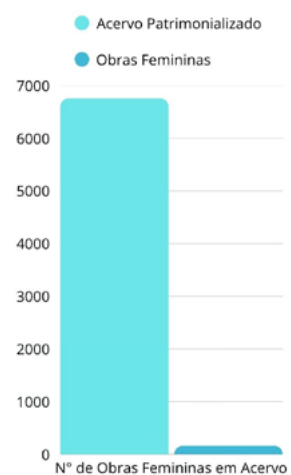
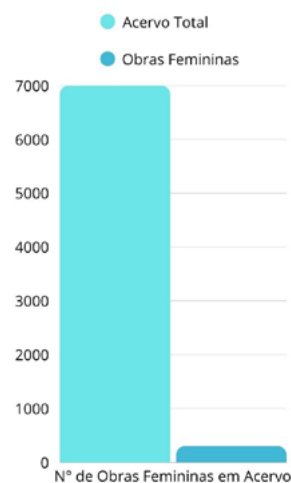


Gráfico 7. Obras Femininas no museu, antes e após as ações de ampliação.

Fonte: Elaboração própria, 2025.



Como mostram os gráficos, obras de autoria feminina no acervo do Mauc ainda representam uma parcela significativamente menor em relação ao total, tanto no aspecto quantitativo quanto

na visibilidade nas exposições. Apesar da trajetória consolidada da instituição no cenário artístico cearense, observa-se que o acervo é majoritariamente formado por produções de artistas homens, refletindo padrões históricos de exclusão e invisibilização da contribuição feminina nas artes. Por mais que as obras com representação de mulheres configurem quase trinta por cento das obras do museu, o número de obras de mulheres representa menos de cinco por cento.

Foi considerada também a proporção de autoras em comparação aos artistas homens, nos cenários anterior e posterior às ações voltadas à ampliação dessa representatividade:

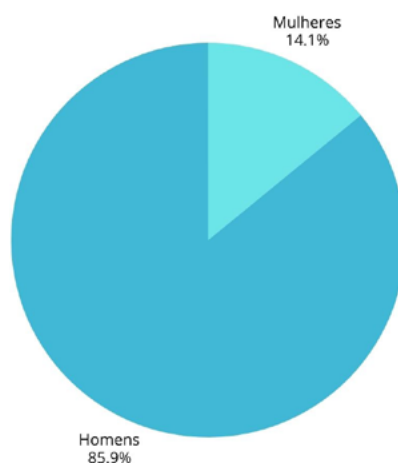


Gráfico 8. Proporção de artistas femininas antes das ações de ampliação.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

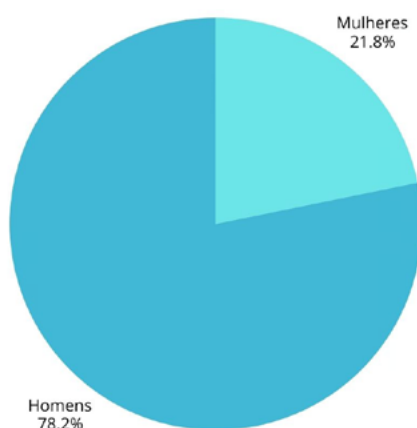


Gráfico 9 - Proporção de artistas femininas após as ações de ampliação.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

A análise, aliada ao desenvolvimento de ferramentas para mapear as artistas presentes no acervo do Mauc, revelou que a adoção de exposições temporárias anuais dedicadas exclusivamente a mulheres — ainda recentes e pontuais — resultou em um aumento expressivo da presença feminina no acervo institucional. Esse avanço reflete não apenas um movimento de ampliação quantitativa, mas também um processo de revisão crítica e de atualização curatorial, em sintonia com as discussões contemporâneas sobre igualdade, diversidade e inclusão nas instituições culturais.

Embora os progressos dos últimos anos sejam relevantes, os dados obtidos evidenciam a necessidade de ações contínuas e propositivas para a valorização da produção artística feminina, como a implementação de políticas de aquisição voltadas a obras de autoria de mulheres, a ampliação de sua presença em exposições e a divulgação de suas trajetórias. Nesse sentido, a curadoria emerge como um instrumento estratégico para promover a transformação e reconstruir narrativas mais equitativas no contexto museológico.

A análise dos gráficos permite afirmar que o Mauc, assim como a própria história da arte, participou — ainda que de forma não intencional — de um processo de invisibilização, esquecimento e segregação das mulheres artistas. Observa-se uma presença relativamente expressiva de obras que representam figuras femininas, correspondendo a cerca de trinta por cento do total, mas esse índice não se traduz no número de artistas mulheres ou na quantidade de obras por elas produzidas, mesmo após as primeiras ações voltadas à ampliação dessa representatividade. Atualmente, as mulheres correspondem a aproximadamente vinte por cento dos artistas do MAUC, e suas obras representam menos de cinco por cento do acervo.

Por fim, é possível identificar uma diversidade nas técnicas utilizadas por essas artistas, que se desenvolvem tanto em linguagens tradicionais, como pintura e escultura — historicamente restritas às mulheres —, quanto em práticas associadas ao espaço doméstico, como cerâmica e bordado, que, no mesmo período, não eram reconhecidas como arte.

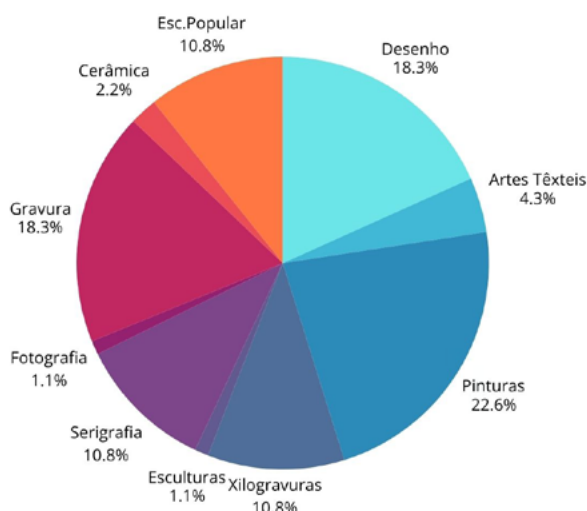


Gráfico 10. Proporção das técnicas utilizadas por artistas mulheres. Fonte: Elaboração própria, 2025.

Considerações finais – o futuro é feminino

Ante o exposto, compreende-se que a presença feminina no Mauc remonta às suas primeiras exposições de forma bem discreta e sutil, com nomes como Heloísa Juaçaba e Nice Firmeza. Contudo, ao longo da história da instituição, o acervo formado não reflete uma participação significativa de mulheres artistas, sendo mais frequentes as representações do feminino produzidas e assinadas por homens do que obras criadas por autoras. A investigação sobre essa presença permitiu identificar não apenas registros e contribuições relevantes, mas também lacunas marcantes quanto à representatividade e à visibilidade da produção artística feminina no museu.

Para compreendermos melhor algumas nuances importantes dessa constatação, será necessário o aprofundamento deste estudo, de modo a identificar outros demarcadores sociais relacionados a ausências femininas no conjunto artístico sob guarda do museu. Contemplar indicadores como raça, faixa etária e nível de escolaridade possibilitará análises mais complexas acerca da representatividade e diversidade no referido acervo.

Apesar dos avanços recentes e da maior atenção às questões de gênero tanto no campo museológico quanto no âmbito da Universidade Federal do Ceará, os dados analisados demonstram que o

protagonismo feminino permanece restrito quando comparado ao masculino. Isso aponta para a urgência de ações afirmativas voltadas à igualdade de gênero e à inclusão efetiva das mulheres nas práticas curatoriais, nas políticas de aquisição e na valorização da memória artística feminina, fortalecendo seu espaço na estrutura do museu e da universidade.

Reconhecer e promover a produção artística de mulheres significa não apenas revisar criticamente a trajetória institucional, mas também contribuir para a consolidação de uma museologia mais diversa, plural e comprometida com a equidade de gênero. Essa triangulação de dados (planilhas, histórico de exposições, revisão teórica) permitiu-nos não apenas quantificar, mas também contextualizar e interpretar criticamente a trajetória da presença feminina no Mauc. Espera-se, assim, que este estudo sirva de subsídio para reflexões e mudanças institucionais, incentivando o Mauc e a UFC – e demais instituições culturais – a ampliar iniciativas voltadas à representatividade feminina e a colaborar para a construção de um panorama artístico mais justo, equitativo e inclusivo.

Referências

- BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BARBOSA, A. M.; AMARAL, V. (org.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019.
- BITTENCOURT, R. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, nº 13, p. 237-251, jan./jul. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/4ZxkWYpwrhgG8g6J9Dn-7D4K/?lang=pt>. Acesso em: 4 set. 2025.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. *Resolução nº 104, de 18 de julho de 1961*. Cria o Museu de Arte da Universidade do Ceará e dá outras providências. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1961.
- BRULON, B. Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para a possibilidade do presente. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 55, p. 1-28, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/4ZxkWYpwrhgG8g6J9Dn-7D4K/?lang=pt>. Acesso em: 6 set. 2025.
- BRYAN-WILSON, J. Textiles and politics. *The Journal of Modern Craft*, [s. l.], v. 12, nº 1, p. 5-13, 2019.
- CARVALHO, F. O. A história da arte e as representações do feminino: de quais

mulheres falamos?. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 1, n° 2, p. 146-153, 2011. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3119>. Acesso em: 5 set. 2025.

HESSEL, K. *A história da arte sem os homens*. Tradução de M. Vargas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HODGE, S. *Breve história das artistas mulheres*. Tradução de M. L. A. L. Paz. São Paulo: Olhares, 2021.

LEME, M.; PEDROSA, A.; RJEILLE, I. *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

MARTINS, Z. *Museu de Arte da UFC: um olhar sobre o protagonismo feminino*. Fortaleza: Mauc, 2021.

MEDINA, M. A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais. *NAVA*, Juiz de Fora, v. 9, n° 2, p. 46-57, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/43301>. Acesso em: 3 set. 2025.

MENEZES, Z. M. de. Entrevista Especial Zuleide Martins. [Entrevista concedida a G. Siqueira]. *Revista MAUC*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 16-32, dez. 2021. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/65210/1/2021_revista_mauc_n1.pdf. Acesso em: 6 set. 2025.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Lista de exposições 1957 - 2025: revisada em 05-08-2025*. Fortaleza, 2025. Planilha eletrônica. Documento interno.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Mapeamento dos artistas*. Fortaleza, 2024. Planilha eletrônica. Documento interno.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Mulheres no Mauc*. Fortaleza, 2023. Planilha eletrônica. Documento interno.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Oito artistas do Mauc*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1963. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Relatórios anuais, 1961-2018*. Fortaleza: Mauc, 2019. Coleção de relatórios internos.

NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists? In: GORNICK, V.; MORAN, B. (org.). *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

OLIVEIRA, A. C. A. R. de; QUEIROZ, M. S. Museologia - substantivo feminino: reflexões sobre a museologia e gênero no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, v. 5, p. 61-77, set. 2017. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/2ffb07d8/b9d4/4cb9/90d1/92576a686113.pdf>. Acesso em: 7 set. 2025.

PRADO, M. M. N. P. do. *Quais artistas visuais nos museus?: o avanço das artistas mulheres no acervo do MASP*. São Paulo: Dialética, 2023.

PROCLUT. *Plano de Cultura da Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura Artística da UFC, 2023.

RUBLESCKI, A.; MENTI, D. C. Representação e discurso: uma análise da representação feminina na arte. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 14, n° 2, p. 251-260, jul./dez. 2019. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/7194. Acesso em: 6 set. 2025.

SILVA, A. T. da; CARVALHO, C. R. de. Fios de memória: as primeiras funcionárias do MNBA. *Revista Musas*, Brasília, v. 6, p. 136-145, 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/RevistaMusas6pginas136147.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2026.

SILVA, R. C.; SILVA, U. R. Memória e poder: mulheres artistas nas exposições museológicas no Brasil e em Portugal. *Revista Confluências Culturais*, Joinville, v. 3, nº 1, p. 57-68, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5113099>. Acesso em: 4 set. 2025.

SIMIONI, A. P. C. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração no meio artístico*. São Paulo: EDUSP, 2024.

SIQUEIRA, G. K.; CORREIA, H. C. R. de O.; COSTA, P. B. Um museu universitário de arte no Ceará – história, coleções e atuação. *TOM Caderno de Ensaios*, Curitiba, v. 5, nº 9, p. 153-163, set. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50998>. Acesso em: 2 out. 2025.

VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. Tradução de J. P. Dias e R. Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VIEIRA, R. P.; CARNEIRO JÚNIOR, R. A. (org.). *As histórias das mulheres no Museu Paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, 2022.

Ana Júlia de Souza Neves Ladislau | Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atuou por três anos como bolsista no Museu de Arte da UFC (MAUC/UFC). Atualmente é filiada como extensionista ao MAUC, conforme novas classificações da UFC. E-mail: anajuliadesouzaneves@gmail.com | Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6722150685339968> | Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-0587-9871>.

Graciele Karine Siqueira | Museóloga formada pela Escola de Museologia da UNIRIO. Possui especialização em Gestão Cultural pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), MBA em Gestão de Museus e Inovação pela Expomus/ABGC Cultural/Unimais e mestrado em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Trabalha no MAUC/UFC desde 2008 e atualmente ocupa a função de diretora. Integra o Grupo de Pesquisa Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal da Paraíba – RedMus/UFPB. E-mail: graciele@ufc.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7348087831370218> | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1857-9228>.

<< Voltar ao início