



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Centros e Periferias do Género - trajetórias profissionais de artistas visuais portuguesas

Sónia Bernardo Correia

Doutoramento em Sociologia

Orientadora:

Doutora Sandra Palma Saleiro, investigadora
Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

Março, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

Centros e Periferias do Género - trajetórias profissionais de artistas
visuais portuguesas

Sónia Bernardo Correia

Doutoramento em Sociologia

Orientadora:
Doutora Sandra Palma Saleiro, investigadora
Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

Março, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

Centros e Periferias do Género - trajetórias profissionais de artistas visuais portuguesas

Sónia Bernardo Correia

Doutoramento em Sociologia

Júri:

Doutora Ana Gabriela Macedo, Professora Catedrática, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutora Filipa Lowdes Vicente, Investigadora Auxiliar, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Doutora Ana Margarida Barroso, Investigadora, Facultat de Ciències Polítiques y Sociologia, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Doutora Vera de Sousa Borges, Professora Auxiliar Convidada, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Nuno Almeida Alves, Professor Associado, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Sandra Palma Saleiro, Professora Auxiliar Convidada, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

– O nevoeiro é o pior. É como se a noite matasse o dia à traição.
Toca a juntar o gado, assobio daqui, ladrar do cão dali.
Toca a voltar pró povo, ceguinhos de nascença.
E se adrega perder-se borrego?
Chora-se o prejuízo e chora-se pela estimação.
– Vida dura e triste a da Serra.
– Mas nem tudo é duro e triste, minha senhora.
Também há dias de sol, de muito sol. Nesses dias a Serra é um paraíso!
Gatinham-se os penhascos; espoja-se a gente no cervum; bachica-se nas ribeiras.
O céu e o ar inteiro são nossos.
A terra, toda a redondeza da terra, é nossa.
Então é tudo nosso. Homens livres, desde alva ao sol posto!

Avelino Cunhal, 1965

*À minha mãe e à minha tia,
o poder de saltarmos juntas*

Agradecimentos

A realização deste projeto de investigação e a escrita da tese foi o denominador comum, o fio-norte de um período particularmente denso da minha vida. Com a entrega deste documento, encerram-se múltiplos ciclos enlaçados. Chegada aqui, a este bom lugar – *eutopos* - é o momento de *olhar devagar* para todo o percurso e para as pessoas que me acompanharam.

Em primeiro lugar, quero expressar a minha gratidão às artistas que entrevistei, que generosamente partilharam comigo as suas vidas, os seus projetos, as suas angústias e os seus universos poéticos. Foi através delas que pude melhor compreender, a complexidade e o fascínio de ser artista.

À minha orientadora, Sandra Saleiro, agradeço a disponibilidade e a compreensão com que sempre acolheu as minhas dúvidas e os meus ritmos. Obrigada pelo encorajamento e pela confiança. Agradeço ao CIES-Iscte pelo acolhimento institucional e pelo apoio prestado.

Um agradecimento ao Nuno Alves de Almeida, por ter sido o primeiro responsável pela ideia de embarcar num projeto de doutoramento e por me ter aberto portas para um percurso profissional na investigação. À Magda Nico e à Ana Caetano, por terem apostado em mim e na minha trajetória profissional, pelos ensinamentos e pelo incentivo constante, o meu sincero reconhecimento. À Anabela Pereira, agradeço por me ter ajudado a desatar um nó essencial num momento crítico da tese.

À minha querida amiga Adriana Albuquerque, pela cumplicidade terapêutica ao longo deste percurso académico e pela partilha de visões do mundo, um grande obrigada.

Ao Vítor e ao António agradeço o vigor das caminhadas matinais e a alegria com que sempre recebem as minhas partilhas académicas.

À Celmira e ao Pedro, pelo constante interesse, respeito e encorajamento, tanto nesta tese como no resto da minha vida. Um abraço forte!

Por fim, ao meu companheiro de vida vivida e imaginada, Tiago, pela confiança inabalável em mim e pelo orgulho que sempre demonstrou no meu percurso, a minha mais profunda gratidão.

Resumo

Esta investigação contribui para o conhecimento sociológico sobre o desenvolvimento de carreiras nas artes visuais, com foco no impacto do género, um aspeto menos explorado na disciplina. Analisa-se a composição de género no campo artístico português e examina-se de que modo o género estrutura as relações de poder e a construção do valor artístico, afetando as trajetórias profissionais. A literatura demonstra que, embora as mulheres representem a maioria entre as/os diplomadas/os em Artes, enfrentam dificuldades acrescidas, ocupando posições periféricas no campo. A metodologia adotada combina abordagens quantitativas e qualitativas. Foram analisados dados sobre a presença feminina em diversas instâncias do campo artístico, bem como conduzidas entrevistas a 43 mulheres artistas, permitindo mapear as suas trajetórias e perceções sobre a repercussão do género na condição profissional. Os dados quantitativos evidenciam uma subrepresentação feminina, raramente ultrapassando a proporção de um terço. Os testemunhos revelam um campo artístico precarizado, onde a visibilidade e a sustentabilidade das carreiras dependem da abrangência das redes de contactos e da acumulação de capitais. Emergiram três perfis de trajetórias profissionais, refletindo diferentes posições e mobilidades – das margens ao centro. A maioria das artistas identifica a dominância masculina em posições de poder, a desvalorização simbólica e económica da produção artística feminina e expectativas diferenciadas quanto à sua continuidade profissional como manifestações da desigualdade de género. Apesar de sinais de mudança nas novas gerações, conclui-se que o género continua a impactar as carreiras artísticas e que o campo mantém dinâmicas que perpetuam assimetrias, exigindo estratégias que promovam maior igualdade.

Palavras-chave: artistas visuais; género; desigualdades sociais; trajetórias profissionais; campo artístico

Abstract

This research contributes to sociological knowledge on career development in the visual arts, focusing on the impact of gender—an aspect less explored in the discipline. It examines the gender composition of the Portuguese artistic field and analyses how gender structures power relations and the construction of artistic value, shaping professional trajectories. The literature indicates that although women constitute the majority of arts graduates, they face additional challenges, often occupying peripheral positions within the field. The adopted methodology combines quantitative and qualitative approaches. Data on female presence in various artistic spheres were analysed, and interviews were conducted with 43 women artists, mapping their trajectories and perceptions of gender's impact on professional status. Quantitative data reveal female underrepresentation, rarely exceeding the one-third proportion. The testimonies depict a precarious artistic field, where career visibility and sustainability rely on the breadth of contact networks and the accumulation of capitals. Three professional trajectory profiles emerged, reflecting different positions and mobilities—from the margins to the centre. Most artists identify male dominance in positions of power, the symbolic and economic undervaluation of women's artistic production, and differentiated expectations regarding career continuity as manifestations of gender inequality. Despite signs of change in younger generations, the findings indicate that gender continues to shape artistic careers and that the field of arts sustains dynamics perpetuating asymmetries, necessitating strategies to promote greater equality.

Keywords: visual artists; gender; social inequalities; professional trajectories; artistic field.

Índice Geral

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	iii
Abstract	v
Índice de quadros e figuras	xi
Introdução	1
Capítulo 1 – Organização social do espaço artístico.....	11
1.1. Sobre a arte contemporânea	11
1.2. Os mundos da arte e outras cartografias	12
1.3. Hierarquias culturais e poder simbólico no campo artístico	15
1.3.1. Economia simbólica da Arte	17
1.3.2. Interação entre <i>habitus</i> e campo artístico	19
1.3.3. Relações eletivas no campo artístico – vínculos e escolhas	20
1.3.4. A produção cultural entre a “alta cultura” e a produção em massa	21
1.3.5. Os <i>gatekeepers</i> e a construção social do valor artístico	22
1.3.6. Dicotomia da arte – entre o valor económico e o significado simbólico	25
1.4. Dinâmicas do mercado da arte – estrutura e funcionamento	26
1.4.1. Geografias do mercado da arte - centros e periferias	28
1.4.2. Mercado de arte internacional – evolução e tendências	29
1.4.3. Mercado de arte português: instabilidade, dependência e fechamento	30
Capítulo 2 - Artistas e trajetórias profissionais.....	41
2.1. Todas as pessoas são artistas	41
2.2. O sucesso das carreiras artísticas.....	44
2.3. O que custa a arte?.....	47
2.4. Viver da arte - trajetórias artísticas (im)possíveis?.....	49
2.5. Do atelier à exposição	51
2.6. Do what you love. Love what you do.....	53
2.7. Arte e dinheiro	54
Capítulo 3 – Arte e Género.....	59

3.1. A espessura da invisibilidade.....	59
3.2. O movimento feminista em Portugal.....	62
3.3. Feminismos e agora?	69
3.4. A condição socioprofissional das mulheres nas artes	73
3.4.1. Os anos 1970 - tempo e espaço de eclosão feminista nas Artes.....	79
3.4.2. Breve retrato da presença atual das mulheres na arte ocidental	83
3.4.3. Ser mulher artista em Portugal	84
3.5. Entre o Centro e a Periferia: o que explica a invisibilidade das mulheres artistas?	91
3.5.1. Ordem de género	92
3.5.2. A arte da conciliação	95
3.5.3. Portefólio de capitais.....	97
3.5.4. Arte feminina e a hipervisibilidade da diferença.....	99
3.5.5. Masculinização das instâncias de validação.....	100
3.5.6. Assédio sexual.....	103
3.5.7. Silêncio crítico – a ausência de consciência feminista no debate	103
Capítulo 4 – A bússola metodológica	105
4.1. Os contributos da metodologia e crítica feministas.....	105
4.2. Representatividade no campo artístico português – construção e limites	107
4.3. Entre a vida e a arte – análise dos discursos das artistas	113
4.3.1. Chegar às entrevistadas	117
4.3.2. Reflexão sobre o processo de entrevistas	120
Capítulo 5 – Estado das artes visuais portuguesas	125
5.1. Estatísticas oficiais	125
5.2. O emprego cultural e artístico	128
5.2.1. Artistas criativas/os e das artes do espetáculo - perfil socioprofissional.....	132
Capítulo 6 - A terça parte visível	137
6.1. Observar e contar.....	137
6.2. Campo artístico português.....	140
6.2.1. Galerias comerciais	141

6.2.2. Instituições culturais.....	142
6.2.3. Leiloeiras.....	143
6.2.4. Prémios de Arte Contemporânea.....	144
6.2.5. Representação oficial na Bienal de Veneza.....	145
6.3. Visibilidade das mulheres artistas.....	145
6.3.1. Galerias comerciais.....	146
6.3.2. Instituições culturais.....	153
6.3.3. Leiloeiras.....	155
6.3.4. Prémios de arte contemporânea	158
6.3.5. Representação oficial na Bienal de Veneza.....	159
Capítulo 7 - Narrativas de artistas visuais portuguesas: identidade e inserção no campo artístico	161
7.1. Caraterização das entrevistadas.....	161
7.1.1. Composição social	162
7.1.2. Composição social de origem	164
7.1.3. O que passou para a descendência?.....	172
7.1.4. Socialização artística.....	174
7.1.5. Socialização de género.....	184
7.2. Construção de significados no campo artístico português.....	189
7.2.1. O papel da Arte	190
7.2.2. A construção de identidades artísticas.....	191
7.2.3. Género e identidade artística.....	192
7.2.4. A Arte tem género?.....	193
Capítulo 8 - Mapeando o campo artístico português.....	197
8.1. Estrutura, capitais e dinâmicas de poder	197
8.1.1. Campo de batalha pelo simbólico	199
8.1.2. Entre a autonomia e o mercado.....	207
8.2. Experiências de navegação no campo artístico português.....	208
8.2.1. Acesso e permanência	210

8.2.2. Visibilidade	214
8.2.3. Reconhecimento.....	218
8.2.4. Valorização da produção artística e sustentabilidade	221
8.3. Cartografia do espaço social artístico.....	227
8.3.1. Trajetórias para a visibilidade: configurações e lutas.....	227
Capítulo 9 - Trajetórias femininas no campo artístico	237
9.1. O género como regra do jogo?	237
9.1.1. Acesso e permanência	238
9.1.2. Visibilidade	247
9.1.3. Reconhecimento.....	252
9.1.4. Valorização da produção artística e sustentabilidade	256
9.2. Podem as artistas ter tudo?	259
9.3. Entre as <i>impossibilidades do passado</i> e uma nova ordem de género?	268
Conclusão.....	273
Fontes	295
Imprensa	295
Legislação.....	296
Vídeos.....	297
Websites institucionais	297
Referências bibliográficas	301
Anexos.....	329
Anexo A - Guião de entrevista.....	329
Anexo B – Análise de Correspondências Múltiplas – variáveis e categorias do modelo.....	336
Anexo C - Análise de Correspondências Múltiplas – medidas de discriminação do modelo .	337
Anexo D - Análise de Correspondências Múltiplas – sumariação do modelo.....	337

Índice de quadros e figuras

Quadros

Quadro 4.1 - Galerias comerciais selecionadas do campo artístico português (n=33)	111
Quadro 4.2 - Instituições culturais selecionadas do campo artístico português (n=6)	112
Quadro 4.3 - Leiloeiras selecionadas do campo artístico português (n=3)	112
Quadro 4.4 - Caracterização das entrevistadas (n=43)	118
Quadro 5.1 - Número de galerias de arte e outros espaços expositivos por tipo de espaço entre 2012 e 2022	126
Quadro 5.2 - Emprego cultural e artístico para o grupo “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo”, por género (2011 e 2021), (milhares e %)	133
Quadro 6.1 - Exposições individuais e coletivas nas galerias comerciais (n=33) e respetiva participação feminina (n e %) (2009-2023)	146
Quadro 6.2 - Artistas de Galeria (2023) e representação de mulheres artistas (n e %)	148
Quadro 6.3 - Exposições individuais e coletivas nas instituições culturais (2009-2023) e respetiva participação feminina (n e %)	154
Quadro 6.4 - Coleções de arte institucionais (2023) e representação de mulheres artistas (n e %)	155
Quadro 6.5 - Atividade leiloeira (2018-2023) e respetiva participação feminina (n e %)	156

Figuras

Figura 5.1 - Número de galerias de arte e outros espaços expositivos e número de exposições realizadas entre 2012 e 2022	126
Figura 5.2 - Número de exposições realizadas entre 2002 e 2022, por entidade promotora	127
Figura 5.3 - Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias (INE), campo 5 do formulário de preenchimento	128
Figura 5.4 - Total da população empregada (milhões) e com emprego cultural em Portugal (%)	129
Figura 5.5 - Nível de habilitações para o grupo profissional “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo”, por género (2011 e 2021)	134
Figura 6.1 - Dispersão das galerias (n=33) a partir dos rácios de participação feminina (%) em exposições individuais (2009-2023) face à média do rácio no campo	148
Figura 6.2 - Distribuição das galerias (n=33) quanto à representação de mulheres artistas	150
Figura 6.3 - Composição etária das artistas representadas nos dois conjuntos de galerias, 2023 (%)	152
Figura 6.4 - Representatividade das artistas (n e %) por intervalo de data de nascimento para o total das galerias (n=33), 2023	153
Figura 6.5 - Composição etária das artistas (%) representadas no total dos leilões (2018-2023)	157

Figura 6.6 - Representatividade das artistas (n e %) por intervalo de data de nascimento no total de artistas representados/as em leilões (2018-2023).....	158
Figura 7.1 - Indicador socioprofissional familiar (mãe: n =43, pai: n=43).....	166
Figura 7.2 - Indicador socioprofissional familiar pela coorte de nascimento das artistas (n=43).....	167
Figura 7.3 - Indicador socioprofissional familiar (mãe: n=43, pai: n=43) pelas coortes de nascimento das artistas.....	168
Figura 7.4 - Capitais escolares na família de origem (mãe: n=41, pai: n=41).....	169
Figura 7.5 - Indicador socioeducativo familiar pela coorte de nascimento das artistas (n=41).....	170
Figura 7.6 - Capitais escolares na família de origem (mãe: n=41, pai: n=41) pelas coortes de nascimento das artistas.....	170
Figura 7.7 - Distribuição dos capitais escolares pelas posições de classe das famílias de origem (n=41)	171
Figura 7.8 - Distribuição dos capitais escolares pelas posições de classe das mães (n=41)	172
Figura 8.1 - Representação gráfica das medidas de discriminação das variáveis do modelo	230
Figura 8.2 - Cartografia do espaço social das artes visuais.....	231

Introdução

Bem sei que a revolta das mulheres
é que leva à convulsão em todos os extractos sociais;
nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo,
nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada e
a primeira repressão, aquela em que veio assentar toda a história do género humano,
criando o modelo e os mitos das outras repressões,
é a do homem contra a mulher.(...)
Tudo terá de ser novo, e todos temos medo.
E o problema da mulher, no meio disto,
não é o de perder ou ganhar,
é o da sua identidade.
(Barreno, Horta & Costa, 2010, p. 198)

Motivações para a pesquisa e problematização sociológica

Tendo sido educada numa região do interior montanhoso português, num contexto social marcado por baixos recursos económicos e culturais, conservador nos costumes e profundamente católico, cedo me deparei com questões relacionadas com a desigualdade de género. Do trabalho à vida doméstica e familiar, passando pelas sociabilidades, coexistiam dois mundos distintos de pertença, profundamente desiguais nas suas possibilidades: o mundo das mulheres e o mundo dos homens. Como argumenta Segato¹ este binarismo não configura uma relação complementar entre os géneros, mas sim uma relação suplementar e assimétrica (2012, pp. 122-123).

A socialização de género a que fui exposta levou-me a internalizar e normalizar um conjunto de pressupostos e estereótipos que, em parte, ainda hoje persistem e são ativados em vários contextos de ação, mesmo quando conscientemente contrariados. Senti, muitas vezes, a injustiça de viver sob regras e limitações impostas pelo simples facto de ser rapariga — existiam coisas que não podia pensar, dizer, fazer ou aparentar (ou, em contrapartida, havia outras que era obrigada a aceitar ou desempenhar).

A entrada no mercado de trabalho para o setor da consultoria empresarial, onde as equipas eram quase exclusivamente masculinas, mostrou-me que as relações de género se caracterizavam regularmente pelo silenciamento e pela invisibilidade das mulheres, especialmente nos lugares de maior relevância ou influência. À medida que o meu entendimento e atenção sobre estas interações se complexificaram, o que observava e ouvia — na família, entre amigas/os, e nos media — confirmava a

¹ “No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa” (Segato, 2012, p. 122)

continuidade de práticas e discursos que perpetuavam as desigualdades de género, muitas vezes de forma subtil, mas estrutural.

O meu questionamento tornou-se mais expressivo e intencional, levando-me ao mestrado em Sociologia. Nessa investigação, analisei representações e práticas sobre as relações de género nos contextos de trabalho e em outros domínios da vida social, com base nos testemunhos de 26 jovens profissionais do setor cultural e criativo. A análise dos resultados revelou que, apesar de a esfera cultural ser associada à vanguarda, à igualdade e à tolerância, não está isenta de discriminações de género penalizadoras das mulheres (Correia, 2017).

Após o mestrado, continuei a aprofundar as leituras, especialmente aquelas que cruzavam as temáticas do género e do campo das artes visuais, explorando obras de autoras estrangeiras e portuguesas². Assisti a debates e conferências e tive conversas enriquecedoras com investigadoras da área, que não só ampliaram o meu entendimento sobre o tema como também me motivaram e reforçaram a convicção de que o objeto de estudo era pertinente e merecia ser aprofundado.

Ao encontro do objeto de estudo

Maria Mies (1983) defende que é essencial que as investigadoras dedicadas aos estudos sobre as mulheres partam da sua experiência subjetiva de discriminação de género, utilizando a indignação e a rebelião como pontos de partida e princípios orientadores da investigação. No presente estudo, essa abordagem manifestou-se através de uma indignação-motriz que impulsionou a pesquisa, aliando-se à curiosidade em compreender e enquadrar sociologicamente as múltiplas dimensões do fenómeno da desigualdade de género no campo das artes visuais.

O processo de construção histórica tem estabelecido a produção artística feminina como expressão particular, em oposição à prática masculina, elevada à categoria canónica e universal (Silva & Leandro, 2013b; Ferreira, 2018, 2022; Vicente, 2018, 2024; Serrão, 2024). A generalização do discurso estético masculino, legitimado pela sua sobre-representação nos espaços de exposição, nos elencos das galerias, nos acervos e coleções institucionais, tem sido eficaz na ocultação e naturalização da ausência de mulheres no campo artístico, tanto na história cultural e identitária como nas perceções e representações quotidianas.

A *normalização* da invisibilidade das mulheres instala um clima de não questionamento e desvalorização, onde a falta de reflexão crítica transforma o tema num não-assunto. A aparente

² Das quais destaco as obras de Linda Nochlin (1973), Griselda Pollock (2002), Filipa Lowdes Vicente (2005, 2012, 2015, 2018), Teresa Duarte Martinho (2008), Cristina Pratas Cruzeiro (2012), Ana Cachola (2017) e Judith Butler (2017).

neutralidade que reveste a preponderância da presença masculina nos lugares de construção das carreiras artísticas (Vicente, 2024) camufla a marginalização da produção artística feminina, perpetuando a masculinidade como norma e relegando o feminino para a condição de desvio (Perez, 2020). Desta forma, consolida-se o mito de que a distribuição de mulheres e homens artistas no campo é paritária, tornando obsoleta qualquer discussão sobre desigualdade (Ferreira, 2022). Emília Ferreira classifica este processo de exclusão e apagamento das mulheres como hábil, defendendo a importância da contabilização da participação feminina no meio artístico (2022). A disseminação dessas evidências impede a dupla invisibilização: por um lado, a omissão das mulheres nos espaços públicos artísticos; por outro, o “manto de invisibilidade” (Ferreira, Monteiro & Moreira, 2020, p. 306) que cobre essa realidade e a torna oculta, até mesmo para as/os agentes do mundo da arte e para as próprias mulheres artistas excluídas.

Por outro lado, a ideia de que a qualidade é propriedade intrínseca da obra é recorrentemente usada para justificar a ausência da produção artística feminina no cânone e a sua menor visibilidade no campo (Vicente, 2005; Hargreaves, 2020). Essa perspectiva mantém a concepção do génio artístico como um atributo exclusivamente masculino, quase inato, o que se articula com a menorização da obra feminina, considerada insuficiente para integrar o panorama artístico. A avaliação do que é historicamente reconhecido como arte - e, logo, merecedor de ser exposto, estudado e criticado - esteve, durante séculos e até há bem pouco tempo, sob a alçada exclusiva de homens. O monopólio dos meios de legitimação artística condicionou significativamente as escolhas e perpetuou um sistema que continua a excluir e subalternizar as artistas (Cachola, 2017; Vicente, 2012, 2018).

O património ideológico dominado pelo masculino, que, ao longo do tempo, execiona as mulheres na arte, ainda percorre as engrenagens de avaliação e decisão, enfraquecendo as possibilidades de avanço das suas carreiras artísticas. Diversos fatores condicionam a evolução das trajetórias artísticas, entre os quais se destacam a reduzida dimensão do campo português, a escassez de colecionadores/as e as dificuldades na internacionalização de artistas (Serpa, 2005; Melo, 2012; Simões, 2016).

Todavia, se a visibilidade e o reconhecimento permanecem mais acessíveis aos homens do que às mulheres, é justo dizer que os posicionamentos no campo artístico se estruturam em zonas centrais e periféricas, influenciadas pelo género. Parece também evidente que estas dinâmicas moldam as carreiras artísticas de forma independente da qualidade do trabalho produzido (Ferreira, 2018).

O projeto de pesquisa procurou dar resposta a um articulado de questões que se foram adensando numa problemática teórica e, mais tarde, à medida que se avançava no tempo, nos objetivos de investigação (Almeida & Pinto, 2014), a saber:

- i) Contabilizar e analisar a composição de género num conjunto representativo de agentes e instituições que integram o campo das artes visuais portuguesas;
- ii) Compreender, a partir de entrevistas aprofundadas a 43 mulheres artistas, as especificidades associadas à inserção profissional nas artes visuais no contexto português,

- explorando de que modo os mecanismos de consagração e reconhecimento tendem a reforçar a visibilidade de certos perfis em detrimento de outros;
- iii) Examinar o desenvolvimento das suas trajetórias individuais, atendendo a dimensões como o acesso, a visibilidade, o reconhecimento e a sustentabilidade; analisar como estas trajetórias se distribuem entre a centralidade e a periferia do campo;
 - iv) Investigar de que maneira o género atravessa estas dimensões configuradoras das trajetórias e compreender o seu impacto na acumulação das diversas formas de capital – em especial, o capital simbólico e social –, fundamentais para o fortalecimento das carreiras artísticas, bem como de que forma essa acumulação se distribui entre as diferentes zonas do campo;
 - v) Explorar como as múltiplas disposições das mulheres artistas e a sua capacidade de agir de forma diferenciada, inclusivamente no que diz respeito às questões de género, produzem efeitos sobre o percurso das suas carreiras artísticas, nomeadamente no que concerne à possibilidade de transitar entre posições periféricas e centrais, bem como à redefinição dos contornos do próprio campo artístico.

A partir da *livre iniciativa na eleição* do tema de investigação e da formulação das perguntas orientadoras, definiram-se as prioridades de pesquisa (Almeida, 2007) centradas no recenseamento da (sub)representação e (in)visibilidade — e das respetivas condições de existência — das mulheres artistas visuais no campo artístico português, enquanto problemática sociológica.

As condições teóricas de produção de conhecimento (Almeida & Pinto, 1975), entendidas como o conjunto de problematizações que sustentam a investigação, bem como a ancoragem teórica, metodológica e técnica necessária para abordar as problemáticas identificadas neste domínio, evidenciaram algumas lacunas no tecido de formação científica (Almeida, 2007) da sociologia, especialmente no que respeita ao estudo da desigualdade de género no campo das artes visuais portuguesas.

Um olhar sobre o campo de estudo

As análises realizadas à produção científica na área dos Estudos sobre as Mulheres, de Género e Feministas (EMGF) em Portugal destacam o crescimento exponencial deste campo do conhecimento desde a década de 1990, especialmente após 2010 (Amâncio, 2003; Joaquim, 2004; Pereira, 2011; 2018; Macedo & Pereira, 2015; Ferreira et al., 2020; Santos et al., 2024). Em 1986, Ana Nunes de Almeida questionava a ausência de uma relação direta entre a crescente presença de mulheres nas ciências sociais e o desenvolvimento de investigações focadas nas questões de género. Segundo a autora, as mulheres figuravam com frequência como "objetos" de estudo, mas raramente eram o tema central das pesquisas (Almeida, 1986).

O crescimento dos “Estudos sobre as Mulheres” foi impulsionado por diversos fatores, como o aumento da oferta formativa pós-graduada, novas medidas de financiamento e o impacto de políticas europeias, como o programa Horizonte 2020 (Santos et al., 2024). As ciências sociais destacam-se pela predominância de publicações nesta área, em grande parte devido à maior presença feminina entre investigadoras e estudantes.

A denúncia do androcentrismo preponderante na ciência - aquilo que Watkins (1983) denomina por *malestream* - impulsionou reflexões críticas sobre os conteúdos, a linguagem e as estruturas institucionais académicas, revelando o viés masculino enraizado na produção científica. De acordo com Ferreira et al. (2020), o desenvolvimento dos EMGF coincidiu com uma crescente problematização da desigualdade de género nos campos laboral e académico, evidenciando a interseção entre investigação científica e questões sociais contemporâneas. Amâncio (2003) destaca ainda que as trocas intelectuais entre os Estados Unidos da América e a Europa foram fundamentais para a consolidação do campo em Portugal. Os feminismos deixaram de ser vistos meramente como críticas externas e passaram a integrar os discursos científicos, influenciando diferentes áreas do saber.

Embora sejam um campo ainda em expansão, os Estudos sobre as Mulheres em Portugal são atualmente reconhecidos pelo crescente volume de produção científica e pela aceitação institucional do campo (Ferreira et al., 2020; Santos et al., 2024). Pereira e Santos alertam, no entanto, para “o estatuto epistémico dos EMGF (isto é, sobre a validade, credibilidade e pertinência dos EMGF enquanto conhecimento científico) (...) como uma área que está parcialmente dentro e parcialmente fora das fronteiras do conhecimento científico «a sério»” (2014, p. 11). O reconhecimento condicional a que as autoras se referem, coloca esta área, do ponto de vista da produção de conhecimento, num espaço ambíguo entre o valor do seu contributo e uma certa ousadia em se posicionar para lá do que é considerado conhecimento científico.

A sociologia da cultura em Portugal teve, como referem Baptista, Mendes e Machado (2021), um desenvolvimento relativamente tardio, tal como o próprio campo da sociologia, quando comparado com o panorama internacional. Os/as autores/as destacam o papel fundamental do Observatório das Atividades Culturais na institucionalização da sociologia da cultura, sobretudo através da produção de estudos financiados pelo Estado e do impacto direto na definição das agendas de pesquisa.

Ao longo das décadas de institucionalização académica, esta especialidade tem vindo a diversificar-se em novos subcampos, como a sociologia da arte ou a sociologia da música. Em paralelo, observa-se também uma convergência com outras áreas da sociologia, como a sociologia urbana, a sociologia da comunicação ou a sociologia do trabalho.

Centrando-me no domínio da sociologia que estuda as trajetórias profissionais artísticas, têm sido publicados diversos trabalhos em áreas específicas, como a das/os produtoras/es fonográficos (Neves, 1999), programadoras/es culturais (Madeira, 2002), editoras/es de livros (Martins, 2005; Medeiros, 2010), mediadoras/es culturais (Martinho, 2011), curadoras/es de arte (Especial, 2012) e artistas (Conde, 2014). Para além disso, surgiram estudos dedicados às atividades e instituições culturais, com

destaque para a música (Abreu, 2010; Guerra, 2013), as artes performativas (Borges, 2007, 2011; Correia, 2012), as artes visuais (Melo, 1995; Martinho, Melo & Santos, 2001), e outros que abordam múltiplos domínios culturais e artísticos (Borges & Costa, 2012; Borges & Pereira, 2024).

Embora alguns destes estudos se baseiem em dados estatísticos sobre a participação (de artistas, públicos e instituições), permitindo recolher informações sobre as composições de género nas populações analisadas, a produção científica no âmbito da sociologia dedicada especificamente às condições de trabalho e à inserção profissional de artistas visuais sob uma perspetiva de género continua a ser escassa. Neste subcampo, destacam-se os contributos de Conde (1998, 2001a), Fonseca (2012, 2013a, 2013b, 2015), Sequeira (2018) e Correia (2022) que têm proporcionado avanços na compreensão destes processos, tanto pela sistematização teórica como pela apresentação de dados empíricos.

Por outro lado, os estudos na proximidade deste objeto situam-se, tanto a nível nacional como internacional, maioritariamente enquadrados nas disciplinas da história de arte, museologia ou estudos artísticos e curatoriais. Estes focam-se nas representações e nos desafios enfrentados por mulheres no campo artístico, dedicando especial atenção à desocultação e restituição à visibilidade de mulheres artistas relevantes que foram sistematicamente invisibilizadas e silenciadas. Além destas temáticas, estas investigações exploram também a apropriação do corpo feminino pelo ato criativo masculino, ou a sua reapropriação pelas artistas enquanto veículo de identidade, intervenção e resistência. Adicionalmente, existem estudos que se debruçam sobre a produção artística de conteúdo feminista, nomeadamente o *artivismo*³, enquanto ferramenta de denúncia social e afirmação política. Entre os trabalhos destacados nestes domínios encontram-se os de Vicente (2011, 2012), Cruzeiro (2012), Rechená (2013, 2014), Oliveira (2015), Leandro e Silva (2016), Cachola (2017), Leandro (2017), Macedo (2017, 2022) e Hargreaves (2020, 2022).

Abordagem à investigação

Os objetivos delineados para esta pesquisa foram atravessados por uma preocupação central: tornar as mulheres mais visíveis, valorizando o conjunto singular das suas experiências pessoais e profissionais. A proposta passa por articular as diferentes temporalidades e geografias que marcam as trajetórias artísticas, assentes nos percursos biográficos das artistas, explorando as transições, crises, vivências familiares, oportunidades e obstáculos profissionais, bem como as escolhas e decisões tomadas ao longo do tempo.

³ O artivismo é o campo onde se interseccionam a expressão artística e o activismo político, social, ambiental ou cultural.

No caso específico das artistas visuais, este trabalho procura libertá-las da visão redutora que historicamente as circunscreve à ausência e invisibilidade, permitindo que as suas visões do mundo sejam integradas e acrescentadas ao corpo de conhecimento existente. Trata-se de uma releitura das suas vivências, interpretando e atribuindo-lhes significado particular e alargado no contexto do grupo socioprofissional a que pertencem (Joaquim, 2004). Este processo implica reconhecer as suas experiências, ambições e necessidades, múltiplas e diferenciadas entre si, e não perpetuar, como defende Klein (1983, p. 89), a perspetiva masculina como o referencial dominante e aceite para descrever a experiência humana.

A abordagem adotada nesta investigação não menospreza ou subordina a subjetividade a primados positivistas, focando-se antes na contextualização das relações de poder e opressão (Mies, 1983; Gelling, 2013; Holloway & Wheeler, 2013). Não se trata “apenas” de substituir participantes homens por mulheres enquanto objetos de estudo, mas de alterar a postura com que as/os investigadoras/es encaram e abraçam a pesquisa. Envolve o compromisso das/os investigadoras/es em assumir metodologias que se afastem dos ideais tradicionais de neutralidade e isenção, frequentemente propagados pelo legado científico (Neves & Nogueira, 2005, p. 408). Trata-se de uma prática científica que não se alheia do seu objeto de estudo nem das crenças e valores da/o cientista, promovendo atenção e cuidado aos contextos que enquadram as ações dos/as agentes sociais.

Como argumenta Amâncio (2003), a persistência no uso do termo "feminista" no discurso teórico constitui, por si só, um ato de resistência, especialmente por parte das autoras, face ao estigma histórico associado ao termo desde o século XIX. Adotar este rótulo representa também um compromisso político claro com uma ciência crítica e emancipada, rompendo com a ilusão de neutralidade científica, denunciada pela crítica feminista.

O uso da linguagem inclusiva na redação desta tese decorre diretamente da abordagem teórica e metodológica adotada. O português, enquanto língua que apresenta limitações significativas no que diz respeito a alternativas ao uso binário de género - não oferecendo formas neutras que incluam homens, mulheres e pessoas com identidades de género não binárias - tem vindo a assistir ao surgimento de várias propostas linguísticas que procuram colmatar estas lacunas. Embora, muitas dessas propostas gerem críticas e uma aplicação dispersa e inconsistente, Pereira (2023, p. 211) argumenta que “generalizar este tipo de norma nas revistas, editoras, conferências e instituições de Sociologia em Portugal será um passo importante na criação de uma Sociologia mais atual, flexível, consciente e inclusiva”.

A escolha da modalidade de escrita inclusiva não é, contudo, um processo linear. Face às limitações existentes, e às dificuldades associadas à leitura de certos sistemas alternativos de linguagem, optei por adotar, alternadamente, a separação por barras entre o feminino e o masculino – por exemplo, “as/os artistas” e “os/as artistas”- e o uso de palavras neutras sempre que possível. Esta foi uma tentativa consciente de tornar o texto mais inclusivo, sem comprometer a sua clareza e fluidez.

Ainda assim, reconheço que o texto não é isento de críticas no que respeita à inclusão plena, dado que, ao estruturar-se em torno do binarismo de género (mulheres e homens), acaba por excluir outras identidades e expressões de género. Não sendo binário o entendimento que faço da identidade de género, não posso deixar de assumir que esta é uma área que carece de uma reflexão mais aprofundada da minha parte, bem como da comunidade científica, especialmente no campo das ciências sociais.

Navegação

A tese que aqui se inicia organiza-se em duas partes. A primeira parte, constituída por quatro capítulos, estabelece a ancoragem teórica e metodológica que sustenta o trabalho empírico. O capítulo 1 analisa a organização social do espaço das artes visuais, explorando o seu funcionamento e os papéis desempenhados pelos/as principais agentes sociais. É aqui apresentada a teoria de campo de Pierre Bourdieu (1993), aplicada ao campo artístico, que será referencial recorrente ao longo deste trabalho. Procura examinar-se como as relações de poder e a construção do valor artístico se desenvolvem num campo social marcado pela pluralidade e transgressão próprios da arte contemporânea. O modelo centro-periferia serve de base para descrever os mercados de arte nacional e internacional, evidenciando a polarização geográfica em termos de recursos, dinamismo cultural e visibilidade de agentes e instituições.

O capítulo 2 foca-se nas trajetórias profissionais artísticas, explorando os dilemas e paradoxos na construção da identidade profissional no conjunto diverso de experiências no campo artístico. Analisa os desafios enfrentados no estabelecimento das carreiras artísticas e as estratégias necessárias ao seu sucesso, desde a criação e promoção da própria imagem até ao fortalecimento de redes sociais de pessoas influentes e à gestão empresarial das carreiras. O capítulo destaca ainda as dificuldades de viver exclusivamente da arte, particularmente no contexto de um campo altamente competitivo e precarizado, e as tensões entre a independência criativa e as exigências mercantis sentidas por quem navega o campo artístico contemporâneo.

Para concluir o enquadramento teórico, o capítulo 3 aborda a relação entre arte e género, descrevendo como as desigualdades de género moldaram historicamente a prática artística e a presença das mulheres no campo artístico. Analisa-se a invisibilidade sistemática das mulheres artistas, resultado de uma organização social patriarcal que favorece os homens. O capítulo também explora a história do movimento feminista português, o impacto das vagas feministas internacionais — em particular a crítica feminista à arte desde os anos 1970 — e reúne perspectivas teóricas que explicam as posições periféricas habitualmente ocupadas pelas mulheres no panorama artístico nacional e internacional.

No capítulo 4 são apresentadas as opções metodológicas que orientaram esta investigação, influenciadas pelos contributos da crítica e metodologia feministas já abordadas nesta introdução. A estratégia metodológica adotada é de natureza mista, combinando métodos quantitativos e qualitativos

para mais bem caracterizar e compreender a condição socioprofissional das mulheres artistas no campo artístico português.

A segunda parte desta tese, dividida em cinco capítulos, é dedicada à apresentação dos resultados da componente empírica. No capítulo 5 são analisados dados oficiais sobre a evolução do emprego cultural e artístico em Portugal, bem como os dados disponíveis para o domínio das artes visuais. As estatísticas da cultura, embora limitadas na desagregação por género, permitem aferir, em termos macro, a ordem de género presente nas estruturas que interagem com o campo artístico e com as disposições individuais das artistas.

O capítulo 6 apresenta e examina as evidências do estudo quantitativo realizado ao campo artístico português. Partindo da premissa de que os dados numéricos são fundamentais para dimensionar as desigualdades sociais, o capítulo traça a presença das mulheres no campo entre 2009 e 2023. A quantificação da sua representação e visibilidade em diversos polos artísticos permite não só identificar padrões de participação e exclusão, mas também evidenciar o regime de género vigente.

Os próximos três capítulos baseiam-se na análise qualitativa dos discursos das 43 mulheres artistas entrevistadas. O capítulo 7 é dedicado à caracterização alargada das entrevistadas e às representações sociais que têm acerca da arte e das suas identidades profissionais. O capítulo 8 mapeia o campo artístico português a partir da análise dos testemunhos recolhidos, destacando as dinâmicas de poder e as relações de competição que caracterizam as trajetórias das artistas visuais. Descrevem-se as suas experiências de navegação pelas dimensões centrais do desenvolvimento das carreiras - acesso, visibilidade, reconhecimento e sustentabilidade – culminando na identificação de três perfis de trajetórias profissionais que ilustram as diferentes lutas travadas no campo artístico.

O capítulo 9, e último desta tese, examina as interações entre o género - enquanto ordem, regime e sistema de disposições - e as dimensões estruturantes das carreiras artísticas, avaliando o impacto que as próprias artistas atribuem ao género no desenvolvimento das suas trajetórias profissionais.

A tese encerra com a conclusão, onde se reúnem os principais resultados da investigação e se apontam medidas promotoras de maior inclusão, dinamismo e condições dignas de vida no campo artístico português. Num momento histórico particularmente tenso, torna-se (demasiado) evidente que os múltiplos mecanismos de opressão, outrora vestígios presos no passado, persistem e continuam a insinuar-se no presente, exigindo atenção redobrada e ação coletiva.

Capítulo 1 – Organização social do espaço artístico

1.1. Sobre a arte contemporânea

Como julgar a qualidade artística de objetos e de práticas quando já não existem critérios nem normas de referência?
(Jimenez, 2021, p. 201)

O domínio artístico destacado neste trabalho é o das artes visuais. Trata-se de uma linguagem visual, geralmente não-verbal, que expressa emoções e reflexões humanas (Saltz, 2020). A história da arte consagrou as Belas-Artes - a pintura, a escultura ou o desenho - como práticas artísticas, às quais se foram juntando, a partir da década de 1960, outras, como a instalação, a performance, a *media art*, a fotografia ou a arquitetura.

Melo (2016, p. 125) menciona a “dificuldade, impossibilidade ou inutilidade de uma definição de arte” enquanto que Weitz (2007, p. 63), do campo da filosofia, afirma que a arte é um conceito em aberto para incluir “o próprio caráter expansivo e aventureiro da arte” e lidar com a dificuldade em estabilizar um conceito que está sempre em mutação. Goodman (1995) introduziu pragmatismo à teoria da arte, propondo que se redefina a questão “o que é arte?” para “quando é arte?”. O filósofo afirma que um objeto é arte quando e enquanto funcionar como um símbolo, sublinhando a natureza potencialmente efêmera da obra de arte, podendo esta ter significados num momento e cessar de os ter, no outro (Melo, 2012).

O momento em que acontece o “estranho fenómeno de transfiguração de um objeto banal em obra de arte” (Jimenez, 2021, p. 171), ou melhor, o conjunto de condições sociais que produzem tal transfiguração, tem sido muito debatido. Autoras/es dos campos da filosofia e da sociologia, cujas teorias apresentarei sumariamente na secção seguinte, descreveram espaços sociais, de funcionamento mais cooperativo ou mais competitivo, onde proliferam instâncias legitimadoras do estatuto de obra de arte. Outras/os atribuíram a concretização simbólica às características formais da obra ou por esta ser capaz de proporcionar uma experiência sensível, estética.

Moulin (1992), Millet (1994 [1987]), ou Jimenez (2021), entendem a “arte contemporânea” não só no sentido cronológico do termo, como paradigma estético que se impõe nos finais dos anos 1980 e que sucede “ao esgotamento do discurso modernista” (Jimenez, 2021, p. 60), mas também como um “poderoso dispositivo global de captação e compreensão do nosso tempo” (Santos & Soares, 2021, p. 8). A arte contemporânea ocidental caracteriza-se pela coexistência não conflituosa e não hierarquizada de práticas que se hibridam e entrecruzam (inclusive com outros campos artísticos), assumindo-se a diversidade, mestiçagem e transgressão nos estilos, temas, meios ou materiais usados (Jimenez, 2021). Apesar da horizontalidade que caracteriza a comunicabilidade entre as práticas artísticas contemporâneas, Lopes (2017, p. 181) alerta para a persistência de “fenómenos de sistemática dominação”. Falar de arte contemporânea, é também falar do seu caráter global e policêntrico

(Buchholz, 2022), de “círculos de certificação, consenso e consagração” (Jimenez, 2021, p. 8) inseridos no “contexto mais amplo da dinâmica do processo de globalização (...) do mundo contemporâneo” (Melo, 2012, p. 95) onde artistas e demais intervenientes circulam velozmente (Thornton, 2010; Guerreiro, 2021).

Desde a década de 1990, iniciou-se em França uma onda de debates que confluíram na chamada “crise da arte contemporânea” (Michaud, 2011(1997); Jimenez, 2021). O pluralismo das formas e dos temas, a ideia de que “seja lá o que for” a arte, nas palavras de Molino (1991, p. 72), dificulta a delimitação das suas fronteiras e, consequentemente, a capacidade de a avaliar e julgar. Os/as críticos/as falam de uma crise de legitimidade e representação da arte⁴ (Jimenez, 2021, p.256), Lima dos Santos (1994 [1988]), p. 118) descreve a “crescente complexidade e frequência das deslocações entre os vários níveis de legitimidade (das formas culturais)”, o que contrasta com as noções clássicas que serviam para classificar a arte. Outra das críticas recorrentes feita por partidários/as de uma estética mais relacional (Bourriaud, 1998; Kester, 2004) é a inacessibilidade da arte contemporânea, provocadora de um “sentimento de exclusão dos espetadores, mantidos à margem de uma esfera muito especializada” (Jimenez, 2021, p.145). Também a relação da arte com o dinheiro e o poder é provocatória e não consensual: aponta-se à arte contemporânea a subjugação ao mercado e aos/as artistas, o oportunismo mercantilista (Mrvaljevic, 2021).

1.2. Os mundos da arte e outras cartografias

Uma obra de arte é um todo ordenado de valores
capazes de nos emocionar.
(Ferreira, 1990, p. 51)

O campo das artes foi negligenciado pela sociologia clássica, sendo considerado um domínio exclusivo da história da arte. Com exceção dos trabalhos pioneiros de Georg Simmel⁵ e Max Weber⁶, a arte e seus produtoras/es permaneceram fora do radar sociológico de matriz positivista em parte pela dificuldade em encontrar critérios de avaliação no estudo das artes e da cultura, e também porque se considerava, pela conceção romântica, que a/o artista, enquanto criador individual com características inatas como o génio e o talento, escapava à análise das estruturas e interações sociais (Bataille et al., 2020).

⁴ Estes debates estão muito presentes no filme “O Quadrado” do realizador Ruben Östlund, onde se satirizam os limites do estatuto da obra de arte.

⁵ O trabalho do autor (1858-1918) inclui reflexões sobre estética, beleza, artistas e sua obra ou a função dos objetos artísticos, na diversidade das suas áreas de interesse sociológico (Scaff, 1988).

⁶ A obra *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1995 [1922]), é considerada o principal contributo de Max Weber para o campo da sociologia da arte (Waizbort, 1995).

Este entendimento começou a mudar na segunda metade do século XX, com a crescente consciência sobre a importância de compreender as condições sociais e materiais que influenciam a produção artística, bem como o processo colaborativo de valorização das obras, principalmente a relação entre os/as artistas e as instituições de legitimação artística (Pais, Ferreira & Ferreira, 1995; Bataille et al., 2020).

É a partir dos anos 1960 que disciplinas como a filosofia e a sociologia começaram a dedicar atenção e a produzir teoria acerca das práticas do espaço artístico (Maanen, 2009). Arthur Danto (1964) conceptualizou o campo social da produção de arte das décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos da América, apresentando o conceito de “mundo da arte”: “*to see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld*” (*ibidem*, p. 580). É um lugar onde as/os agentes discutem as questões artísticas e onde os objetos são reconhecidos como obras de arte. O autor tentou resolver, a partir desta noção, o paradoxo de objetos aparentemente banais ou puramente abstratos, sem pontos de referência com o conhecido, serem considerados obras de arte. Danto considera que é um certo ambiente, onde circula teoria e história da arte, que sustém esses objetos - no sentido de não os deixar cair – e os mantém no mundo da arte. O autor argumentava que o estatuto da obra de arte não decorre espontaneamente das qualidades intrínsecas dos objetos, mas antes a partir da posição que esses objetos ocupam numa dada narrativa histórica e estética. Contribuem também as representações prévias que as/os agentes têm para distinguir “arte” de “não-arte”.

O conceito de mundo da arte institucionalizou-se e teve continuidade no trabalho de autores como George Dickie (1964) e Howard Becker (1982). Dickie era defensor de uma abordagem institucional que destacava o papel dos/as agentes/instituições no reconhecimento de objetos como obras de arte (Maanen, 2009; Jimenez, 2021). Esta abordagem opunha-se à teoria de autores como Monroe Beardsley (1981) que afirmava que a arte depende das propriedades formais dos objetos e da sua capacidade em proporcionar experiências estéticas⁷.

Howard Becker (1982) trabalha a ideia de “mundos da arte” à luz do interacionismo simbólico, assumindo uma abordagem sociológica ao invés da estética protagonizada por Danto ou Dickie (Maanen, 2009). O autor propõe uma perspetiva sistémica e relacional do funcionamento deste espaço social: “*Art worlds consist of all people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art*” (*ibidem*, p. 34). Para Becker, a obra de arte resulta da atividade combinada de uma cadeia de intervenientes desde a sua

⁷ Para aprofundar o estudo das abordagens institucionalista e funcionalista da teoria da arte, consultar entre outros, Maanen (2009).

produção, até à difusão e receção pelo público. É uma abordagem que se descentra da figura da/o artista⁸ e da obra de arte e dá preferência às redes de cooperação que se constituem, interativa e dinamicamente, para que a obra de arte se concretize (Guimarães, 2009; Cluley, 2012; Silva, 2017; Pereira, 2018; Simões, 2019).

O mundo da arte apresenta-se como uma rede relacional e de dependências entre elos cooperativos (Silva, 2017). A função principal desta rede é gerar interesse e visibilidade sobre a criação artística, cativar a atenção das pessoas que fazem a interface entre artistas e o mercado da arte e, a partir de convenções partilhadas, chegar a consensos acerca do estatuto das obras de arte (Maanen, 2009). São estas pessoas poderosas – guardiãs do mundo da arte – que atribuem valor simbólico e comercial às obras e que, em última análise, ditam o tipo de arte que é exibida (Szymańska-Palaczyk, 2017).

A teoria de Becker foi criticada por apresentar a produção artística como uma atividade essencialmente interacional, descurando o seu valor estético. Por apostar demasiado no papel da colaboração entre pessoas na criação, negligenciava-se o papel da criatividade individual e da inovação da/o artista (Maanen, 2009).

Bruno Latour (2005) expõe, na linha da organização colaborativa de Becker, a Teoria do Ator-Rede. O fulcro teórico é a rede de relações entre atores/atrizes, o que de certa forma é mais importante do que as/os protagonistas em si: *“It is made to exist by its many ties: attachments are first, actors are second”* (Latour, 2005, p. 217). As atrizes e os atores - sejam humanas/os ou não-humanas/os, como é o caso da natureza ou da tecnologia - só o são de facto na medida em que impactam a rede, mobilizando a ação dos/as outros/as e, por consequência, produzindo alterações no mundo da arte. Apesar de âmbito mais alargado, a teoria tem sido também aplicada no domínio das artes visuais, nomeadamente à análise das conexões entre os intervenientes e como é que a materialidade das obras e as suas ligações à tecnologia podem influenciar a produção artística e a sua receção pelo público (Maanen, 2009).

Raymonde Moulin (1967, 1992, 2011) aborda o mundo da arte de uma forma sistémica, prestando muita atenção às configurações sociais, económicas e institucionais que influenciam a produção e receção das obras de arte. Um dos seus maiores contributos é a análise do mercado da arte, a commodificação e mercantilização das obras de arte e como interagem o valor simbólico e económico.

Numa visão mais descentrada da colaboração entre agentes no mundo da arte, Nathalie Heinich (2012) atende à singularidade da obra de arte e aos mecanismos de legitimação artística. Opõe-se à perspetiva mais estruturalista das relações entre intervenientes, nomeadamente a Pierre Bourdieu (1993; 1996), que apresentarei de seguida, preferindo focar as representações e as práticas dos indivíduos e de que forma constituem os processos de valorização da obra de arte (Maanen, 2009).

⁸ “(artworks) are not the products of individual makers, “artists” who possess a rare and special gift” (Becker, 1982, p. 35).

Os contributos de Pierre Bourdieu, nomeadamente a sua conceptualização do campo artístico (1993; 1996), terão primazia teórica neste trabalho. A investigação das relações sociais do território das artes visuais com que contactei, em especial a partir das experiências descritas pelas artistas que entrevistei, seguiu a orientação deste quadro teórico, aludindo à “investigação empírica teoricamente orientada” a que Costa (2008, p. 5 e ss.) faz referência.

Os argumentos que sustentaram esta escolha prendem-se essencialmente com a abrangência conceptual de Bourdieu, capaz de contribuir para a compreensão das práticas e da produção artística, bem como para a localização social dos/as artistas (Conde, 1994). Partindo da teoria de campo (1977, 2002 [1972]), o sociólogo situa, de forma holística, a produção cultural, analisando as relações entre os/as diferentes intervenientes e enquadrando-as nas estruturas hierárquicas de poder que valorizam e legitimam os objetos artísticos e os/as seus/suas produtores/as, reconhecendo a relevância dos/das *gatekeepers*. Além do mais, Bourdieu delimita e descreve subcampos dentro do espaço social mais alargado e também do campo do poder (Wacquant, 2005), dotados de autonomia, com regras e lógicas próprias, o que serve a análise do campo específico das artes visuais (ver, entre outros/as seguidores/as do trabalho do sociólogo, Swartz, 1997; Sapiro, 2003; Wacquant, 2005).

A teoria procura equilibrar a agência dos indivíduos e os aspetos mais constrangedores das estruturas, podendo ser mobilizada na análise do conjunto dos limites e possibilidades que determinam as trajetórias sociais das/os artistas no campo. Bourdieu privilegia também a componente económica do campo artístico, isto é, os capitais que são transacionados e os seus modos de funcionamento. Elege o capital cultural e simbólico como as moedas mais valorizadas e aborda a importância do capital social nos arranjos competitivos do campo. O autor expõe o confronto entre os princípios da autonomia e heteronomia do campo artístico: entre a “arte pela arte” e a intrusão de forças económicas e políticas, e dá conta da lógica invertida do campo, do “jogo de contrários” (Santos, 1994, p. 130): entre o valor económico dos bens culturais e a sua valorização simbólica (onde um sobe, o outro desce), distinguindo alguns dos dilemas vivenciados pelas/os artistas (Bourdieu, 1993).

Ainda assim, esta orientação teórica – ou qualquer outra que pudesse ter escolhido – não é, por si só, capaz de explicar a totalidade ou a complexidade dos fenómenos em estudo (Merton, 1968 [1949]; Alexander, 1987, entre outros/as). Ao longo do trabalho, convocarei outras perspetivas teóricas, na tentativa de mais bem compreender os diversos processos sociais, as formas plurais de ver e fazer o mundo (*ways of worldmaking*, no original), nas palavras de Nelson Goodman (1978, p. 7).

1.3. Hierarquias culturais e poder simbólico no campo artístico

Quality in art is elusive.
(Fraiburger et al., 2018, p. 825)

A teoria geral da prática, de Pierre Bourdieu, situa-se entre o estruturalismo objetivista que anula a agência dos indivíduos, subjugando o sentido das suas práticas a formações coercivas; e o subjetivismo, que aposta na autodeterminação dos indivíduos independentemente do contexto que os envolve. O autor nega a rigidez e estabilidade determinista das estruturas, apesar de defender que as ações individuais estão sempre constrangidas pelas relações objetivas, o que produz efeitos nas dinâmicas de poder e de reprodução social (Bourdieu, 2004 [1990]).

A abordagem empírica de Bourdieu pressupõe que a dinâmica social pode ser observada no interior de um campo - uma fatia do meio social - onde se localizam indivíduos e grupos portadores de quadros de disposições específicas que denomina de *habitus*. O campo sustenta-se em formas particulares de capital, cuja posse leva a lutas entre as/os agentes. Os confrontos para garantir melhores posições sociais e maior distribuição de capitais são orientados por ações e estratégias que emergem do *habitus*. O que determina as práticas individuais e coletivas são as posições que os indivíduos e grupos ocupam na configuração de relações presentes no campo (Bourdieu, 2002 [1972]).

Os/as agentes são dotados/as de “esquemas práticos” que fornecem soluções e formas de lidar com as situações de forma natural (Thiry-Cherques, 2006). Na medida em que existe uma interpretação e avaliação das experiências sociais a partir da matriz de disposições e uma adaptação conforme às condições percebidas, desde que a ação não produza efeitos indesejáveis, existe uma reafirmação dessa matriz, o que conduz também ao reforço, quer da reprodução estrutural dessas disposições, quer das condições objetivas que as suportam (Casanova, 1995). O *habitus* reveste-se assim também de um caráter estratégico lógico: é uma “competência prática” (Pereira, 2005, p. 28) que se vai informando, moldando e aperfeiçoando em cada interação, ainda que se trate de uma espontaneidade que obedece a regras.

Bourdieu enfatiza o caráter interacional da estrutura social, considerando que o campo é um espaço de relações: existem propriedades multidimensionais que posicionam os indivíduos diferentemente uns em relação aos outros; é um lugar de luta e confronto por recursos e posições, e existe concordância (homologias) entre as práticas relacionais dos/as agentes e as posições sociais que ocupam no espaço (Bourdieu, 2002 [1972]; Nooy, 2003; Lopes, 2017).

A “estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes” (Bourdieu, 2004 [1990], p. 20) é, segundo o autor, determinante dos lugares ocupados no campo, das possibilidades e dos constrangimentos. São espaços sociais relativamente autónomos, onde os/as agentes que os constituem dotados/as de *habitus* semelhantes, competem entre si para ocupar certas posições. A diferenciação e autonomia do campo, enquanto objetivação de *habitus* específicos (Vandenberghe, 1999), faz com que existam vários tipos de campo: o literário, o político, o religioso, o científico ou o artístico (matéria de interesse deste trabalho, em especial, o campo das artes visuais).

Os capitais são recursos que os indivíduos e grupos podem acumular e usar para melhorar a localização dentro do espaço social. Bourdieu (1986) identificou diferentes tipos de capital relacionando-os com os interesses específicos de cada campo: o económico, que se traduz em riqueza

material; o cultural, que diz respeito ao conhecimento, aptidões ou à educação, entre outros ativos culturais; o social, que inclui as redes de contacto e as relações sociais que os indivíduos têm; e o capital simbólico, que agrega componentes como o reconhecimento ou o prestígio no campo (Thiry-Cherques, 2006). As diferenças nos volumes de capitais detidos pelas/os agentes definem as dimensões do espaço, os setores onde se agregam partilhando propriedades e onde se estabelecem níveis hierárquicos entre as posições sociais ocupadas.

No livro *The Field of Cultural Production*, Bourdieu (1993) enquadra o campo artístico, identificando diversos sistemas de agentes e instituições interconectados/as, definidos/as funcionalmente pelos papéis que desempenham na divisão do trabalho - seja a produção, a reprodução ou a difusão de produtos culturais -, na medida em que é composto quer pelas posições ocupadas pelos/as produtores/as de bens culturais, quer pelas instâncias de legitimação artística que apresentam e traduzem os objetos artísticos para os diferentes públicos.

O campo é definido pelas relações de poder entre protagonistas - artistas e agentes de validação - para obter determinadas formas de capital, o que implica que toda a dinâmica social seja tensa porque existe sempre competição entre os/as agentes com vista a manter ou transformar as relações no campo (Thiry-Cherques, 2006). Lopes (2017, p.183) resume a dinâmica do campo: “a produção cultural depende, no interior do campo, da dialética entre as posições/disposições e as tomadas de posição do criador. A hierarquia das primeiras, reflete um elevado grau de correspondência face à hierarquia das origens sociais”.

1.3.1. Economia simbólica da Arte

A criação artística produz maiores ou menores efeitos nas relações de poder, dependendo da quantidade de recursos e interesses específicos do campo detidos pelos/as artistas, logo, do lugar que ocupam. A autonomia e mobilidade no campo baseiam-se na combinação acumulada de prestígio, reconhecimento e consagração, componentes de natureza simbólica que podem ou não ter capital económico associado. Os/as agentes que legitimam a obra de arte determinam a sua relevância no meio artístico pelo lugar que ocupam nos processos de apreciação, consagração e distribuição desse capital (Bourdieu, 1980; 1985a; 1993). Bourdieu, ao apresentar uma “economia dos bens simbólicos”, rompe com o essencialismo e carácter absolutista do/a criador/a enquanto entidade mágica, representações de uma ideologia carismática, e centra-se na lógica objetiva das práticas culturais (Lopes, 2017).

As moedas em circulação neste campo são o capital simbólico e o capital cultural. O capital simbólico enquanto reserva de prestígio: deter-se o conhecimento que é valorizado no campo e ser-se reconhecido/a por isso. O capital cultural, conceito amplamente explorado por Bourdieu (1979; 1987), é definido por uma forma de conhecimento que equipa as/os agentes com uma sensibilidade e capacidade de produção, apreciação e entendimento dos significados dos objetos culturais.

Também o capital social é determinante neste campo, impactando o posicionamento dos/as agentes. É hierarquicamente diferenciado e resulta das redes sociais onde os indivíduos se integram. Bourdieu (1986, p. 247) define-o como:

(...) the aggregate of the actual or potential resources which are linked to possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition—or in other words, to membership in a group—which provides each of its members with the backing of the collectively owned capital, a “credential” which entitles them to credit, in the various senses of the word.

O capital social tem uma função mobilizadora da ação e de outros meios. As redes que estruturam e dinamizam as relações sociais têm de ser duráveis e sólidas para que o capital social possa existir. Esta durabilidade concretiza-se pela consolidação dos níveis de confiança entre os membros que constituem e tornam coesa a rede. As relações são próximas, dado que os/as agentes se encontram em grupos de pertença com posições sociais e económicas semelhantes (Lin, 2001; Field, 2003). Nestas redes relacionais de solidariedade limitada, visa-se “transformar relações contingentes em relações necessárias e seletivas, as quais implicam obrigações duradouras subjetivamente sentidas (como a gratidão, por exemplo) ou institucionalmente garantidas (pelo direito)” (Castro, 2006, p. 4). A confiança que existe entre agentes permite potenciar o volume de capital social, o que se materializa quando efetivamente acedem aos benefícios presentes na rede. Portes explica: “para possuir capital social, um indivíduo precisa de se relacionar com outros, e são estes – não o próprio – a verdadeira fonte dos seus benefícios” (2000, p. 138). Trata-se de um capital de representação, em que só existe apropriação de recursos caso as fontes de capital social estejam disponíveis e motivadas para tornar esses recursos acessíveis, ainda que existam obrigações tácitas de retorno (Bourdieu, 1986).

De acordo com Bourdieu (1986, 1996), as/os artistas investem instrumentalmente na criação ou reprodução de relações que possam ser eletivamente usadas para atingir objetivos e interesses próprios, quer sejam tangíveis (financiamento, mentoria, ...) ou intangíveis, como a reputação, o reconhecimento ou o acesso a recompensas. No essencial, são mantidas e oleadas relações com pessoas influentes no campo, elas próprias com redes de contactos capitalizáveis, que propiciam a produção artística e o desenvolvimento das trajetórias profissionais. A participação em eventos sociais significantes para o campo, tal como feiras de arte ou inaugurações de exposições onde socializam e partilham o que de novo se passa no campo ou a afiliação em redes ou instituições prestigiadas, potencia o volume de capital acumulado pelas/os agentes (Bourdieu, 1986).

Firmino da Costa (2012, p. 86) afirma que “o capital social tende a estar desigualmente distribuído e as desigualdades de capital social tendem a interseccionar outras desigualdades sociais”. É graças a esta assimetria que alguns indivíduos com maior capital social ocupam posições dominantes e de *gatekeeping* sobre o acesso e o reconhecimento de artistas. E é também por isso, que artistas com origens

sociais mais privilegiadas têm mais possibilidades de arrecadar capital social do que artistas com origens mais desfavorecidas, que tenderão a encontrar dificuldades no acesso a redes de influência.

A posição crítica de Erikson (1996), Field (2003) e Bottero (2009), entre outras/os, considera que os conceitos de capital social e de redes sociais não foram suficientemente desenvolvidos por Bourdieu, uma vez que ele rejeita a ideia da existência de meras relações sociais, apostando em redes de poder e de capitais que, permanente e invisivelmente, moldam as interações sociais (Bourdieu & Wacquant, 1992). As relações objetivas entre posições sociais, em função de poder e volumes de capital, são mais permanentes do que as redes sociais onde se manifestam.

1.3.2. Interação entre *habitus* e campo artístico

A inserção no campo artístico implica que as/os criadoras/es tenham e mantenham um *habitus* compatível com as regras e lógicas do campo ou setor do campo onde navegam, isto é, que exista um alinhamento entre as propriedades embebidas durante a socialização e os valores e expectativas do campo artístico. A educação artística, enquanto momento socializador e potenciador de acumulação de capital cultural especializado nas normas e práticas do campo, permite que as/os artistas calibrem os seus *habitus* à configuração valorativa do campo (Bourdieu, 1993).

Enquanto participantes e praticantes do campo artístico, expostas/os a outros agentes, à crítica e exibindo publicamente o trabalho, as/os artistas vão internalizando valores e práticas que, por sua vez, poderão reforçar ou transformar a sua matriz disposicional e até produzir efeitos sobre a produção artística. Num esforço de manter ou reforçar a posição que têm no campo em termos de visibilidade e reconhecimento, os/as artistas poderão seguir, por exemplo, uma corrente estética que seja mais representativa da tendência do campo.

O conceito de *habitus* tem sido contestado e reconfigurado⁹ ao longo do tempo. A durabilidade estrutural, propriedade que faz o sistema de disposições relativamente inerte e pouco reativo às mudanças das circunstâncias sociais; o caráter fundamentalmente reprodutivo e recorrente que não leva suficientemente em conta os mecanismos de reflexividade, a incorporação do novo e a adaptação às mudanças por parte dos sujeitos, têm sido alguns dos aspetos criticados. Lahire (2003, p. 351) argumenta que Bourdieu deixa de fora do seu modelo teórico, a pluralidade disposicional, a diversidade de condições em que essas disposições são inculcadas e também o seu caráter dinâmico. Com efeito, produto das interações com os contextos sociais e pela permanente socialização, os indivíduos podem modificar e reconstruir as suas disposições.

⁹ Por exemplo, ver os trabalhos de José Madureira Pinto (1981), António Firmino da Costa (2008), entre outros na sociologia portuguesa. Ver também o trabalho de Richard Jenkins (1992).

Respondendo às críticas sobre o essencialismo e o determinismo da matriz de disposições e a relativa inoperância dos sujeitos, Bourdieu foi, ao longo do tempo, explicitando e alargando o conceito para incluir maior maleabilidade e capacidade de ajuste (Bottero, 2009). Ainda assim, alertou que os processos de atualização do *habitus* não implicam recomposições radicais do esquema de disposições, uma vez que os/as agentes se confrontam com condições sociais objetivas e orientações subjetivas para a ação, provavelmente próximas das que se encontravam na origem dos seus *habitus* (Bourdieu, 1990 [1980]; Casanova, 1995; Caetano, 2013).

1.3.3. Relações eletivas no campo artístico – vínculos e escolhas

O posicionamento num espaço social é preditivo de determinados encontros, afinidades e simpatias. A partilha de condições sociais e, potencialmente, de disposições, promovem, tendencialmente, a agregação mais duradoura dos indivíduos (Bourdieu, 1985b). Por outro lado, existem poucas probabilidades de pessoas em locais hierarquicamente diferentes se relacionarem e mesmo que o façam, não conseguem construir relações coesas e estáveis. O processo de aproximação entre indivíduos/grupos que partilham *habitus* é cumulativo: o que os aproxima, faz com que estejam continuamente dispostos a aproximar-se. Segundo Bourdieu (1990 [1980], p. 61), os indivíduos tendem a procurar, através de escolhas sistemáticas e processos de associação diferencial e de preferência, pessoas com *habitus* semelhantes para que exista um reforço e encorajamento das práticas e não a sua contrariedade. Nestas zonas de proximidade, partilham-se propriedades, interesses e visões do mundo, reconhece-se, nos outros indivíduos, semelhanças, ou na posição relativa ou nas práticas, o que se traduz em afinidades eletivas (Bourdieu, 1987).

Paul DiMaggio (1987) contrapõe a teoria de Bourdieu, argumentando a possibilidade de os indivíduos percorrerem trajetórias de mobilidade ascendente, através de investimentos em capital cultural, não necessariamente associados aos círculos de socialização primária. Barnes (2000), King (2000), Bottero e Crossley (2011) argumentam que a natureza do *habitus* deve ser entendida de forma mais intersubjetiva e como fenómeno em constante negociação e influência mútua dentro das redes sociais de interdependência em que os indivíduos estão envolvidos.

Numa abordagem mais cooperante, são as características ou propósitos comuns que favorecem a colaboração das/os artistas em coletivos ou associações. Pessoas ou instituições que encontram afinidades com a visão ou projeto estético de um/a artista, podem facilitar-lhe o acesso ao campo, melhorando as suas probabilidades de visibilidade e reconhecimento. Olhando de forma mais competitiva, as afinidades eletivas podem também ser responsáveis por conflitos entre grupos de artistas que procuram oportunidades e recursos.

Apesar dos processos de seleção social levarem, tendencialmente, a interações entre indivíduos com a mesma educação, classe social de origem, pertença étnico-racial, atitudes, gostos ou interesses, McPherson, Smith-Lovin e Cook (2001) admitem algumas falhas no dispositivo teórico de Bourdieu.

Consideram que as semelhanças encontradas nos estilos de vida são geradas pelas interações sociais, ao mesmo tempo que são motivo desencadeador da interação em si. É através das interações sociais, que incluem trocas de informações, atualização de conteúdos culturais e cedências mútuas entre os indivíduos, que se criam convergências em matéria de interesses e estilos de vida, e em que certos aspetos das suas rotinas são transformados em práticas mais homogêneas. Nas redes de sociabilidade, o capital cultural “moderniza-se”, sendo tanto mais completo quanto mais extensas e diversas forem essas redes (Lopes, 2017). Lopes reforça que nas sociedades contemporâneas, cada vez mais pluriculturais, a acumulação de capital cultural resulta da participação de diversas e complexas formas em redes de sociabilidade alargadas, que não refletem necessariamente homologias com as posições ocupadas no espaço social.

Alguns autores, como Swartz (1997) ou Nooy (2003), argumentam que Bourdieu não explica de que forma os laços sociais entre os membros dos grupos afetam a sua mobilização para a ação. O sociólogo tende a privilegiar as condições pré-existentes semelhantes que fazem com que os indivíduos se agreguem, em detrimento das propriedades e da substância das redes sociais que, segundo os autores, também são mobilizadoras de práticas e ação.

1.3.4. A produção cultural entre a “alta cultura” e a produção em massa

A produção cultural tem valor, seja simbólico, seja comercial. Com base nestes dois planos de valorização, Bourdieu (1985; 1993) classifica os objetos culturais e a respetiva zona do campo artístico onde são produzidos: os bens culturais de pequena escala capazes de garantir capital simbólico aos seus portadores; e a produção em massa de âmbito comercial e geradora de reduzido valor simbólico.

No primeiro tipo de produção, o aspeto económico é secundarizado em prol da ênfase colocada na valorização das suas propriedades simbólicas, como é o caso das artes visuais, da música clássica ou da literatura (Bourdieu, 1993). Os bens produzidos em larga escala têm um ciclo de vida curto, não acumulam valor simbólico e são tratados como produtos económicos vulgares. O campo da produção em pequena escala tem elevada autonomia na medida em que são os/as criadores/as que estabelecem os critérios para a produção artística e para a sua avaliação.

Os bens de pequena escala são produzidos num setor do campo artístico relativamente fechado sobre si próprio, em que a competição entre agentes é essencialmente simbólica - por reconhecimento e consagração - e a produção cultural serve os seus produtores (*ibidem*, p.15). Bourdieu avança com a ideia de que os/as que criam objetos culturais de pequena escala não devem render-se a solicitações exteriores e, por isso, deverão manter total autonomia na produção. Tal não acontece na produção em grande escala, muito sujeita a modas e às solicitações do mercado.

Lima dos Santos (1994, p. 123) argumenta a ideia de não homogeneidade das duas formas culturais, salientando a imbricação que existe entre elas. Ambas estão sujeitas às regras e exigências do mercado, ainda que se identifiquem hierarquias distintas que dependem de diferentes princípios orientadores: o

da valorização da obra, do caráter de raridade ou o da reprodutibilidade, do múltiplo. A tensão entre a autonomia e heteronomia do campo artístico sobre a criação será desenvolvida mais à frente na secção sobre as trajetórias profissionais artísticas.

1.3.5. Os *gatekeepers* e a construção social do valor artístico

A economia do campo artístico assenta na crença de que um determinado objeto, por mais banal que possa parecer, tem valor estético e, por isso, pode ocupar um lugar no meio. A valorização é socialmente construída e é contingente do conjunto de condições de produção dos/as artistas e da intrincada rede institucional que os/as legitima e faz avançar através do sistema de valorização e reconhecimento. Resulta também da competição entre diferentes paradigmas para impor uma posição no campo, seja pelo reforço de uma existente (ortodoxia) ou pela conquista de uma nova (heterodoxia) (Bourdieu, 1993, p. 16), como é o caso de artistas consagrados versus artistas emergentes ou de diferentes correntes estéticas entre si.

Os bens culturais e artísticos produzidos em pequena escala não servem para satisfazer necessidades utilitárias tal como a comida ou um meio de transporte, mas antes fornecem uma experiência estética a quem os consome (Hirsch, 1972). O valor está ligado à perceção da qualidade destes objetos, o que encerra em si um processo complexo de avaliação (Velthuis, 2005; Fraiberger et al., 2018). Consumir um bem artístico e medir a sua satisfação é uma experiência subjetiva e de resultado incerto (Bonus & Ronte, 1997; Caves, 2000; Maanen, 2009). Na tentativa de minimizar esta incerteza, é necessário mobilizar capital cultural a partir de agentes especializados/as do campo para que se esclareça o significado das obras, para que sejam reconhecidas pela sua “raridade” (Moulin, 2011, p. 443) e validadas em escalas de relevância estética e também para que o seu valor seja gerado (Bonus & Ronte, 1997; Thompson, 2011; Poli, 2021). Como Caves (2000, p. 37) explica acerca dos/as negociantes de arte: *“the dealer is much more than order-taker; because for many reasons the art does not speak for itself”*.

Este é o caso da arte contemporânea. Por vezes ambígua, navega a fronteira entre “arte” e “não arte”, focando-se mais no conceito do que na sua materialidade e, por isso, necessita de mediação especializada (Quemin, 2019). Junta-se a isto o facto das/os artistas visuais desenvolverem a sua prática – pintura, escultura, desenho, instalação, performance, entre outras disciplinas - em autonomia, o que cria um espaço entre a autoria e quem está do lado da receção. Quanto maior for esse espaço, mais se exige da mediação que o preencha. Juan-Antonio Ramirez (1995 [1994]), citado por Heinich (2012, p. 701), reforça o papel dos intermediários: *“one has to stop believing that genuine creation directly passes from the artist’s studio to the spectator’s eye”*. São necessários níveis de descodificação e tradução da obra de arte entre os polos, que permitam o seu acolhimento pelo público e também que aliviem o grau de imprevisibilidade que a obra de arte acarreta (Beckert & Rössel, 2013).

Analisando o funcionamento dos sistemas de criação e sustentação de valor no espaço social, Bourdieu (1993) discorda da ideia de que a passagem de objeto comum a objeto artístico resulte exclusivamente da criatividade individual do/a produtor/a ou dos aspetos mais formais das obras. O autor argumenta que o valor da obra reflete o campo e reconhece a importância do papel das/os mediadoras/es artísticas/os nos processos de interpretação, significação e valorização dos bens culturais.

A intermediação e apresentação das obras ao campo artístico ocorre de forma seletiva, conferindo a estes/as agentes o papel de *gatekeepers* da produção artística (Hirsch, 1972). No entanto, também eles/as estão sujeitos/as a processos de legitimação, uma vez que as disputas no campo servem para reforçar e preservar a sua autoridade na consagração de objetos e artistas. Essa posição garante a crença no valor atribuído, permitindo-lhes posteriormente beneficiar dos lucros simbólicos e económicos dessas operações (Bourdieu, 1993; Khaire, 2015). Neste contexto, estes/as agentes desempenham o papel de "banqueiros/as simbólicos/as", securizando o valor do/a artista através do capital simbólico que acumularam ao longo das suas trajetórias (Bourdieu, 1993, p. 77).

O papel destes indivíduos e instituições é o de desvendar a/o artista e construir o valor das obras de arte, atribuindo-lhes propriedades simbólicas, a "aura" (Björkman, 2002), seja através de uma crítica, de um convite ou de um prémio que posicione esses bens no centro do campo, bem à vista onde possam ser legitimados e reconhecidos. Perante a relação de dependência entre artista e *gatekeeper*, nomeadamente na inserção e manutenção no campo do/a artista, Bourdieu coloca a questão: "quem cria o/a 'criador/a'?" (1993, p. 76).

É a assimetria de capital e poder, bem como a influência que as/os *gatekeepers* têm nas trajetórias profissionais artísticas, que torna necessário que as/os artistas utilizem o seu capital social e a sua rede de contactos para envolver e engajar estas pessoas a prestar atenção à sua produção artística (Moulin, 1992; Bourdieu, 1993; Bonus & Ronte, 1997; Szymańska-Palaczyk, 2017; Fraiberger et al., 2018; Petrides & Fernandes, 2020). Nesta economia simbólica, construída sob ideias e percepções, controlo e ânsia de estatuto, há lugar a muita exclusão (Bourdieu, 1980, 1985; Thornton, 2010).

Os mecanismos de inclusão/exclusão começam cedo nos percursos das/os artistas. Desde logo, na admissão a escolas de arte que gozam de maior prestígio e que impõem processos de seleção muito rigorosos geralmente acompanhados de pagamento de propinas elevadas. Mais tarde, durante o percurso profissional, as galerias, as casas leiloeiras e os/as colecionadores/as assumem funções de *gatekeeping* e estão, geralmente, mais ligados aos aspetos de valorização económica das obras e, por isso, são plenas/os agentes do mercado de arte.

Para além destes/as *gatekeepers*, há outros/as intervenientes que influenciam as dinâmicas de valorização e consagração artística das obras de arte e que atuam num espaço social mais alargado.

Entre eles/as encontram-se curadoras/es¹⁰, mediadoras/es culturais¹¹, críticas/os, programadoras/es ou historiadoras/es de arte. Funcionam como instâncias de legitimação que enunciam e atribuem propriedades aos objetos artísticos que os distinguem dos demais e que, por isso, podem ser instâncias excludentes.

O funcionamento do campo assenta num sistema de crenças subjetivas, potencialmente transitórias, naquilo que Bourdieu considera ser um efeito de uma “ideologia carismática” (1993, p. 76-77). As/os intermediárias/os apresentam-se no campo como entidades guiadas/os por um desinteressado amor à arte e com o talento de descobrir talentos (*ibidem*). A acumulação de capital simbólico, percebida pelas/os restantes agentes do campo como resultado de um histórico de boas avaliações consistentes ao longo do tempo, reforça e propaga a crença na legitimidade e no valor artístico da/o artista no campo.

O/a artista, embora esteja no centro do campo artístico (Jyrämä & Äyväri, 2010; Thornton, 2010; Preece, Kerrigan & O'Reilly, 2016) sendo responsável pela criação da obra, não é o/a único/a orquestrador/a do valor: trata-se de um processo complexo e multidimensional de cocriação partilhado por vários/as intervenientes no campo em que artefactos materiais se transformam em obras de arte, num processo a que Pais et al., chamam de “transubstanciação simbólica” (1995, p. 104). Para além da dimensão simbólica da obra de arte, os dispositivos de legitimação têm também o poder de a valorizar economicamente quando lhe atribuem um preço e a levam ao mercado. Este processo de transformação do simbólico no económico não é linear e depende de múltiplas circunstâncias materiais e sociais (Moulin, 1967; Petrides & Fernandes, 2020). O valor de uma obra de arte é influenciado por diversos fatores, entre os quais se destacam: a durabilidade do suporte, a dimensão da peça, o grau de rutura estética que representa, bem como a sua presença em coleções de prestígio ou museus consagrados (Giuffrè, 1999; Velthuis, 2005; Karpik, 2010; Hargreaves, 2013; Rodner & Thomson, 2013).

A cooperação entre estes agentes individuais e institucionais está “organizada segundo certas convenções tacitamente estabelecidas e aceites” (Pais, Ferreira & Ferreira, 1995, p. 104), servindo o propósito de eleger obras de arte, valorizando-as e mantendo a crença na perenidade desse valor (Preece & Kerrigan, 2015). As convenções emanadas dos centros de atribuição de valor dominantes resultam de narrativas e consensos estéticos presentes num determinado tempo e espaço e, por isso, transitórios.

¹⁰ O papel do/a curador/a: “resume-se a três acções fundamentais: seleccionar, editar e contextualizar” obras de arte, criando (novos) significados e possibilitando “a convivência de obras díspares de modo a criar tensões e relações que se não anulem mutuamente, mas consigam inaugurar novas vias de pensamento” (Especial, 2012, p. 28). Além da dimensão reflexiva sobre as obras, os/as curadores/as desempenham um papel determinante na programação e produção de exposições, estabelecendo uma proximidade com os/as artistas que pode influenciar diretamente as suas trajetórias e legitimação no campo artístico.

¹¹ Teresa Martinho define este grupo por: “aqueles/(as) que asseguram um modo específico de as pessoas se relacionarem com a cultura e as artes. Distinguindo-se da conceção de mediação enquanto processo que procura resolver diferendos entre duas partes, a mediação cultural que aqui interessa é a que promove aproximações e encontros entre as pessoas e as obras de arte” (2013, p. 425).

O valor destes “bens singulares” (Karpik, 2010) é tanto maior quanto mais partilhar da linguagem do momento, isto é, quanto mais alinhados estiverem com o *habitus* vigente (Becker, 1982; Guimarães, 2009; Thornton, 2010; Hirvi, 2015; Preece & Kerrigan, 2015; Petrides, 2017).

Quer se adote como conceito operatório o campo artístico ou o mundo da arte, trata-se da conceptualização de um espaço de relações, respetivamente, mais competitivas ou mais cooperantes, onde as partes protagonistas, proprietárias de volumes variáveis de capitais, desempenham papéis sociais, “construindo códigos comuns e comunidades de pertença” (Ferro et al., 2016a). Ainda que se reconheçam relações de complementaridade que permitem o funcionamento deste complexo meio social, o conceito de “campo” é o que melhor reflete as hierarquias de relações entre as/os diferentes intervenientes que coexistem no espaço sobre o qual se debruça este estudo.

1.3.6. Dicotomia da arte – entre o valor económico e o significado simbólico

A relação entre o valor económico e artístico dos bens culturais é objeto de intenso debate no meio académico (Angelini & Castellani, 2019). As discussões giram em torno da interdependência ou independência desses valores. Enquanto autores/as argumentam que o valor económico inclui o valor cultural (Bonus & Ronte, 1997), outros/as, como Throsby (2001), sugerem que, embora o valor cultural impacte o valor económico, ambos são distintos. Outras posições, como a de Klammer (2004), propõem ainda que o valor económico pode ser avaliado sem ter em conta o seu valor cultural, sendo essa avaliação feita em sede própria, fora do mercado. Outros/as, como Velthuis (2005), argumentam que os mundos da arte e do mercado não podem ser separados, pois o mérito artístico de uma obra não pode ser avaliado sem se considerar o seu valor económico.

A definição do valor económico é relativamente clara e compreende o valor de troca do uso direto dos bens culturais, e de qualquer outro valor não mercantil a que estes possam dar origem (Throsby, 2003, p. 279). No entanto, a noção de valor cultural é mais complexa e contestada (Angelini & Castellani, 2019). Existe unanimidade entre as/os académicas/os em afirmar que o valor cultural só pode ser avaliado por agentes reconhecidas/os pelo campo, exibindo volumes de capital cultural e educacional e, por isso, habilitadas/os para liderar processos sociais de valorização. Throsby (2001, p. 28-29) identifica múltiplos componentes do valor cultural, como o valor estético, espiritual, social, histórico, simbólico, e a originalidade, destacando a natureza multidimensional e instável do valor cultural, para além da dificuldade em medir os seus elementos.

Mais recentemente, na continuidade de outros trabalhos (Rosen, 1981; Adler, 1985), Angelini e Castellani (2022) adicionaram à discussão a influência de características do/a artista, como o talento e a fama, no valor das obras. A fama, representada pela marca do/a artista (Preece & Kerrigan, 2015, p. 1210), afeta diretamente o valor económico, enquanto o talento impacta as componentes culturais do valor. Enquanto o talento é visto como estático, a fama é dinâmica, evoluindo com o reconhecimento

social e as avaliações dos/as agentes do campo artístico, tornando o valor cultural fluído e autorregulado por dinâmicas sociais (Angelini & Castellani, 2019).

As práticas do campo artístico estão muito sujeitas a contradições e conflitos, desde logo pela eufemização da vertente comercial e pela negação do aspeto económico implícito na circulação e transação de obras de arte. Artistas e intermediárias/os agem de forma aparentemente desinteressada, recusando a natureza transacional do negócio da arte, enquanto lutam por acumular capital simbólico, que, mais tarde, poderá, na verdade, ser convertido em capital económico (Bourdieu, 1977).

Bourdieu explica a dicotomia entre práticas económicas e não económicas e de uma “ciência geral da economia das práticas” (*ibidem*, p. 183) para mostrar que todas, mesmo aquelas que parecem desinteressadas e graciosas e, logo, não económicas, podem ser analisadas como práticas económicas, na medida em que ambicionam maximizar o lucro, quer seja material ou simbólico. Por outro lado, o campo rege-se por regras não convencionais: não há garantia de ganhos económicos independentemente do investimento feito e também não é linear que o reconhecimento público dos/as artistas seja bem visto no campo (Bourdieu, 1993; Velthuis, 2005). O autor (1993, p. 16) designa estas lógicas do campo por *economic world reversed*, aludindo à relação paradoxal entre os polos simbólico (conotação positiva) e económico (conotação negativa). Na medida em que o sucesso económico pode prejudicar a acumulação de capital simbólico, os/as artistas muitas vezes cultivam uma postura de desapego em relação à valorização e aos ganhos económicos que possam obter a partir dos bens culturais (Bourdieu, 1993).

O aspeto económico, apesar de aparentemente negado e desencorajado, é o que efetivamente faz mover e funcionar o campo artístico. É sobre o funcionamento do mercado da arte e a sua estreita interligação com as componentes mais simbólicas do campo artístico que falarei em seguida.

1.4. Dinâmicas do mercado da arte – estrutura e funcionamento

Estamos aqui a lidar com beleza.
Estamos a comercializar coisas que são desnecessárias, a lidar com abstrações...
(Philippe Ségalot em Thornton, 2010, p. 29)

(...) e por outro lado,
o facto de trabalhar num país periférico como Portugal
implica que nós tenhamos que trabalhar todos três vezes mais
do que se estivermos em Londres, em Nova Iorque, na Alemanha, etc...
(João Fernandes em Hargreaves, 2013, p.235)

A caracterização geral dos mercados de arte, através da análise das suas práticas e modos de funcionamento, tanto a nível nacional como internacional, visa enquadrar e compreender o campo das artes visuais enquanto espaço social relacional, em permanente interação com outros campos, sujeito a diferentes escalas de integração e com impacto sobre as trajetórias individuais. A valorização da obra de arte não se restringe ao seu contexto de produção imediata, mas resulta de um complexo sistema de

consagração e legitimação que atravessa múltiplas instâncias de poder, desde o mercado primário e secundário da arte até às instituições culturais e aos circuitos curatoriais internacionais (Velthuis, 2005). Assim, justifica-se a análise das geografias dos mercados da arte, da forma como se articulam e do modo como influenciam o desenvolvimento das carreiras artísticas.

O mercado da arte segue algumas das regras e princípios de funcionamento presentes noutros mercados, nomeadamente o da promoção da interseção entre a oferta e a procura de bens e serviços, em específico, entre a produção e o consumo de obras de arte. Há diversos tipos de mercado de arte com especificidades distintas que dependem do género artístico das obras transacionadas e do conjunto particular de pessoas e instituições que os dinamizam. Ainda assim, distingue-se dos outros por se tratar de um mercado desregulamentado e sem supervisão em que algumas práticas não se regem pela lógica económica (Velthuis, 2005; Boll, 2011; Zarobell, 2020). O mercado da arte é veloz, altamente especulativo e caracteriza-se por uma grande rotação de obras. Por ser fragmentado e ineficiente do ponto de vista do acesso assimétrico à informação, com processos e dispositivos altamente subjetivos, a confiança depositada nas relações pessoais torna-se de extrema importância (Bonus & Ronte, 1997; Venkatesh & Meamber, 2006; Preece & Kerrigan, 2015). Dadas as características dos bens que estão a ser comercializados, como explicado atrás, é necessária mediação especializada, o que implica custos de transação elevados (Melo, 2012; Petrides, 2017; Afonso & Fernandes, 2019). O mercado da arte evolui em paralelo a outros mercados, encontrando-se muito dependente do desempenho da economia do país e do poder de compra das/os intervenientes que nele atuam.

A fixação dos preços destes bens resulta da sua natureza finita e rara (Moulin, 2011). Se a procura se mantiver consistente, não é possível introduzir num prazo razoável mais quantidades no mercado, pelo que o preço tenderá a aumentar, levando a que as compras se concentrem nos segmentos mais privilegiados da estrutura social. No plano simbólico, em constante interação com o económico descrito, o estabelecimento do valor da obra é uma construção social resultante do processo de credibilização das obras feito por intervenientes legitimadas/os para o efeito, pelo que quem compra tem interesse em apropriar-se também do capital simbólico que a obra de arte confere (Thornton, 2010; Karababa & Kjeldgaard, 2014).

O mercado primário é onde as obras de arte são transacionadas pela primeira vez: as galerias e os/as negociantes de arte encarregam-se das vendas garantindo a intermediação entre artistas em início de carreira e artistas já estabelecidos/as e respetivos/as compradores/as. É também procedimento comum a venda direta das obras ao público, nomeadamente pelos/as artistas que não têm representação junto de galerias. No mercado secundário ou mercado de revenda operam negociantes de arte que negociam, individualmente ou em leilões, obras de artistas conceituadas/os que não são novas no mercado (Robertson & Chong, 2008; Maanen, 2009; Preece & Kerrigan, 2015; Petrides, 2017; Afonso & Fernandes, 2019). O volume de vendas e os valores atingidos são mais relevantes neste mercado do que no primário, muito porque o risco destas transações se encontra razoavelmente mitigado graças à cotação prévia da/o artista, pelo seu percurso artístico e pelo histórico de vendas. Quem compra no

mercado primário, não tem a garantia se aquela obra de arte vai manter, perder ou ganhar valor no futuro; quem compra, aposta que a carreira da/o artista vai sustentar-se ao longo do tempo, capitalizando reconhecimento e valor comercial.

A atividade leiloeira, barómetro do mercado da arte (e artistas) tem impacto nos preços das obras a serem vendidas nas galerias: quem é incluído/a na sessão mais prestigiada do leilão, goza de uma maior visibilidade e prestígio, gerando um efeito positivo nos preços das obras vendidas pelas galerias (Thornton, 2010). Contudo, se um/a artista transita para uma sessão menos apetecível, onde as obras de arte são comercializadas com estimativas de venda a preço mais baixo, então isso poderá ser interpretado pelos/as agentes do mercado como um indício de que a sua reputação e a valorização económica baixaram. Não é raro que as galerias que representam autoras/es com fraca procura em leilão, decidam, elas próprias, comprar as obras para evitar que as suas cotações baixem.

A gamificação dos leilões, criando expectativa sobre quão alto chegarão os preços e instigando a competição entre os/as potenciais compradores/as e o “efeito de Veblen” (Veblen, 1899), que descreve o desejo por objetos muito caros como as obras de arte, é dos principais trunfos destes agentes (Hargreaves, 2013; Simões, 2016; Afonso & Fernandes, 2019).

1.4.1. Geografias do mercado da arte - centros e periferias

O modelo centro-periferia começou por popularizar-se na teoria económica (de influência marxista), nomeadamente para descrever as relações entre países com diferentes níveis de desenvolvimento. No centro, encontram-se os países industrializados mais desenvolvidos economicamente, e na periferia, os países menos desenvolvidos, que participam das relações económicas pela exportação de matérias-primas para o centro (Prebisch, 1949; Wallerstein, 1974; Amin, 1977; Caldentey & Vernengo, 2016; Rama & Hall, 2021).

O modelo, que enfatiza as relações de poder e as desigualdades estruturais entre as regiões, foi sendo apropriado por outros domínios do conhecimento, como a sociologia. Raymonde Moulin (1967; 1992) aplicou-o no contexto do seu trabalho na sociologia da arte e da cultura para analisar a organização hierárquica do campo artístico. Os grandes centros artísticos que correspondem a grandes cidades - também elas centros económicos, “de poder extra-artístico” (Santos, (1994 [1988]), p. 110) - , dominam o mercado da arte, enquanto, nas periferias, os/as artistas envolvem-se em batalhas por visibilidade e reconhecimento.

As assimetrias de poder e influência entre os polos fazem-se notar no papel relevante que as grandes instituições, localizadas no centro, têm na legitimação do valor artístico e na projeção de “gramáticas visuais pretensamente globais” (Osorio, 2023, p. 88); nas práticas económicas, que privilegiam a centralidade dos mercados de arte; e na distribuição desigual de capital cultural (Priour & Savage, 2013), que diminui as possibilidades de desenvolvimento das trajetórias profissionais de artistas que se localizam na periferia (Moulin, 1967; 1992). Nos centros, concentram-se recursos e as relações sociais

têm maior densidade, e na periferia, onde existe menor acesso a capitais, existe uma menor cooperação na rede social e as expectativas são mais baixas (Bottero & Crossley, 2011).

Em paralelo, têm-se debatido e desconstruído as ideias de local e global e a dialética entre centro e periferia, apresentando-se novas definições e possibilidades de entendimento e valorização – cultural e artística - das periferias, diminuindo, em consequência, a sua dependência do centro (Conde, 2001; Almeida, 2002; Osorio, 2023). Apela-se à “necessidade de um novo tipo de *mapping*” (Melo, 1994, p. 212), que acrescente cruzamentos geográficos e culturais, bem como modelos heterodoxos de resistência. Este mapeamento deve incluir a afirmação das periferias e dos “espaços intermédios” de pensamento e ação (Gau & Schlieben, 2010, p. 38), ampliando a compreensão sobre dinâmicas artísticas menos visíveis, mas igualmente relevantes. Conde (2001a, p. 99) propõe uma “terceira via para a condição periférica”, a via do “*scarto*”, que não se refere à produção cultural descartável ou marginalizável segundo os critérios de legitimação simbólica do centro (Oliva, 1971), mas que pelo contrário, remete para o potencial do subversivo, inovador e desafiador das lógicas canônicas dos centros artísticos, tornando-se num espaço de experimentação e redefinição dos paradigmas estabelecidos (Castelnuovo & Ginzburg, 2019).

Em Portugal, o distanciamento geográfico e simbólico das populações face à experiência cultural tem alimentado a perceção de elitismo do campo artístico, dificultando a construção de um público diversificado nas regiões periféricas. A criação de um ecossistema artístico vibrante e de novas audiências fora dos principais centros urbanos tem sido objetivo das políticas culturais desde os anos 1990 (Neves et al., 2024). Um exemplo recente é a criação, em 2021, da *Rede Portuguesa de Arte Contemporânea* (RPAC) vocacionada para “a valorização e dinamização da arte contemporânea portuguesa, nas áreas das artes visuais e cruzamento disciplinar” e que “promova a descentralização e desconcentração territorial, e um mais amplo acesso às artes” (Rede Portuguesa de Arte Contemporânea, 2024).

Além destes objetivos, Pires (2023, p. 3) aponta que a descentralização da política cultural e, em particular, a atuação da RPAC, pode explorar “porosidades e transversalidades com o segmento do *turismo de arte*, o que pode contribuir para uma maior alavancagem, fluxo económico e atratividade em torno da arte contemporânea”. Desta forma, surgem novas possibilidades de desenvolvimento local e de coesão social, ampliando e multiplicando o impacto da arte contemporânea em diversos territórios (Pires, 2023; Neves et al., 2024).

1.4.2. Mercado de arte internacional – evolução e tendências

Desde a segunda metade dos anos 1980, fruto do crescimento económico global e da capitalização bolsista, têm-se registado ganhos contínuos nos mercados internacionais de arte, reflexo das opções dos/as investidores/as em ativos alternativos, como as obras de arte. Acolhendo alguns períodos de estagnação e quebra, o volume de negócios deste mercado manteve uma tendência positiva, pelo menos

até à crise financeira internacional de 2008. A hecatombe produziu efeitos negativos na maioria dos setores da economia mundial e contribuiu para que os preços e o volume de transações (nomeadamente no mercado leiloeiro) baixassem “praticamente para metade” (Afonso & Fernandes, 2019, p. 189). Ainda assim, provando ter grande capacidade de retoma, o mercado global de arte voltou, logo em 2010, a taxas positivas de crescimento. Esta rápida recuperação deveu-se, em parte, ao rearranjo geográfico dos seus principais intervenientes, que a partir da crise passou a integrar a China em terceiro lugar do pódio, destronando a França (Simões, 2016). O aumento da quota de mercado da China foi galopante até 2011, ano em que passou a liderar o mercado leiloeiro mundial em volume de faturação, arrebatando o lugar aos Estados Unidos da América (EUA). Nos anos seguintes e até ao presente, a disputa da fatia mais relevante do mercado tem-se mantido entre a China e os EUA, seguidos do Reino Unido e da França (Ehrmann, 2023a).

A par do crescente e vigoroso investimento neste setor, os últimos 25 anos são também de mudança nas organizações e modos de fazer. As leiloeiras expandiram a sua amplitude geográfica e reforçaram a sua posição nas transações de arte contemporânea, competindo diretamente com galerias importantes. Assistiu-se à criação de museus com coleções próprias e planos de aquisições, bem como ao surgimento de instituições culturais com programas regulares de exposições temporárias, fatores que contribuíram para o enraizamento da cultura artística junto dos públicos. O número de colecionadores/as cresceu e assistiu-se à globalização das tendências na procura de arte (Afonso & Fernandes, 2019). Acelerada com a pandemia covid-19, a transformação digital foi marcante, como, por exemplo, na desmaterialização dos leilões.

Dada a contração da atividade económica provocada pela crise sanitária, 2021 e 2022 foram, à escala global, anos surpreendentemente opulentos em matéria de vendas em leilão, representando não só uma retoma muito marcada face a 2020, quer face aos últimos 20 anos de atividade (Ehrmann, 2023a).

Durante o ano de 2023, o mercado tem estado a corrigir-se do frenesim pós-pandémico e a ajustar-se à falta de confiança generalizada trazida pela guerra na Europa, pelas tensões geopolíticas, pelas previsões de recessão nos grandes mercados globais e pela disrupção económica provocada pelas altas taxas de inflação e de juros (Ehrmann, 2023a; McAndrew, 2023). Esta complexa conjuntura materializou-se num decréscimo das vendas com muitos colecionadoras/es a adiar decisões. Todavia, os negócios estão bem acima de 2019, o que mostra que o mercado da arte contemporânea é bastante mais resistente do que os mercados de outros bens de consumo.

1.4.3. Mercado de arte português: instabilidade, dependência e fechamento

O mercado português de arte contemporânea ocupa uma posição periférica em relação às transações e efervescência dos centros globais que acabo de descrever, desde logo porque padece de uma escala reduzida, coincidente com a própria dimensão do país, o que é também questão central na análise de

outros aspetos da atividade económica. Afonso e Fernandes (2019) calculam que o volume de vendas de arte se cifrou em cerca de 100 milhões de euros, uma percentagem de 0,05% do PIB português a contas de 2017. O mercado de arte em Portugal, apesar da componente de mercado livre, caracteriza-se, tal como nos outros países, por um funcionamento misto em que se articulam essa componente com a de mercado assistido. A assistência decorre dos apoios públicos quer às/aos artistas quer às instituições e também dos apoios privados, normalmente sob o regime de mecenato (Martinho, Melo & Santos, 2001).

Bernardo Pinto de Almeida (2013, p. 11) assina o prefácio do livro de Hargreaves (2013), onde descreve o mundo da arte português:

No pequeno mundo da arte portuguesa são quase inexistentes os estudos de fôlego dedicados ao colecionismo, ao mercado e, mais em geral, àquilo que poderíamos chamar as condições materiais da circulação e da recepção dos objetos artísticos. Com efeito, se é verdade que um enorme número de artistas, e muitos deles excecionais, fizeram o corpo do que se pode chamar sem exagero uma arte portuguesa - isto é, de uma arte que acompanha, em diálogo fecundo, as grandes questões que se levantam à arte no plano internacional, sem todavia ter que se fazer fora de Portugal - ao longo do século XX, e a começar com Amadeo, o facto é que, nos planos cultural, económico e simbólico, o país não soube acompanhar esse imenso acontecer.

Na tentativa de enquadrar os fatores explicativos da situação arredada em que Portugal se encontra face aos centros artísticos globais, proponho uma reconstituição breve dos movimentos e transformações deste campo sem, no entanto, ter pretensões de traçar a sua historiografia.

A década de 1930 marca o início da atividade das galerias comerciais em Portugal, um aparecimento tardio em comparação com outras cidades europeias, onde essas galerias já existiam desde meados do século XIX. Apesar do início tardio e da atividade muitas vezes efêmera, com faturações muito próximas de zero, essas galerias desempenharam um papel pioneiro e significativo. Foram responsáveis por representar e exibir artistas que, hoje, estão consagrados/as na história da arte portuguesa (Ramires, 2018).

Nos anos 1940 e 1950 foram fundadas mais algumas galerias, a maioria delas na cidade de Lisboa, que conheceram um percurso semelhante às anteriores. França (1985, p. 481) descreve a realidade dessa época: “tentar vender pintura em Portugal era como procurar vender frigoríficos no Polo Norte: as pessoas não precisavam!”. O fraco crescimento económico do país conjugava-se a um evidente desinvestimento estatal no setor cultural e a um conservadorismo do gosto dominante. Os públicos, desinteressados e avessos à arte moderna, demonstravam resistência não apenas às novas linguagens artísticas, mas também a novas formas de exibição, como as propostas pelas galerias. Mais do que o sucesso comercial, estes espaços tinham o compromisso de divulgação cultural dos/as artistas e

respetivas obras e estavam normalmente sustentados no voluntarismo e perseverança dos/as fundadores/as a par dos patrimónios financeiros que detinham.

Durante as três décadas referidas, não se instalou em Portugal uma base de estruturas artísticas independentes, fruto da “clivagem política e estética entre o meio artístico e o regime” (Martinho, Melo & Santos, 2001, p. 115; Simões, 2016) e do carácter tímido e temporário da sua atividade. Segundo Ernesto de Sousa (1974), as artes plásticas não mostraram capacidade ou vontade de associação contestatária durante o regime, pelo menos não como a literatura ou o cinema. Esta inércia por parte dos/as artistas plásticos/as também terá contribuído para o estado braquicárdico do campo artístico português durante grande parte da ditadura. O mercado de arte que chega aos anos 1960 era, portanto, incipiente e cativo de “um meio abafado e longamente provinciano” (Almeida, 2013, p. 12), resultado de uma ditadura muito “castradora de todos os aspectos do desenvolvimento económico, social e cultural” (Melo, 2007, p. 13). O programa ideológico oficial de isolamento face ao exterior, implementado em Portugal durante grande parte do século XX, ditou o afastamento de agentes (e do resto da sociedade) dos principais circuitos internacionais de criação artística. Estas circunstâncias, juntamente com os baixíssimos níveis de formação da população e uma opinião pública desinformada, impediram o florescimento de um mercado de arte vibrante e diversificado e contribuíram para a sua fragilidade estrutural. É de salientar, contudo, a inauguração da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, que viria a assumir crucial importância na paisagem artística portuguesa, quer pela promoção e legitimação das artes contemporâneas (aquisição e exibição de obras de arte), quer pelo apoio a artistas através de bolsas de formação e profissionalização (Simões, 2016), papel que, aliás, assume até ao presente.

No plano político, a década de 1960 é marcada pelo desgaste do regime fascista¹², com a eclosão da Guerra Colonial, a morte de Salazar e consequente instalação da “primavera marcelista” e também pelo aumento dos grupos de oposição e contestação ao regime. No plano económico, e fruto de alguma abertura internacional do país, aumentaram as transações comerciais com o exterior e as entradas de investimento estrangeiro. As dificuldades económicas vividas pela população, entre outras causas próximas, levaram à intensificação dos fluxos emigratórios (Rocha, 1977; Reis, 2019). Culturalmente, aumentava a frustração da camada mais jovem da população face ao alheamento que o país mantinha das grandes referências de viragem cultural e social que marcaram a década e que chegavam ao país filtradas pela censura (Martinho, Melo & Santos, 2001; Melo, 2007).

¹² O debate em torno da classificação do Estado Novo, nomeadamente se pode ser considerado um regime fascista, permanece uma questão central na História Social e Política de Portugal. A reflexão sobre as singularidades e nuances do regime liderado por António Salazar no contexto dos regimes autocráticos do século XX, tem organizado diferentes posições acerca do tema. Ver por exemplo, Manuel Lucena (1976), Fernando Rosas (2019) ou Carlos Martins (2022).

Por esta altura, o campo artístico português começou a transformar-se. A emigração de artistas que procuraram no exterior condições de carreira que o país não lhes conseguia oferecer, mostrou a necessidade de uma maior convergência da produção artística com as correntes e linguagens internacionais, o que promoveu o aparecimento de uma nova geração de artistas, ruturas e inovações estéticas, a abertura de novas galerias e a inauguração de grandes exposições coletivas que trouxeram algum ânimo ao mercado de arte nacional.

A década de 1960, e o início da de 1970, trouxe consigo uma maior abertura do país e uma melhoria na conjuntura económica, resultantes das alterações políticas e sociais mencionadas, o que revelou ser um ambiente viável à abertura de várias galerias, algumas das quais em atividade até aos dias de hoje. Estes espaços de dominante cultural mostraram-se relevantes na promoção de artistas e de vanguardas artísticas bem como na formação e sensibilização de públicos, entre os quais, de aspirantes a artistas que tiveram ali os primeiros contactos com o mundo da arte português (Melo, 2007). Por outro lado, as galerias desta época perceberam também que a expansão económica de que o país gozava, enriquecia as elites e potencialmente aumentava a sua capacidade colecionadora (Afonso & Fernandes, 2019). Ativando assim a sua componente mais mercantil, as galerias começaram a dinamizar o mercado de arte português vendendo obras de arte moderna e contemporânea. Antes da revolução de 1974, havia 15 galerias em Lisboa, 11 no Porto e cinco distribuídas por outros locais do país (França, 1985). Durante o Estado Novo, os leilões, frequentados por um número muito limitado de pessoas, eram feudo de antiquários que controlavam de forma opaca os preços e a *praça* (Nunes, 2010).

O choque petrolífero de 1973 e a revolução de abril de 1974 trouxeram um período de grande instabilidade política e económica, inviabilizadoras do funcionamento do mercado da arte. A ideologia de dominância marxista, antiburguesa e anticapitalista opunha-se às práticas de consumo cultural das elites, o que se intrometeu entre a produção artística e a sua mercantilização (Martinho, Melo & Santos, 2001). As nacionalizações, o exílio das classes abastadas do Estado Novo e dos seus patrimónios (obras de arte e antiguidades) para o estrangeiro intensificou a dissolução das estruturas artísticas existentes. O contexto travou a maré expansionista das galerias comerciais que se foram constituindo então como projetos de pendor mormente cultural. Houve uma paralisação total do mercado da arte como descrito por José-Augusto França (1985, p. 596): “com a mudança de regime e consequente crise económica provocada pela revolução de 25 de abril de 1974 e seus avatares, esse mercado desfez-se, revelando assim a sua fragilidade. Só cerca de 1979 ele retomou atividade, em ritmo muito reduzido”.

A década de 1970, apesar dos sinais positivos de mudança política e social, apresentava um mercado de arte anémico, onde a intervenção estatal, na criação de museus ou espaços de exposição de arte contemporânea, era inexistente. Ainda assim, as ações promovidas por algumas galerias na formação e divulgação de artistas, o surgimento de crítica especializada e a emergência de publicações no domínio das artes começaram a desenhar um novo caminho para a arte contemporânea portuguesa (Melo, 1999). No final da década, exposições coletivas de relevância, como a Bienal Internacional de

Cerveira, consolidaram-se, e alguns percursos artísticos começaram a obter reconhecimento tanto no mercado como na crítica.

São os anos 1980 que trazem renovado vigor ao mercado de arte português. A estabilização política e económica da recente democracia, a integração europeia com a entrada de Portugal na então Comunidade Económica Europeia, fomentaram a prosperidade económica, nomeadamente com a chegada dos fundos comunitários. É neste ambiente de maior otimismo e enriquecimento que se renovam infraestruturas culturais e que se criam melhores condições para o consumo de bens caros como as obras de arte. Assiste-se nesta década ao aparecimento de um conjunto plural de artistas capazes de uma vigorosa produção artística e ao surgimento de novos projetos e agentes culturais, dos quais se destaca a abertura de mais de 30 galerias (mais de 20 só em Lisboa). Estas galerias distinguiam-se entre si pela situação económica, pelo alcance geográfico ou pelo prestígio cultural que detinham e quiseram, desde cedo, posicionar-se no circuito internacional, marcando lugar nas feiras de arte, fazendo parcerias para dar a conhecer a produção artística portuguesa fora do país e também mostrando, no contexto nacional, artistas estrangeiros/as. Estas movimentações foram acompanhadas de uma “animação mediática, mundana e de mercado” (Martinho, Melo & Santos, 2001, p. 137), que permitiu alguma consolidação do mercado de arte.

Deste período, permanecem algumas galerias incluídas na amostra selecionada para o estudo quantitativo apresentado no capítulo 6 que foram desenvolvendo a sua atividade, umas com uma componente mais mercantil, outras mais cultural. A importância das galerias é, no entanto, simultaneamente económica e cultural, porque na verdade, aquelas mais interessadas em vender e conseguir as melhores condições contratuais, também elegem e selecionam criadoras/es, promovendo valores inovadores e discursos artísticos que sensibilizarão, potencialmente, o gosto dos públicos (Melo, 1999; Beckert & Rössel, 2013). Em paralelo, surgiram novas casas leiloeiras que atuavam num quadro de maior transparência, abrindo os leilões à participação do público alargado e publicitando catálogos com estimativas de preços das obras (Nunes, 2010). Com atividade nula desde a revolução, as leiloeiras tiveram um crescimento frenético a partir de 1984 com as obras a atingir valores de grande irracionalidade (Hargreaves, 2013; Afonso & Fernandes, 2019; Silveira, 2020).

Todavia, é também marca desta época a fragilidade do tecido cultural, que sofre com a falta de estratégia e com a ausência de intervenção cultural do Estado, como seja o investimento na criação de um museu e acervo públicos capazes de representar a arte portuguesa do século XX (função que foi, em parte, substituída pela Fundação Gulbenkian) ou a internacionalização da comunidade artística. Esta disfunção estatal empobreceu a “transmissão das práticas e experiência cultural acumuladas e da informação e memória históricas” (Melo, 1999, p. 81). João Fernandes, em 2013 diretor artístico do Museu de Serralves, referia que Portugal padecia de uma “falta de passado” no que respeita à sua legitimação cultural no exterior (Hargreaves, 2013, p. 235). Almeida (2013) considera que o país falhou a inscrição de artistas nacionais nas agendas da história de arte europeias e a projeção de uma imagem cultural forte (condições que irão acompanhar e caracterizar o mercado da arte portuguesa até ao

presente). A ausência de participação no plano internacional restringiu o acesso das/os artistas portuguesas/es ao mercado externo, ferindo as possibilidades de crescimento da economia da arte, cada vez mais sustentada em participações nos centros globais. O galerista Luís Serpa, em entrevista a Alexandre Melo (1999, p. 119), afirmou:

Era preciso que o Governo tivesse uma política. Era preciso alterar o regime de funcionamento das instituições. Não faz sentido que as galerias tenham de pedir subsídio para ir às feiras e que os apoios das instituições se remetam única e exclusivamente ao apoio directo, porque isso é uma prova de incapacidade de fazer funcionar o mercado. As galerias têm que funcionar segundo as leis próprias do mercado. Tem que haver um mercado de arte privado e tem que haver um mercado de arte institucional (...). E aí, as galerias também são culpadas porque deviam ter uma associação no enquadramento profissional que lhes desse a capacidade de reagir contra a ausência de uma política cultural.

A recessão decorrente da primeira guerra no Golfo, no início dos anos 1990, provocou um abrandamento do crescimento do PIB português, o que, dada a sua interdependência económica, produziu efeitos no mercado da arte. O explodir das bolhas especulativas e a queda abrupta dos preços das obras de arte reprimiu a dinâmica positiva em que as galerias se encontravam. Algumas encerraram ou contiveram a atividade, outras deslocalizaram-se dos centros urbanos e as que abriram neste período, organizaram-se como empresas à luz de um racional económico com foco no negócio internacional (Melo, 1999; Martinho, Melo & Santos, 2001; Simões, 2016; Afonso & Fernandes, 2019; Duarte, 2020). Apesar do ambiente geral ser de retrocesso, é de realçar a abertura de novos e ecléticos projetos galerísticos, de leiloeiras e o trabalho dos/as agentes do mercado na promoção da produção artística portuguesa nos principais centros internacionais de exibição, como a participação de galerias em feiras internacionais de arte. Também é de ressaltar a iniciativa “LisboArte Contemporânea”, responsável por dinamizar um programa de inaugurações simultâneas nas galerias da capital. É também nesta década que os padrões de consumo cultural das elites se redefinem, destacando-se as aquisições de arte contemporânea e internacional (em detrimento das antiguidades) organizadas em coleções institucionais e privadas (Afonso & Fernandes, 2019).

Os anos 1990 assistem também a um crescimento institucional forte, como é exemplo o Centro Cultural de Belém, o Museu de Serralves (na verdade fundado em 1989), a Culturgest ou o Museu do Chiado (reabertura em 1994) e também a importante abertura ao público, em Sintra, da então Coleção Berardo. É de ressaltar a importância do colecionismo privado e institucional na medida em que “alimentam o mercado” (João Fernandes em Hargreaves, 2013, p. 222) e, pela compra das obras, contribuem para a subsistência de artistas, galeristas, leiloeiras e outras/os agentes que dependem das transações de arte. No plano cultural e simbólico, as/os colecionadoras/es exibem as coleções em museus e centros de arte e quando alinham artistas portuguesas/es com artistas estrangeiras/os, atraem visibilidade internacional sobre artistas e instituições nacionais (Duarte, 2020).

A dobragem para o século XXI viu emergir uma geração de artistas com formação superior em escolas portuguesas e estrangeiras. A implementação de mudanças estruturais (no ensino, nas iniciativas curatoriais, na organização do campo e protagonistas), o aparecimento de novas galerias e espaços de exposição não convencionais, de curadoras/es, de colecionadoras/es, a crescente abertura do mercado ao exterior e uma maior internacionalização de artistas e obras (especializações, intercâmbios, residências artísticas) permitiu também que essa nova geração de artistas – a primeira nascida em democracia – afirmasse o seu trabalho no circuito internacional. Apesar deste conjunto mais risonho de circunstâncias, a dinamização da oferta cultural não foi acompanhada por um aumento equiparável da procura, como indica o estudo de Martinho, Melo e Santos (2001) feito às galerias e respetivos públicos.

No final da primeira década do novo século são de destacar os efeitos da crise financeira internacional de 2008, que abalaram profundamente a economia e as finanças públicas portuguesas. Com a implementação do Programa de Assistência Económica e Financeira marcado pela austeridade e o Estado português sob tutela financeira da *troika*, foram impostos cortes na despesa pública que, por sua vez, implicaram revisões nos orçamentos de museus e na política pública de aquisições de obras de arte (Rato, 2014). O surgimento de novas iniciativas, a maior profissionalização das práticas e a vontade de alargamento territorial das galerias sofreram um pesado revés. Fruto da situação calamitosa em que o país mergulhou, encerraram muitos projetos galerísticos e outros espaços de exibição, e até núcleos de reflexão e sistematização de dados da Cultura, como foi o caso do Observatório das Atividades Culturais em 2013 (Neves, Santos & Lima, 2013).

Particulares, empresas e bancos responsáveis por patrocinar alguma da dinâmica comercial das galerias e de artistas (seja sob a forma de aquisições para coleções, seja pela criação de prémios para artistas, seja ainda pelo apoio direto a museus), reviram em baixa os seus planos de investimento, sendo que algumas dessas instituições acabaram mesmo por falir e deixar em situação indefinida as coleções que detinham (Afonso & Fernandes, 2019; Hargreaves, 2013, 2020). Nabais (2015) mostrou que os impactos financeiros e económicos da crise se fizeram sentir mais fortemente no conjunto das galerias de arte contemporânea do que no setor leiloeiro, que foi mais poupado ao embate. A justificação é, em parte, porque no período de maior dificuldade da crise, as galerias recorreram às casas leiloeiras para vender peças dos seus acervos. No caso das galerias mais consolidadas, intermediaram-se vendas entre particulares afetados/as pela crise que precisavam de realizar dinheiro e colecionadores/as, privados ou institucionais, disponíveis para comprar obras a preços inferiores aos de antes da crise.

A partir de 2015, os fundos estruturais do “Portugal 2020” e o investimento estrangeiro (incluindo o de estrangeiros/as que passaram a residir em Portugal) têm catapultado o país para um novo ciclo económico, o que contagia de relativa confiança o mercado da arte (Afonso & Fernandes, 2019). Apareceram novas galerias, espaços expositivos alternativos e feiras de arte, novas coleções e museus, como é o exemplo do Museu da Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), fundado em 2016. O maior interesse pela arte moderna e contemporânea, que surgiu na primeira década deste século, fomentou a

atividade leiloeira, quer em volume de vendas, quer no número de intervenientes no mercado, ainda que alguns não tenham conseguido sobreviver à quebra vertiginosa dos negócios fruto da crise de 2008.

A par da relativa dinamização, a *liliputização* (Portugal, 2021) e a fragilidade estrutural do mercado da arte, o desinvestimento do Estado e das instituições culturais, o reduzido sistema de circulação nacional, e a débil integração no panorama internacional mantiveram precária a possibilidade de gerar emprego e riqueza. A propósito da falta de projeção internacional da arte das/os artistas nacionais, acrescento que consultadas a *Power 100* (ArtReview, 2023) e a *Kunstkompass* (Capital, 2023), listas anuais das pessoas mais influentes no mundo da arte global (Quemin, 2019), não se encontram portuguesas/as, o que dá conta da pouca visibilidade dos/as artistas contemporâneas/os nacionais na cena internacional.

Os museus de arte contemporânea em Portugal conseguem cumprir timidamente, quer em coleções, quer nas linhas programáticas, ou até mesmo em espaço físico, como é o caso do Museu do Chiado (Museu Nacional de Arte Contemporânea), os estatutos e as funções para que foram designados. O papel da crítica tem perdido relevância, especialmente em Portugal, onde os meios de comunicação especializados em arte praticamente desapareceram (Hargreaves, 2013). Além disso, a crítica de arte portuguesa, segundo Almeida (2013, p. 9), tem sido “manca e lenta” no acompanhamento do trabalho das/os artistas, o que também tem dificultado a investigação em história de arte. Melo (2013) argumenta que os críticos perderam o poder legitimador, uma vez que já não têm o exclusivo da produção do discurso crítico. Talvez por isso, o papel de crítica/o seja, por vezes, mais abrangente, acumulando também a curadoria.

A dinâmica das galerias continua muito centralizada nos principais centros urbanos. Implementaram-se iniciativas público-privadas de energização do tecido cultural, como é o caso das sinergias criadas pelo “Bairro das Artes” em Lisboa ou pelo “Quarteirão de Miguel Bombarda” no Porto, que, entre outras ações, mapeiam e dão visibilidade às galerias e promovem inaugurações simultâneas. A comunicação das atividades galerísticas tem sido feita de forma mais concertada e consistente em diversos meios de comunicação e redes sociais, permitindo maior alcance das galerias e respetivas exposições junto dos públicos. Tem-se assistido a iniciativas de âmbito mais transnacional que, importadas de outros lugares do mundo, têm permitido a algumas cidades portuguesas um fio de continuidade geográfico capaz de encurtar distância dos centros mais ativos e globalizados (Choy, 2017).

O efeito desta dinamização, a par de um maior conhecimento, interesse e profissionalização dos atores culturais, tem gerado novas perspetivas. A circulação de artistas tornou-se, apesar de tudo, mais fácil e existe uma maior democratização da arte também pela diversidade e atomização das tendências artísticas representativas da contemporaneidade, o que qualifica o mercado da arte, em especial as galerias.

Os fatores apontados como críticos para o sucesso destes espaços (Melo, 1999; Martinho, Melo & Santos, 2001; Ramires, 2018) incluem o modelo de gestão adoptado, as opções artísticas seguidas, as/os

artistas que representam, as relações estabelecidas com colecionadoras/es e curadoras/es e a amplitude da rede de contactos mais alargada, especialmente no circuito internacional, conseguida pela participação em feiras de renome. O êxito e a estabilidade das galerias estão associados à sua capacidade de arriscar no plano cultural, seja pela diferenciação dos espaços expositivos, pelo experimentalismo das exposições ou pela projeção das/os artistas que representam em instituições e publicações legitimadoras de valor. Estes elementos tornam-se catalisadores de correntes de público e clientela, consolidando a posição da galeria no mercado da arte.

As entrevistas e inquéritos realizados a galeristas nas últimas duas décadas (Melo, 1999; Martinho, Melo & Santos, 2001; Hargreaves, 2013; Simões, 2016) mostram, de forma unânime e consistente, as limitações do mercado da arte em Portugal. Por um lado, a frágil capacidade de associação das galerias que compromete diferenciação, capacidade de influência e potência organizadora de ações de valorização da arte portuguesa e a promoção do país nos itinerários internacionais; por outro, o desengajamento do Estado. A representação das galerias portuguesas em eventos internacionais como as feiras de arte, lugares de extrema importância para contactos e transações, depende quase exclusivamente da capacidade financeira das próprias. Luís Serpa proeminente agente cultural em entrevista a Sandra Jürgens (2006), afirmava:

Pela minha experiência, não percebo como é que é possível as galerias portuguesas estarem presentes nas feiras em que estão a participar, pelos custos que envolve. (...) é bom que as galerias continuem a participar em feiras; mas não vejo como é possível participar nesse esforço de internacionalização sem um mercado sólido em Portugal! Tenho pena que o atual modelo de apoio às artes exclua o mercado das artes. É completamente paradoxal e contraditório em relação ao que está inscrito no programa do Governo. (...) Em Portugal continua a haver esta dicotomia de que as artes não geram nem são um contributo para a economia.

O surgimento da pandemia covid-19 em 2020, abalou com estrondo os mercados de arte global onde se registaram quebras nas vendas na ordem dos 22% e dos 4% em postos de trabalho de acordo com o relatório da Art Basel & UBS (McAndrews, 2021). À semelhança do exterior, as galerias portuguesas fecharam por tempo indeterminado, encerrando exposições em curso e cancelando inaugurações programadas. As feiras de arte foram adiadas por conta das regras de confinamento dos países e das restrições das viagens internacionais. Todavia, o clima de crise e de extrema incerteza trouxe às atrizes e aos atores culturais o engenho de apostarem no espaço *online*, estratégia que atingiu uma escala sem precedentes no domínio das artes e da cultura. Até esta data, os leilões tinham aderido devagar às transações *online* para as quais reservavam apenas os bens de menor valor. Com as medidas impostas pela Direção Geral de Saúde, houve uma transferência quase total da atividade presencial para o *online*, o que permitiu que se mantivessem a clientela e as vendas. O digital permitiu contrariar parte da

suspensão causada pela pandemia, canalizar vendas, manter próximos os públicos habituais e até atrair novos (Gomes, 2023).

Desde então, o mercado de arte internacional retomou já aos níveis pré-pandémicos, ainda que em Portugal a um ritmo mais lento e pouco sustentado. A guerra na Ucrânia, o crescimento de movimentos e partidos de extrema-direita na Europa, a aproximação das eleições norte-americanas e mais recentemente, o conflito entre Israel e o Hamas, têm trazido instabilidade económica e política e baixado os níveis de confiança dos/as investidores/as (McAndrew, 2023), o que não é uma boa notícia para quem vive do mercado da arte.

De acordo com as estatísticas da Cultura divulgadas pelo INE (2023), a exportação de obras de arte visuais tem vindo a retrair-se desde 2018 de cerca de 12 milhões para 5 milhões de euros (valor aproximado) em 2022, uma variação negativa de 56,8%. Também a compra de obras de arte tem diminuído desde 2018, de aproximadamente 25 milhões de euros para cerca de 13 milhões em 2022, o que corresponde a um decréscimo de 45,8%. Em 2022, os países da Europa, em especial a França, a Alemanha e a Espanha foram os que mais compraram arte visual portuguesa e também a quem foram compradas mais obras, com destaque para Espanha. Do resto do mundo, destacam-se os Estados Unidos da América nas exportações de obras de arte, e a China nas importações.

A importância da dimensão internacional para a dinamização do campo não faz estranhar as recentes decisões de galeristas nacionais em abrir espaços noutras cidades da Europa, como Pedro Cera em Madrid ou Carlos Bessa Pereira em Milão (Crespo, 2023) ou ainda a presença de 18 galerias portuguesas na feira de arte ARCOmadrid de 2023 (Soromenho, 2023). As feiras de arte atraem patrocínios corporativos, cobertura mediática de imprensa especializada e a legitimação da natureza contemporânea e distinta da galeria participante e do grupo de artistas que representa. Estes eventos são também importantes momentos na agenda das galerias pelo seu lado comercial, seja pelas vendas que concretizam, seja pela interação com figuras importantes do mundo da arte (galeristas congéneres, colecionadores/as, curadores/as), o que pode vir a resultar em negócios futuros. O acesso das galerias e, por sua vez, de artistas e obras às feiras mais prestigiadas, é dispendioso, restrito e selecionado por *gatekeepers* internacionais (Lee & Lee, 2016; Simões, 2016; Petrides, 2017).

A caracterização apresentada permite visualizar panoramicamente a intermitência e instabilidade do mercado de arte nacional desde a segunda metade do século XX até ao presente. Com uma enorme dependência do ciclo económico, sujeito ao excedente financeiro de colecionadoras/es, o mercado de arte acusa a falta de dimensão, alguma fragmentação estrutural e uma parca integração nos circuitos internacionais apetitosos de contactos e oportunidades.

Capítulo 2 - Artistas e trajetórias profissionais

2.1. Todas as pessoas são artistas¹³

Adaptando uma imagem de Heidegger, direi que o artista é o “pastor do mundo”.
Ele converte-o à sua humanidade, submete-o ao nosso sonho de compreensão,
de comunicabilidade.
O sábio organiza-o em estrutura para que o entendamos;
o artista molda-o em humanidade para o trazer aos limites da nossa condição.
(Ferreira, 1990, p. 45)

A análise do estatuto profissional de artista e da configuração das trajetórias profissionais é particularmente relevante no contexto desta investigação, pois permite compreender os múltiplos desafios estruturais, institucionais e subjetivos que atravessam a experiência artística. A construção de uma carreira no campo das artes visuais não se processa de forma linear, exigindo das/os artistas uma participação contínua no jogo de disputas simbólicas e económicas, cujos desfechos em termos de visibilidade, reconhecimento e sustentabilidade são imprevisíveis. As lutas enfrentadas revelam habitualmente tensões conflituantes entre vocação e mercado, ajudando a esclarecer a posição que as/os artistas ocupam no espaço social das artes visuais.

O trabalho artístico é uma esfera caracterizada por alguma ambiguidade e ambivalência, especialmente na delimitação das fronteiras entre o profissional e o amador, bem como nas escalas de relevância entre as diversas expressões ou disciplinas artísticas. De acordo com Lima dos Santos (2002), a designação de “amador” nas artes plásticas assumiu uma conotação mais depreciativa à medida que as competências artísticas passaram a ser adquiridas através de um sistema de aprendizagem formal, como as escolas de Belas-Artes, em vez do anterior sistema oficial. Contribuíram também para esta depreciação, a mercantilização do lazer e da cultura e a construção de uma identidade artística. Este é um processo em transformação e cujas reconfigurações se mantêm até ao presente.

A definição de quem pode ser considerada/o artista e as delimitações da profissão estão longe de ser consensuais, especialmente no caso das/os artistas visuais (Baldin & Bille, 2021). Pais, Ferreira e Ferreira (1995, p. 27) argumentam: “as questões a que o sociólogo precisa responder para conhecer a identidade profissional dos artistas revestem-se de alguma dificuldade dada a fluidez das fronteiras da categoria de artistas”. Seja pela dificuldade em avaliar a qualidade de uma obra de arte, pelas características do campo que oferece possibilidades muito limitadas para que as/os artistas possam viver exclusivamente a partir da sua prática artística - levando a que tenham múltiplas ocupações - ou pelas

¹³ Frase do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) que serve como um dos postulados da sua teoria “escultura social”. Para mais informação consultar: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/32/beuys-visual-textual-presence-art-into-society>

diversas configurações em matéria de percurso educativo, torna-se difícil circunscrever este grupo profissional¹⁴.

A bibliografia consultada (Abbott, 1988; Frey & Pommerehne, 1989; Pais, Ferreira & Ferreira, 1995; Throsby & Petetskaya, 2017; Bille & Jensen, 2018; MacNeill et al., 2022, entre muitas/os outras/os) reflete a heterogeneidade deste grupo social e apresenta diversos critérios a considerar na definição de artista. Entre eles estão as qualificações, nomeadamente a formação numa escola de artes; o número de horas dedicadas à prática artística; o rendimento obtido; a pertença a associações artísticas profissionais; o reconhecimento entre pares; a reputação no campo e junto de audiências mais alargadas; a qualidade do trabalho produzido (sujeita a processos subjetivos de avaliação); e a auto-percepção de ser artista.

A UNESCO¹⁵ define artista como uma pessoa que cria, que considera a criação artística como uma parte essencial da sua vida, e que é ou pede para ser reconhecida como artista, independentemente de estar vinculada a uma relação de emprego ou de associação. Conde (1994, p. 182) defende que as/os artistas estão socialmente compelidas/os, através de recorrentes processos criativos, a trazer o novo, a inovação para o campo artístico, tornando-se a *alternativa*. Cláudia Marisa (2020, p. 6) afirma acerca das/os criadoras/es e da prática artística:

Assim, pensar o domínio do simbólico reenvia-nos para o humano concreto e real, que se enuncia como um sujeito inventivo e imaginativo que, aproveitando brechas, campos de possíveis, ou mesmo subvertendo realidades, constrói, quotidianamente, o seu real, reinventando, desta forma, o seu campo de ação. A realidade artística inscreve-se neste movimento cognitivo do sujeito autónomo. As manifestações estéticas demonstram-no como uma extensão orgânica do pensamento.

As representações sociais relativas aos/as artistas tendem a situá-los/as numa elite pertencente a uma minoria. Não necessariamente no sentido de uma elite configurada pelo poder económico ou político, mas sim para descrever um relativo hermetismo da arte produzida - de artistas para artistas (Mrvaljevic, 2021). Estas representações remetem para valores atualmente mais esbatidos, como o génio individual, o dom inato, a aura e o percurso heroico, colocando menor ênfase na aquisição de competências ou na meritocracia, como sucede noutros domínios, face ao “ato encantado e repetível da criação” (Conde, 1996; Lopes, 2010, p. 181). A propósito do fechamento da arte contemporânea, que contribui para a elitização social do/a artista, Jimenez (2021, p. 21) argumenta que:

¹⁴ No capítulo 5, abordarei as classificações usadas para a delimitação da profissão em estudos empíricos e em estatísticas oficiais.

¹⁵ A partir da “Recomendação relacionada com o estatuto do artista” adotada pela UNESCO em 1980. Acessível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

Na sua maioria, as chamadas práticas contemporâneas continuam a suscitar reticências e rejeições (...). Poderíamos de alguma forma dizer que, curiosamente, a arte contemporânea está cada vez mais distante do público que lhe é, precisamente, contemporâneo.

Alison Bain (2005) argumenta que a inserção social e profissional dos/as artistas visuais envolve a construção de uma identidade artística que por vezes assenta em mitos e estereótipos culturais. A ideia de que os/as artistas possuem personalidades excêntricas, alheadas, marginais e desafiantes das normas estabelecidas reforça o caráter singular e individual dessas identidades (Boden, 1994; Feist, 1999). Embora, em determinados períodos da História, os/as artistas tenham estado integrados/as em organizações sociais mais gregárias, como nos movimentos das vanguardas das primeiras décadas do século XX (Conde, 1994), o trabalho artístico decorre geralmente em ambientes isolados, pouco ou nada colaborativos, reforçando a idealização romantizada dos/as artistas como indivíduos entregues a uma visão criativa única e particular (Bain, 2005).

O aspeto peculiar destas convenções sociais é que descrevem a vocação artística do/a artista mais como uma forma de existência do que como uma ocupação profissional. Em contraponto com o paradigma económico neoclássico do homem individualista de racionalidade instrumental, essa visão coloca o/a artista num espaço arredado, de exclusiva dedicação à arte enquanto, do *lado de cá*, é alvo de incompreensão e indignação (Bataille et al., 2020). Em ambas as óticas, seja a do génio artístico de alma heroica, seja a do homem racional, as mulheres são excluídas, argumentando-se a incompatibilidade da natureza feminina com qualquer uma das representações sociais (Fineman & Dougherty, 2005).

Isabel Carvalho (2010, p. 104 e 105) identifica diversas *superstições* associadas aos/as artistas enquanto participantes da vida económica. Segundo a autora, estas representações contribuem para a invisibilidade das condições de subsistência dos/artistas no debate público. Do elenco de pressupostos supersticiosos, destaco: i) a crença de que a criação artística é inspirada em vidas de sofrimento, o que poderá relativizar a gravidade das condições de vida de algumas destas pessoas; ii) a ideia de que reivindicar condições dignas de trabalho é sinal de ingratidão, dado as raras ofertas de trabalho; além disso pode ser contraproducente, dado o excesso de artistas dispostos/as a trabalhar em más condições; iii) a noção de que a manutenção de algum nível de irreverência e provocação é desejável, mas o/a artista e a sua obra devem corresponder às expectativas do mercado para evitar penalizações, o que poderá condicionar o desenvolvimento do trabalho, esperando “cair bem” nos círculos de validação; iv) a ideia de que a produção artística só é livre se o/a artista for economicamente independente, sugerindo que essa independência resulta de fontes externas à prática artística, como empregos mais bem remunerados ou apoios familiares ou mecenato, e v) a representação do/a artista como um ser excecional, capaz de produzir objetos únicos e de se alhear das necessidades básicas de sobrevivência,

sugerindo uma contradição formal entre a quase divinização do/a criador e as suas necessidades enquanto mortal.

2.2. O sucesso das carreiras artísticas

- Porque é que nunca manda os seus trabalhos para exposições? - perguntei –
Pensei que gostasse de saber o que as pessoas pensam deles.
- Você gostava?
- A fama não lhe interessa? É coisa a que muitos artistas não são indiferentes.
- Criancices. Como é que alguém se pode preocupar com a opinião das massas,
quando se está nas tintas para a opinião dos indivíduos?
- Nem todos somos racionais! – disse eu a rir.
(Somerset Maugham, 2001, p. 113)

O conceito de trajetória é descrito por Bourdieu como a progressão de posições ocupadas pela/o artista no campo artístico ao longo do tempo (Johnson, 1993). A trajetória, enquanto processo dinâmico e de negociação contínua, reflete a relação (a posição, avanços e recuos) da/o agente com o campo e só pode ser entendida dentro da estrutura específica desse campo (Giuffrè, 1999). De acordo com Bourdieu (1993), o *habitus* funciona como um sistema de navegação. É através do uso estratégico de capitais acumulados que as/os artistas se movimentam, adaptando-se e, em alguns casos, desafiando as normas e valores estabelecidos no campo. As próximas secções são dedicadas às especificidades deste tipo de trajetórias profissionais, em particular às lutas e contrariedades que enfrentam e a resistência necessária para se manterem no percurso que, não raras vezes, faz com que o sucesso, caso surja, pareça inatural (Feldman, 1962).

O desenvolvimento de carreiras bem-sucedidas no campo das artes visuais tem captado a atenção de diversos domínios do conhecimento desde a gestão, a economia ou a sociologia (Bowness, 1989; Pais, Ferreira & Ferreira, 1995; Giuffrè, 1999; Abbing, 2002; Menger, 2006; Swedberg, 2006; Lehman & Wickham, 2014; Chan, Bruce & Gonsalves, 2015; Petrides & Fernandes, 2020, entre muitos/as outros/as). Os estudos têm-se debruçado tanto sobre os desafios e adversidades que os/as artistas enfrentam ao longo das suas trajetórias, como nas estratégias e planos que desenvolvem para alcançar o sucesso.

Petrides e Fernandes (2020) conceptualizaram um modelo, designado *The Building Blocks of Artistic Careers Model* (BBAC), onde apresentam os elementos essenciais para o desenvolvimento bem-sucedido das carreiras artísticas.

Na base deste modelo piramidal encontram-se a criatividade, a produção artística, e o desejo de exhibir a obra. Em seguida, destacam-se as redes sociais, especialmente as relações com *gatekeepers*, como colecionadores/as que decidem alocar os seus recursos à compra de obras de arte, desempenhando um papel crucial na sustentação das carreiras artísticas e no funcionamento do mercado de arte. Outro componente importante é o conjunto de competências empresariais e de negócio, que ajudam a manter a “empresa pessoal” da/o artista (Menger, 1999), incluindo as relações com agentes e a procura ativa de

audiências para o seu trabalho. Finalmente, a criação e gestão da marca são cruciais para o reconhecimento da/o artista no mercado, influenciando diretamente oportunidades como convites para exposições, colaborações e, em última instância, a venda das obras. De acordo com os/as autores/as, este processo exige um comportamento racional, estratégico, premeditado e intencional.

Os componentes são apresentados em forma de pirâmide, com importância crescente na construção da carreira. No topo, está a reputação do/a artista, que, de acordo com o modelo BBKA, é fundamental em qualquer fase da carreira artística (emergente, *mid-career*, estabelecido/a). A reputação exige um esforço constante por parte do/a artista e da sua rede de apoio, dado que o mercado é impaciente e altamente competitivo.

O campo artístico que acolhe as trajetórias profissionais é marcado pela diversidade e pela desigualdade. Em cada um dos elementos descritos pelo modelo de Petrides e Fernandes (2020), diversos fatores podem influenciar o sucesso relativo de cada artista. Do ponto de vista individual, a personalidade e as competências sociais - ser mais ou menos reservado/a, mais ou menos empreendedor/a - influenciam diretamente a trajetória artística. A estes, juntam-se outros fatores, como o médium e a técnica escolhidos, que podem ser mais ou menos valorizados pelo mercado, bem como a origem social, a geografia onde se move, a pertença étnico-racial, a orientação sexual e, no que respeita a esta pesquisa, o género.

A combinação destas dimensões, em biografias individuais e únicas, implica um maior ou menor esforço aplicado a cada um dos componentes apresentados por Petrides e Fernandes (2020). Um/a artista bem-sucedido/a é aquele/a que consegue escolher e prosseguir uma carreira artística, obtendo dela os rendimentos necessários para viver, ao assegurar, sozinho/a ou em conjunto com os *gatekeepers*, um mercado para as suas obras de arte. A reputação e o reconhecimento do/a artista é o que liga, escora e potencia estes elementos.

A reputação é uma propriedade das posições sociais ocupadas durante a trajetória (Nooy, 2002). Resulta de processos co-construídos socialmente no campo artístico onde intervêm grupos relevantes capazes de avaliar e legitimar o trabalho das/os artistas, e de sustentar a convicção que este permanecerá válido no campo (Becker, 1982; Baumann, 2007; Thornton, 2010; Preece, Kerrigan & O'Reilly, 2016). Trata-se de um atributo individual que assenta nas crenças ou opiniões sobre a qualidade artística do trabalho da/o artista, a sua conduta profissional, o corpo de trabalho que produz, os contributos que traz para o campo, a sua influência na comunidade artística e o papel que tem na história da arte daquele estilo, tempo ou região (Berger, Cohen & Zelditch, 1972).

As dinâmicas de *gatekeeping* submetem os trabalhos a escalas de relevância artística, e se o resultado for consensual, poderá levar ao reconhecimento da obra como arte. Como afirma Baumann (2007, p. 49), "*legitimation occurs when the unaccepted is made accepted through consensus*". O consenso pressupõe um entendimento partilhado, isto é, significa subscrever que o trabalho está conforme o conjunto de valores, regras e convenções que dominam o discurso estético corrente naquele momento e/ou geografia (Becker, 1982; Martin, 2007; Beckert & Rössel, 2013).

Os/as compradores/as usam a reputação como indicador de qualidade artística, o que, num mercado competitivo caracterizado por racionalidade limitada (Santagata, 1995; Velthuis, 2005), serve de amortecedor de risco e incerteza, quando se confrontam com o valor económico da obra (Moulin, 1992; Beckert & Rössel, 2013; Petrides & Fernandes, 2020). Beckert e Rössel propõem a medição da reputação a partir da observação de vários indicadores: *“the length of their careers, the reputation of their galleries, the arts media awareness of the artist, their awards (such as prizes and grants), and whether they held a professorship at an art school”* (2013, p. 187).

A reputação é um fator determinante na exposição e distribuição do trabalho artístico: obras que não são exibidas tornam-se invisíveis e não contribuem para a acumulação de capital simbólico do/a artista. Reputação e exibição são, por isso, interdependentes. Estão também correlacionados, a reputação do/a artista e o prestígio das instituições que acolhem as suas obras, numa ligação de tipo simbiótico em que ambas as partes colhem benefícios (Giuffrè, 1999; Nooy, 2002). Uma boa reputação frequentemente leva a um maior reconhecimento por parte das instâncias legitimadoras, enquanto o reconhecimento, por si só, pode não resultar necessariamente numa reputação duradoura e influente no domínio das artes visuais. O reconhecimento é a validação externa do trabalho proveniente de círculos de ressonância crescente (Bownes, 1989; Conde, 2009a), e realizados por outros/as artistas, instituições culturais, críticos/as, meios de comunicação ou o público em geral.

As/os artistas consolidam a sua reputação por via de “mecanismos de formação e homologação do valor artístico da obra produzida” (Carvalho, 2015), isto é, por formas de certificação simbólica e de reconhecimento. É um processo em construção ao longo do percurso profissional, influenciado por momentos de aclamação institucional ou das audiências (Fraiberger et al., 2018; Braden & Teekens, 2019). Entre estes mecanismos, destacam-se a atribuição de prémios que reconhecem o trabalho das/os artistas, e as bolsas, que apoiam projetos de especialização académica, criação artística, pesquisa teórica e valorização profissional (Conde, 2012).

Os prémios no mundo da arte são a melhor forma de distinguir carreiras onde, ao contrário de outras profissões, não existem promoções ou aumentos salariais. Quem ganha um prémio, tem a grande vantagem de sair da sombra, podendo assim aceder a novas e melhores perspetivas de carreira.

Como mencionado no capítulo anterior, a capacidade dos/as artistas expandirem a sua presença e visibilidade através de uma carreira internacional é, sem dúvida, um fator importante no sucesso da trajetória (Gomes e Martinho, 2009; Quemin, 2013a; Petrides, 2017). A globalização trouxe grandes mudanças ao mundo da arte, expandindo as *cenais culturais* para novas geografias (Bennett, 2004, p. 225) e intensificando a agenda artística internacional. O crescimento de feiras, residências artísticas, e colaborações transnacionais entre artistas e instituições contribuiu para um intercâmbio mais dinâmico e diversificado. Paralelamente, os mercados de arte registaram um aumento significativo nas importações e exportações de obras, bem como na movimentação de ativos em leilões, consolidando uma economia artística cada vez mais globalizada.

Os/as artistas visuais assimilaram as regras deste novo paradigma, tornando-se indivíduos *transmigrantes* (Gabriel, 2017, p. 559) que manifestam uma forma de ser transnacional (Levitt & Schiller, 2004). As migrações dos/as artistas refletem diferentes motivações: a económica para fazer face à incerteza estrutural do setor (Gill & Pratt, 2008) ou o fortalecimento dos capitais social e cultural como opção de vida e aposta na carreira. Num estudo realizado com artistas finlandeses/as imigrados/as em Berlim, Hirvi (2015) concluiu que a mobilidade artística é impulsionada por um conjunto dinâmico de circunstâncias, que combina a reativação de redes sociais pré-existentes, o valor acrescentado que uma determinada localização geográfica confere ao currículo, e o contexto de trabalho inspirador que a cidade, região ou cena cultural proporciona.

Nas suas trajetórias e experiências transnacionais, as/os artistas acumulam e dinamizam diversos tipos de capitais. Meinhof e Triandafyllidou, no livro *Transcultural Europe: Cultural Policy in a Changing Europe* (2006), propõem o conceito de “capital transcultural” como uma moldura teórica para estudar as migrações de artistas na contemporaneidade. A partir do legado teórico das formas de capital de Bourdieu (1986), sugerem a existência de uma ligação entre capital social, cultural e económico, que, de acordo com os níveis de capital inicial (contexto cultural familiar, redes sociais e profissionais, apoio financeiro) dos/as artistas, justifica a escolha de trilhos migratórios distintos.

Regressando ao modelo de Petrides e Fernandes (2020) e ao papel da vocação, da criatividade e da produção artística no desenvolvimento das carreiras artísticas, em contraponto com outras dimensões, nomeadamente mais relacionais, é relevante mencionar a análise de Pais, Ferreira e Ferreira (1995). Paralelamente às ideias de carisma e vontade em ser artista, avançadas por Moulin (1992), os autores defendem que “apesar do que a ideia artística deixa transparecer em termos de pesquisa, riqueza e novidade estética pessoal, fatores substancialmente importantes no processo de entrada e construção de uma reputação no campo artístico, o peso dos mecanismos e contextos sociais que envolvem esse processo é bastante elevado face à força de uma provável vocação” (p.106). Sai reforçada do texto, a dimensão da socialização artística enquanto “incorporação por via formal ou informal de recursos sensitivos, cognoscitivos e técnicos ao longo de toda a trajetória social” (1995, p.107) do/a artista, destacando o seu “inegável potencial de interferência histórica” (Conde, 1996, p. 26). A socialização artística deverá, segundo Pais, Ferreira e Ferreira, ser estudada em complementaridade com atributos subjetivos do/a autor/a como o talento, a criatividade ou o génio.

2.3. O que custa a arte?

A arte contemporânea e os artistas em Portugal e não só,
são cronicamente subfinanciados. (...)
Vem de um desentendimento de como funcionam as artes visuais,
de como é a vida profissional de um artista visual.
(...) É um meio onde se trabalha muito a partir de “estou a dar-te uma oportunidade de exposição”,
portanto isso vale por qualquer *fee*.
Acho que se romantiza a vida do artista, de que a precariedade, o sofrimento,
as dificuldades fazem parte do processo criativo.
Não, não é verdade.

A globalização e financeirização da economia, à qual se somam a desregulamentação, a menor intervenção do Estado no mercado de trabalho, a mercadorização do trabalho e o ritmo vertiginoso da evolução tecnológica, têm sido apontados como alguns dos fatores que, desde os anos 1980, sob a orientação de uma política económica neoliberal, enquadram as recomposições técnico-organizacionais (Marques, 2012) e a disseminação da flexibilidade das formas de trabalho (Beck, 1999; Kovács, 2005, 2013; Kovács & Casaca, 2007; Conde, 2009b; Gomes & Martinho, 2009; Potte, 2018; Carmo & D'Avelar, 2020, Carmo et al., 2021, entre muitas/os outras/os). Os indivíduos que ocupam posições mais frágeis no mercado de trabalho ficam enredados em situações de vínculos informais, ausência de proteção social, salários baixos e irregulares, e com poucos horizontes de progressão na carreira (Kovács, 2005, 2013; Adler, 2021) e têm sido descritos na literatura como o “precariado” (Standing, 2014; Soeiro, 2015).

A padronização das formas flexíveis de trabalho afeta fortemente o setor cultural e artístico, expondo quem nele trabalha a uma vulnerabilidade acrescida face à precarização e ao empobrecimento das condições de vida (Menger, 2005, 2006; Gill & Pratt, 2008; Gomes & Martinho, 2009; Barcellos, 2014; Morgan & Nelligan, 2018; Duarte, 2020). A situação laboral destas pessoas, carregada de incerteza e desproteção, e o impacto devastador que tem nos vários aspetos das suas vidas, ficou particularmente visível com a crise sanitária do covid-19 e o cancelamento de grande parte das atividades artísticas (Borges, 2020; Comunian & England, 2020; Dias, 2020; Gama, 2020; Duarte, 2024, entre muitos/as autores/as).

A flexibilidade do emprego artístico e cultural caracteriza-se por modalidades de trabalho independente, contratos temporários ou trabalho a tempo parcial. Estas formas de vínculo, decorrentes da lógica intermitente¹⁶ dos projetos artísticos, traduzem-se em descontinuidade e precariedade laboral. Além disto, dificultam o enquadramento nos regimes de proteção social, limitando o acesso a prestações substitutivas do salário, apoio em situações de doença e subsídios parentais, tanto em termos de duração como de montante (Peuter, 2011, 2014; Martinho, 2020; Nadaís, 2021). Pais, Ferreira e Ferreira (1995, p. 29) afirmam, com base no inquérito feito a jovens artistas, que os/as “artistas dependem para a sua subsistência de uma procura complexa instável que não é controlada por qualquer autoridade cultural ou social”. Portela (2018, p. 5) acrescenta que se trata de “uma situação de permanente insegurança, obrigando estes agentes a viver numa constante tentativa de sobrevivência”.

¹⁶ “A intermitência laboral, amplamente abordada noutros países europeus, significa que o trabalhador não tem um rendimento fixo nem um vínculo de trabalho duradouro, e está desprotegido de benefícios fiscais ou apoios da segurança social” (Agência Lusa, 2020b).

Substituir involuntariamente a situação profissional de ter um emprego pela “simultaneidade e sequencialidade de projetos” (Ferro et al., 2016a, p. 34) acarreta incerteza e imprevisibilidade, sendo o risco associado - de não ter um projeto a seguir, uma fonte de rendimento a seguir - maioritariamente suportado pelas/os artistas (Szreder, 2021). Marina Vishmidt (2010, p. 109), ao estudar este tipo de trajetórias, define a precariedade como “o termo que consegue convocar todos os aspetos negativos da adoção institucional da informalidade”.

O acanhamento do mercado da arte, como é o caso do nacional, não permite o escoamento das obras de arte produzidas por fluxos crescentes de artistas (resultantes do ensino massificado das artes), tornando-o num espaço extremamente concorrido onde muitos/as ficam do lado de fora. Outra característica presente no campo é precisamente a “economia de exceção” (Menger, 1999), o “efeito superestrela” (Rosen, 1981; Adler, 1985; Melo, 2012), que descreve a concentração de ativos num pequeno grupo de artistas “quase onnipotentes” (Melo, 2012, p. 117). Por serem reconhecidos/as por uma larga audiência, estes/as artistas são consideradas/os valores seguros, garantindo e monopolizando a atenção de *gatekeepers* e compradores/as.

Num meio em que a procura e a compra de obras de arte são bastante limitadas (Hargreaves, 2016), as superestrelas dominam as preferências de colecionadores/as e instituições e acabam por secar as possibilidades de trabalho para o resto do campo (Caves, 2000; Beckert & Rössel, 2013). Como afirma Peterson, “*While there are few Picassos, there are many starving artists who cannot make a living from their art*” (1997, p. 241).

2.4. Viver da arte - trajetórias artísticas (im)possíveis?

Não tinha sido preparada para as diferentes facetas que depois temos que desempenhar profissionalmente enquanto artistas, e que a vida de artista não se resume (...) a estar só no atelier a trabalhar. (...) tinha que me desdobrar entre criadora, *crowdfunder*, financeira, fazer os impostos, desempenhar um trabalho extra para suportar as despesas pessoais de comida, renda (...) mas também, as de atelier e dos materiais. Lidar com esse quase falhanço, sentir que acabo a faculdade e não estou a trabalhar como artista, estou a trabalhar num café ou estou a fazer trabalhos por aqui ou por ali, fez parte e faz parte. Tive muito que insistir (...) para que o trabalho artístico nunca se tornasse um hobbie. (Trabulo, 2024)

A literatura apresenta-se clara quanto ao caráter contingente das trajetórias profissionais artísticas: “(to) *entry into these fields is like a lottery where players overestimate their chances of success and fame*” (Menger, 2006, pp. 776-777). O somatório, mais ou menos abundante, de “exposições, temporadas, projetos” (Ribeiro, 2000, p. 95) não se afigura suficiente para sustentar os projetos de vida. Assim, as/os artistas acumulam ocupações dentro e fora do domínio artístico e cultural (Gerber, 2017; Marcelo, 2015; Adler, 2021), por vezes para lá do espaço aceitável de ocupações alternativas, desafiando o que Gottfredson (1981) designa de “*job-self compatibility*”. O excesso de oferta no mercado de trabalho artístico e a dificuldade em medir a qualidade ou o valor do trabalho contribuem para que as/os artistas tenham que dedicar o seu tempo a empregos mal remunerados, a tempo parcial e sem perspetivas de

progressão. Adler (2021) argumenta que uma das razões pelas quais as/os artistas optam por “maus empregos” (Kalleberg & Vallas, 2018) é prevenir que estas ocupações interfiram com a prossecução da carreira artística. Funcionam como “*commitment devices*” (Adler, 2021, p. 209) para com o fito artístico, na medida em que as escolhas feitas no presente podem moldar aspirações futuras. Estas escolhas contrastam com a opção por carreiras hifenizadas (McRobbie, 2016; Adler, 2021), mais capazes de assegurar estabilidade financeira, como as de artista-professor/a ou artista-curador/a, mas que podem comprometer o foco e o tempo dedicados à prática artística. Bain (2005, p.39) defende que os/as artistas possuem “identidades fraturadas” devido às diversas ocupações e papéis que desempenham. Mantém-se por apurar, tal como Gomes e Martinho reportavam em 2009, a proporção de artistas que se dedicam exclusivamente à prática artística e o conjunto de trabalhadoras/es intermitentes que gere situações de pluriatividade (Menger, 1999; Beirne, Jennings & Knight, 2017).

A reduzida divisão do trabalho resultante da pequena escala do campo leva a uma acumulação de funções nos mesmos perfis profissionais, o que contribui para a baixa eficiência do seu funcionamento e que implicam, não raras vezes, a aquisição de competências com grande transversalidade, acrescentando (novo) valor aos currículos (Nooy, 2002; Sá, 2012). Com exceção das instituições que têm equipas permanentes com várias especialidades, é comum as/os artistas (e galeristas, curadoras/es, ...) acumularem uma multitude de funções, desde a fotografia das peças, a produção e montagem das exposições, a elaboração de candidaturas a financiamento público e privado, residências ou bolsas, até à comunicação e aos contactos com potenciais compradoras/es, para além da criação artística (Menger, 2005; Thornton, 2010; McRobbie, 2016).

A candidatura a subvenções públicas assume um papel relevante no conjunto de ações que muitos/as artistas levam a cabo, na medida em que pode constituir uma fonte importante de rendimentos para a prossecução da prática artística. Durante o século XX e até ao presente, os governos ocidentais, principalmente na Europa, têm implementado políticas públicas de apoio à cultura e às artes, com o objetivo de proteger formas culturais que não teriam viabilidade se estivessem apenas dependentes dos mecanismos do mercado (Røyseng, 2019). O objetivo de tal agenda é garantir a autonomia de um campo cada vez mais pressionado por forças externas. Por outro lado, os governos poderão estar mais orientados a reforçar abordagens que reforçam a responsabilidade social da arte (Heinich, 2000; Bishop, 2006) ou que a encaram como entretenimento para audiências mais amplas. Nestes casos, a concessão de apoios segue uma lógica mais heterónoma, condicionando a criação artística às expectativas institucionais e às dinâmicas do mercado.

Pela análise dos discursos usados para justificar candidaturas a apoios públicos na Bélgica no período entre 1965 e 2015, Peters e Roose (2020) verificaram que os/as artistas combinaram critérios autónomos, ligados à qualidade estética e reputacional, com outros de ordem heterónoma, como o social, o académico ou o empreendedorismo. Ainda que se mantenha a gramática do que é importante para o campo artístico, o que é sintoma de que conseguem refratar parte das pressões externas ao campo (Bourdieu, 1996), a profissionalização e crescente atenção dos/as artistas aos consensos que vigoram

nas administrações públicas, paralelamente à dependência financeira destes apoios, leva-os a incorporar na sua linguagem os valores veiculados pelo campo com que interagem. Peters e Roose (2020) sugerem que esta intervenção pública, apesar da sua inegável importância, pode ela própria interferir na liberdade autoral e no sentido da produção artística.

Frequentemente, o/a artista visual é descrito/a como um/a empreendedor/a, um/a empresário/a de si próprio/a, uma “quase-firma” (Meyer & Even, 1998; Menger, 1999; Greffe, 2002; Swedberg, 2006; Menger, 2006; Borges & Faria, 2015; Lee, Fraser & Fillis, 2018, entre muitas/os outras/os em várias áreas do conhecimento). A razão para isto, para além da natureza “flexível, auto-organizada e empenhada” da sua atividade (Gau & Schlieben, 2010, p. 49), é que se identificam nos/as artistas, competências e traços de personalidade porventura mais encontrados em perfis ligados ao mundo empresarial. Desde logo, a capacidade de gerar e gerir emprego para si, o que implica tomar decisões, muitas vezes arrojadas, dada a pouca transparência do mercado e a escassa informação que nele circula; criar e manter redes de contactos e interesse com outros/as artistas e *gatekeepers* (Giuffrè, 1999; Beckert & Rössel, 2013) e ainda estar disposta/o a encaixar solitariamente o risco de uma má decisão que pode afetar o rumo da trajetória.

De acordo com autoras/es que estudam as artes visuais e quem as protagoniza do ponto de vista da gestão e do marketing (Meyer & Even, 1998; Butler, 2000; Boorsma, 2006; Rodner & Kerrigan, 2014; Lee & Lee, 2017; Afonso & Fernandes, 2019; Petrides & Fernandes, 2020), generaliza-se a ideia que a/o artista tem de ser criativa/o também nas ações que implementa para desenvolver a sua trajetória profissional. Construir e gerir uma marca (*brand management*), passa por atrair o máximo de visibilidade sobre o trabalho, desenvolvendo, por exemplo, um traço (uma técnica, um suporte, um tema, um estilo...) consistente ao longo do tempo, que possa ser reconhecível e associado a um/a artista (Schroeder, 2005; Fillis, 2006). O trabalho de gestão e marketing exige um esforço que é pouco reconhecido no campo. Dada a natureza da criação artística enquanto expressão subjetiva de emoções, conceções de beleza e ideais estéticos (Hirschman, 1983), o trabalho de promoção e de marketing da obra de arte mistura “*identity, brand, self and work*” (Preece & Kerrigan, 2015, p. 1223) e, por isso, afigura-se nebuloso e desafiante.

Para muitos/as, abraçar estas tarefas não será uma escolha, mas antes um mecanismo agencial de resposta às condições que encontram no campo artístico. A incerteza de verem o seu trabalho aceite pelas/os *gatekeepers* e integrado em circuitos de exibição e comercialização leva-os/as a desenvolver essas estratégias. Ainda assim, a imposição destas competências pode afigurar-se como um compromisso da integridade artística, o que os/as leva a recusar ou a desvalorizar as iniciativas que tomam: “*artists downplay the importance of their marketing activities when discussing their careers*” (Preece & Kerrigan, 2015, p. 1222).

2.5. Do atelier à exposição

More important, as Moulin points out, the economic interests of artist and dealer often diverge.
A dealer will often want to hold a work for years while its value grows,
but the painter wants the work shown, purchased,
and placed where he can benefit from
its being discussed by an audience which appreciates
what he is doing and can contribute useful ideas and criticism.
(Becker, 1994, p. 94)

Artistas e galerias protagonizam uma situação laboral típica nas artes visuais, muito marcada pela informalidade dos vínculos profissionais. As relações entre estes/as participantes do campo oscilam entre binómios de compromisso/conflito e dependência/controlo (Kottász & Bennett, 2013). Quanto maior for a dependência do/a artista em relação aos seus intermediários, maior é o grau de compromisso que existe e maior é o nível de controlo que o/a distribuidor/a exerce sobre ela ou ele. Um/a artista dependente estará mais disponível para acatar as opiniões, sugestões e ações do/a galerista, mesmo quando há discordância. Quanto menos dependente for, maior controlo tem sobre o/a galerista.

É do interesse das galerias criar uma atmosfera de raridade e escassez em torno das obras de arte para aumentar vendas e garantir preços mais elevados. Kathryn Brown e a sua equipa (2021) observaram que esse objetivo das galerias pode, no entanto, entrar em conflito com a necessidade dos/as artistas serem o mais visíveis possível e de criarem o máximo de interações e oportunidades para se sustentarem. As galerias funcionam como pontos de estrangulamento – *bottlenecks* nas palavras de Fishkin (2014, p. 1) – ao criarem artificialmente obstáculos que diminuem a pluralidade de ofertas.

Do inquérito dirigido às galerias, Martinho, Melo e Santos (2001) concluíram que, na maioria da amostra, o acordo estabelecido entre galerias e artistas baseava-se na comissão, sendo a percentagem de 50% a mais comum. Embora cada galeria possa estabelecer as suas próprias regras, dependendo do estatuto da/o artista em questão ou dos custos de produção das exposições, esta percentagem continua ainda a ser a mais praticada atualmente (Hargreaves, 2016; Simões, 2016; Ramires, 2018). Outro aspeto a ter em conta nos acordos entre galerias e artistas é o regime de exclusividade (Melo, 1999). Este regime, que serve o propósito de proteger o investimento da galeria, determina se as/os artistas podem expor e, sobretudo, vender as suas obras exclusivamente através da galeria que as/os representa ou se têm liberdade para o fazer também por outros meios. Vendas feitas diretamente por artistas representadas/os sem intermediação das galerias são censuradas do ponto de vista da boa conduta e podem motivar, num meio pequeno onde todas as pessoas se conhecem, a má reputação e descrédito da/o artista.

Para escapar ao compromisso de serem representados/as por uma galeria (Marques, 2015; Petrides, 2017), os/as artistas, por vezes individualmente, outras vezes cooperando com pares (Ermda & Alves, 2018; Merkel, 2019), procuram afirmar as suas obras e carreiras para além do circuito galerístico (Gomes & Martinho, 2009; Marques, 2015; Vorobeveva, 2022). A internet, de forma geral, e mais especificamente o crescente alcance que as redes sociais têm protagonizado em matéria de comunicação

e promoção de produtos, têm servido como plataformas de participação mais autónoma no mercado da arte (Abbing, 2002; Throsby & Petetskaya, 2017; Petrides & Brito, 2024).

2.6. Do what you love. Love what you do.¹⁷

Nothing makes exploitation go down easier
than convincing workers that they are doing what they love.
(Tokumitsu, 2014, p. 4)

A ideia de que o trabalho criativo tem na sua génese, imprevisto e suspensão, e que isso é atrativo e libertador, encontra respaldo na narrativa neoliberal (Gill, 2002; Gill & Pratt, 2008; Ross, 2008; Soeiro, 2020; Tucker, 2021). O risco, valorizado como oportunidade e descrito como “princípio energizador da sociedade” (Giddens, 1999), é um mote particularmente internalizado e aceite junto dos segmentos mais jovens da população, adeptos/as de uma “ideologia individualista e meritocrática” (Guerreiro & Lewis, 1999). Os processos de desinstitucionalização, individualização e *destradicionalização* (Casaca, 2012) pressupõem a ideia de indivíduos auto-desenhadores do próprio destino (Beck, 1994), isto é, autónomos e livres de escolher a sua própria situação laboral, o grau de segurança com que estão dispostos a viver, e a ser os principais responsáveis pelo rumo das suas carreiras profissionais e biografias em geral (Sá, 2012; Grilo, 2015; Gómez-Urrutia & Royo Urrizola, 2016; Worth, 2016; Boltanski & Chiapello, 2018). A ideia de autonomia, quando aplicada ao contexto de indivíduos criativos, refere-se à capacidade desses profissionais em utilizar as perspetivas do mercado a seu favor, adaptando-se às exigências e práticas comerciais para alcançar sucesso e visibilidade. Em contrapartida, a noção bourdesiana de autonomia do campo artístico (Bourdieu, 1993) propõe uma visão mais tradicional, onde a verdadeira autonomia reside na liberdade autoral e na independência em relação às pressões mercantis.

A industrialização dos setores criativo e artístico tem mantido a retórica de que o trabalho criativo se traduz em prazer e na autonomia de atividades ou horários. Como descrito na secção anterior, não raras vezes, esta promessa atrativa vem acompanhada de longas jornadas de trabalho, permeabilidade entre trabalho e vida pessoal, baixos rendimentos, ausência de vínculos e desproteção social (Abbing, 2002; Menger, 2006; Duffy, 2016; Sandoval, 2016; Boltanski & Chiapello, 2018; Samdanis & Lee,

¹⁷ O livro de Maya Tokumitsu (2015) aborda o paradoxo de se escolher uma profissão que se gosta e como isso é muitas vezes usado pelas empresas como justificação para oferecer condições de trabalho precárias, explorando a dedicação das/os trabalhadoras/es sem lhes garantir salários justos ou segurança no emprego, como se a satisfação pessoal fosse recompensa suficiente. Na contracapa do livro, pode ler-se: “(...) *After all, if you truly love what you do, pedestrian concerns about salary, health care, and retirement savings can take a back seat. Passion and devotion are what matter. Therefore, unpaid internships abound (they're opportunities!), full-time positions are being replaced by freelance and contract work (it's flexible!), and the amount of debt that one has to incur even to get in the game can be crippling*”.

2019; Dordevic & Mihaljinac, 2024). Outro aspeto a considerar é a prevalência de trabalho gratuito nestas áreas profissionais, onde é comum que as instituições culturais assumam que “todos devem ser mal pagos ou nem ser pagos de todo porque na cultura tem de haver um interesse ou entusiasmo avassalador” (Forkert, 2010, p. 34).

Dada a dificuldade em debater os aspetos fiduciários da profissão artística, regularmente considerados incompatíveis com a autonomia criativa e autoral, muitos/as artistas tendem a manter-se arredados/as destas questões, não reivindicativos/as, o que contribui para a escassez de debate público sobre o tema (Forkert, 2010; Dordevic & Mihaljinac, 2024). Os financiamentos públicos e privados continuam a contemplar as grandes instituições, esperando-se que estas redistribuam os recursos por estruturas de menor dimensão e pelos/as artistas. Na verdade, é comum que, ao fazerem exposições nessas instituições, os/as artistas não sejam remunerados/as pelo seu trabalho artístico. Os apoios concentram-se na montagem, na promoção e divulgação do evento, ou no selo de legitimação que as instituições conferem, assumindo-se que os/as criadores/as têm a sua subsistência assegurada a partir de outras fontes e que o mercado os/as reconhecerá e recompensará mais tarde (Gau & Schlieben, 2010; Moura, 2010). Pesa sobre os/as artistas a ideia de que assumir condições precárias de trabalho implica que a sua arte está inserida numa lógica mercantil, visto quase como uma traição ao ideal de independência da arte e à “natureza supostamente progressista do meio” (Forkert, 2010, p. 32). Moura (2010, p. 101) descreve este fenómeno como um “aproveitamento oportunista da doutrina da autonomia da arte”, que desresponsabiliza as instituições e o mercado das dificuldades enfrentadas pelos/as artistas.

O ideal do/a autor/a como produtor/a, na conceção de Benjamin (1998 [1934]), que usa as suas produções para mobilizar a sociedade em torno de causas, foi substituído por artistas pressionados/as desde o ensino a serem individualistas, competitivos/as e em fuga do “político” (Forkert, 2010; Leslie, 2010). Este argumento estará na base da dificuldade de associativismo¹⁸ que existe entre artistas (Mrvaljevic, 2021). Além disso, a “democracia tardia” portuguesa (Paz, 2010, p. 154), e a “precariedade de representação coletiva” (Soeiro, 2020, p. 69) resultam na falta de enquadramento institucional de trabalhadores/as independentes em plataformas comuns de debate e na procura de alternativas viáveis ao funcionamento do mercado e aos modelos de validação do meio artístico.

2.7. Arte e dinheiro

¹⁸ Só em 2020, na sequência do agravamento das condições de trabalho motivado pela pandemia covid-19, foi criada a Associação de Artistas Visuais em Portugal (AAVP). Entre os seus objetivos, destaca-se “promover boas práticas de equidade e relações laborais no trabalho realizado por artistas visuais por forma a combater iniquidades e falhas sistêmicas ligadas a esta actividade profissional específica nas relações com agentes culturais e com o seu enquadramento fiscal e de protecção social no exercício do trabalho criativo, intelectual e também comercial”. Para mais informação, consultar: <https://aavp.weebly.com/>.

Vender obras de arte não é uma coisa que se queira fazer.
O objectivo não é vender amanhã uma obra de arte.
O objectivo é fazer uma obra que consiga resistir ao teste do tempo
e que (...) fique bem guardada nas mãos de quem saiba e perceba o valor que ela tem.
E para além de perceber o valor que ela tem, consiga mostrar esse valor aos outros.
Portanto, uma obra de arte demora uma eternidade a vender.
E, entretanto, tem que ser guardada, tem que ser estimada, e ser conhecida e mostrada.
Por isso, como veem, esta é uma economia complicada, que não é nada fácil.
(Guerra, 2024)

Frederic Jameson (2000) argumenta que o capitalismo evoluiu para colonizar áreas que antes não estavam dominadas pelo mercado, como a produção cultural. Existe cada vez maior integração entre economia e cultura, com esbatimentos evidentes nas linhas que separavam e hierarquizavam os tipos de cultura. A cultura de massas, devidamente mercantilizada, está presente nos vários aspetos do dia a dia, dando conta da *esteticização* do quotidiano que Gilles e Jean (2015) descrevem. A “alta cultura” também não escapa “à penetração do capital na difusão e produção dos objectos de arte” (Borges & Madeira, 1996, p. 1) e às lógicas expansionistas do mercado, facilitadas por técnicas de reprodutibilidade (Benjamin, 2007 [1936]).

Lima dos Santos (1994 [1988], p. 108) aborda a “reconfiguração dos jogos de distinção, exclusão e integração sociocultural”, no sentido de uma “crescente porosidade das atuais relações entre a produção cultural da série e a da obra única”¹⁹. A autonomia da arte não é imune à lógica capitalista das indústrias culturais e criativas, nem ao apelo crescente da *marketização* (Jameson, 2000; Chawdhary, 2023) e *fetichização* das mercadorias (Vidal, 2017), fenómenos que Jimenez designa de “capitulação mercantil” (2021, p. 256). Paralelamente, os mecanismos de reconhecimento da legitimidade de objetos em série foram alterados, pela adição de “qualidades estéticas” capazes de criar “a ilusão da raridade” (Santos, 1994, p. 125).

Pese embora a produção artística se querer livre e desamarrada de concessões a ditames e interesses mercantis, ela não escapa à dependência do mercado. Gradualmente, desde o século XIX, foi-se abandonado a lógica pré-capitalista que, de alguma forma, sacralizava a obra de arte, não a considerando como uma mercadoria transacionável. A partir de meados do século XX, o movimento de arte pop ajudou a mudar esse paradigma, equiparando a importância do sucesso artístico ao sucesso comercial (Cowen & Tabarrok, 2000; Afonso & Fernandes, 2019; Ash-Grimm, 2021). Aspden (2013) afirma (em Melo, 1994, p. 1), acerca de Andy Warhol, considerado o precursor do “curto-circuito (...) entre a lógica da produção artística e as lógicas da circulação mercantil e mediática” (Melo, 1994, p. 11):

¹⁹ Em complemento, Maria de Lourdes Lima dos Santos alude também à necessária superação da “concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura” capaz de “possibilitar uma análise das relações entre as diversas culturas coexistentes na sociedade” (1994 [1988], p. 103).

It took an untroubled genius, Andy Warhol, to change the relationship between art and business forever. There was no conflict according to Warhol. Indeed, they were one and the same thing. “Being good in business is the most fascinating kind of art,” he said. “Making money is art and working is art and good business is the best art”.

O artista encontra-se entre a sedução do mercado e o ímpeto romântico da criação autónoma – dinheiro e símbolo. Já em 1962, Feldman abordou os dilemas enfrentados pelos/as artistas ao longo das suas carreiras, defendendo que o dilema económico seria dos mais dolorosos (p. 4). Paz (2010) argumenta que as políticas públicas se encontram alinhadas com os princípios e lógicas de maximização de lucros, o que ridiculariza e descredibiliza iniciativas artísticas menos conformes ao funcionamento do mercado.

Apesar das dificuldades de valorização da obra de arte, da volatilidade do mercado ou do longo período que decorre entre a compra e o retorno financeiro, tornou-se comum investir no mercado de arte contemporânea como forma de diversificar o risco associado a carteiras de ativos (Armstrong, 2024). Savage (2010) afirma que a *mercadorização* da arte olha mais às informações financeiras do que à avaliação e assimilação estética e questiona o papel das/os criadoras/es enquanto intérpretes ou mediadoras/es destas transações. Abbing (2002) considera que tanto a obra como a/o artista que a criou desvalorizam assim que se atribui um preço à obra de arte. A partir desse momento, as obras de arte passam a ser semelhantes a quaisquer outras mercadorias. Estas perspetivas enquadram-se na teoria dos “hostile worlds” (Zelizer, 2000; Velthuis, 2005; Coslor, 2010), que sugere antagonismos entre as esferas da arte e do mercado, onde os preços atribuídos às obras de arte podem contaminar o seu valor cultural, transformando-as em meros bens de consumo.

A relação entre arte e dinheiro é geradora de tensão e conflito. O ideal da criação artística como uma atividade desinteressada e invulnerável ao mercado coexiste com a necessidade das/os artistas garantirem um rendimento regular e suficiente para viverem vidas dignas exclusivamente a partir da sua produção artística, sem comprometerem a sua identidade e integridade autoral (Brooks & Daniluk, 1998).

A produção cultural contemporânea caracteriza-se pela interpenetração constante entre as esferas da arte e do dinheiro, onde o simbólico e o económico se entrelaçam. Estas relações geram aproximações e entrosamentos, por vezes conflituosos, entre obra e série, bem como sobreposições conceituais entre criador/a e profissional da cultura (Santos, 1994, p. 126). O “misticismo do isolamento dos mundos da arte” (Lopes, 2017, p. 181) que antes mantinha estes planos separados, foi progressivamente substituído pela incorporação da esfera artística num todo mais amplo, configurando-a como “mais uma atividade coletivamente organizada” (*ibidem*, p.181).

Desde os anos 1990, em resposta ao “contexto de domínio do neoliberalismo e crise estrutural do capitalismo” (Cruzeiro, 2017, p. 101), têm-se desenvolvido práticas artísticas socialmente comprometidas que refletem um desejo crescente entre os/as artistas de criar um impacto significativo

na sociedade, utilizando a arte como um meio para fins políticos e sociais. Segundo Thompson (2012, p. 22), “para muitos artistas socialmente comprometidos [há] um interesse contínuo no impacto, sendo que o domínio do político simboliza essas ambições”, contrastando com o que Sholette (2017, p. 54) designa de “bare art”, uma arte desprovida de significado simbólico, entendida como mais um recurso transacionável. À semelhança dos movimentos artísticos feministas da década de 1970, que serão abordados no próximo capítulo, estas práticas ativistas distinguem-se pela intervenção através de modelos de organização coletiva e modos de fazer colaborativos, em oposição a lógicas mais individualistas. Cruzeiro (2017) observa que, neste tipo de arte, manifesta-se uma intenção deliberada de aproximação ao real e uma “ambição de transformação social”, evidenciando um compromisso crítico com as questões sociopolíticas.

Capítulo 3 – Arte e Género

3.1. A espessura da invisibilidade

Até agora, as instituições, as leis, as ciências, a filosofia trazem sobretudo a marca masculina; todas estas coisas são só meio humanas; para que se tornem totalmente humanas, a mulher deve-lhes estar associada ostensivamente e legitimamente. (Jenny d'Héricourt, 1864 em Queiroz, 2001, p. 31)

Neste capítulo, abordarei a forma como o género tem sido, e continua a ser, uma categoria organizadora da sociedade, da cultura e do sistema económico, uma organização que tem continuamente beneficiado os homens em detrimento das mulheres (hooks, 2022 [1984]; Linker, 1984; Lorde, 1984; Connell, 1987, 2000; Acker, 1990; Rottenberg, 2014; EIGE, 2023). A ideia de que o feminismo se tornou, no presente, extemporâneo, inútil (Cachola, 2017) ou “justificadamente ultrapassável” (Saleiro & Oliveira, 2018) é contrariada pelas persistentes diferenças de estatuto e poder entre homens e mulheres em várias dimensões da vida social. As mulheres têm suportado as consequências negativas de participar em relações de género desiguais, marcadas pela dominância masculina (Rechena & Furtado, 2018), evidenciando que ainda há caminho a percorrer e metas por alcançar.

Em 1949, Simone de Beauvoir, no livro *O Segundo Sexo*, escreveu: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo. (...) a fêmea é o não-essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro” (pp. 15-16). Beauvoir descrevia uma forma de pensar, uma atitude que, sistematicamente, ao longo da história, eclipsou as experiências das mulheres nos vários domínios da vida social, relegando-as para o lugar do “segundo sexo”.

É ainda difícil falar seriamente sobre representatividade e vivência femininas, se alguns estudos e estatísticas oficiais não recolhem dados desagregados por sexo. A ausência de evidências acerca das vidas e dos corpos das mulheres, para além de invisibilizar metade da população mundial, tem custos sociais em todas as faces da organização do mundo. Caroline Perez (2020) refere-se à falta prevaiente de dados e informação acerca das mulheres e da forma como experienciam os diferentes aspetos das suas vidas, como o “défice informacional de género”. Justifica esta ausência de informação pela desconsideração a que as mulheres, os seus corpos e experiências estão sujeitos, fruto do parco entendimento e significado social que lhes é atribuído. Desde a regulação térmica dos escritórios pela norma masculina, aos dispositivos de segurança dos carros que não têm em conta as proporções físicas das mulheres, ou os algoritmos de inteligência artificial treinados em bases de dados enviesados pelo padrão masculino (Perez, 2020), são muitas as dimensões do quotidiano em que a experiência das mulheres é sobreposta pela dos homens, tida como universal. Também as políticas de ordenamento das cidades descaram a perspetiva das mulheres sobre a organização dos espaços públicos e privados, com prejuízo nas questões de cidadania e de direito à cidade. As abordagens da arquitetura e do urbanismo

invocam a neutralidade e universalidade das construções, porém tópicos como o assédio e violência sexual, a mobilidade, a segurança ou a representação no espaço público variam muito se vividos por mulheres ou por homens (Fávero, 2020). As cidades perdem em diversidade e tornam-se lugares pouco inclusivos e democráticos, servindo lógicas e vivências androcêntricas.

Segundo os dados do emprego relativos a 2022, divulgados pelo INE/Pordata (2024), o comportamento laboral dos homens e das mulheres em Portugal, tem vindo a aproximar-se, exibindo taxas de emprego de 60,6% e de 52,2%, respetivamente. Os dados apresentados por Sara Falcão Casaca na conferência “Ser mulher em Liberdade” (2024), evidenciam uma característica que distingue Portugal dos restantes países da União Europeia, que é o facto das mulheres não interromperem a atividade laboral após o nascimento das crianças. Face a 21 países da União Europeia em que existe um declínio bastante acentuado do emprego feminino após a maternidade, em Portugal a taxa de emprego aumenta nas mulheres que pertencem à faixa etária dos 20 aos 49 anos e são mães de crianças com menos de seis anos (Marques, Casaca & Arcanjo, 2021). Outra característica do mercado de trabalho português é que do total de mulheres empregadas, cerca de 9% estavam em tempo parcial, o que contrasta bastante com países como a Alemanha onde essa taxa é de 50% ou os Países Baixos onde representa 64%. De acordo com o Barómetro da Igualdade Salarial (GEP, 2023), são as mulheres que são mais visadas quando se têm de fazer ajustes nos horários de trabalho, o que implica menores rendimentos no presente e no futuro, tendo em conta o valor das pensões, e também implica maiores dificuldades de progressão na carreira.

O comportamento laboral das mulheres, não consegue então, por si só, fornecer argumentos explicativos para o diferencial remuneratório que persiste entre mulheres e homens. Os dados reportados pelo Barómetro da Igualdade Salarial (GEP, 2023), indicam que em 2021 esse diferencial era de 16%, sendo maior a disparidade à medida que aumenta o nível de habilitação das mulheres: o *gender pay gap* era de 26% em mulheres com o Ensino Superior.

Em Portugal, a relativamente alta taxa de feminização laboral leva à predominância das famílias de duplo-emprego, onde a contribuição remuneratória das mulheres se encontra entre as mais altas da União Europeia. Apesar do quadro legislativo progressivo de licenças parentais, abonos para dependentes e relativo investimento em infraestruturas de cuidado (crianças e pessoas idosas), a articulação entre a vida profissional e familiar é muito desafiante e deixa a descoberto as assimetrias de género na responsabilidade do trabalho de cuidar (Rodrigues, Cunha & Wall, 2014; Perista et al., 2016; Wall et al., 2016; Cunha, Atalaia & Wall, 2017; Cunha & Atalaia, 2019; Marques, Casaca & Arcanjo, 2021). A sobredosagem doméstica das mulheres produz efeitos também sobre as possibilidades (e vontades) de participação cívica, cultural e política, e também sobre a sua saúde mental e física (Anderson & Zinsser, 1998; Palla, 2001).

O pensamento coletivo é muito normativo quanto aos papéis tradicionais de género, em que as tarefas da família e da casa competem mais às mulheres, e a atividade profissional mais aos homens, o

que ainda condiciona as expectativas de competência e eficiência em determinadas profissões ou cargos dentro das organizações (Amâncio, 2024).

A presença de mulheres e homens é também assimétrica na indústria do entretenimento (menos protagonistas em papéis reais e na animação) e nos media. Em 2024, o jornal *Público* publicou um artigo onde contabilizou a proporção de homens e mulheres nas capas do diário durante o ano de 2023: “As mulheres, sós ou acompanhadas, estão presentes em 29% das capas do jornal durante o último ano, contra 71,1% de presença masculina” (Cardoso, 2024).

O *Global Media Monitoring Project* é um projeto que, desde 1995, estuda a visibilidade de género nas notícias a nível global. Desde então que os relatórios de 2005, 2010 e 2015 apresentam evidências consistentes de disparidades de género em “que as mulheres constituíram apenas 24% das pessoas ouvidas, lidas ou vistas em jornais, notícias de televisão e rádio” (Simões, 2020, p. 6). Em 2020, os dados da comunicação social nacional (incluindo os meios tradicionais e a presença digital) indicavam que a proporção de mulheres nas notícias era de cerca de 34%, ainda assim acima dos 28% relativos ao contexto europeu. Os números indicam um desequilíbrio na visibilidade e na escuta da voz das mulheres no espaço público que produz “um efeito profundo nas atitudes da sociedade e reforça os papéis tradicionais de género” (Ngcuka citada por Gallagher, 2005). Existe uma segregação, quer vertical (raramente são ouvidas como especialistas), quer substantiva (falam quase exclusivamente sobre questões de desenvolvimento, assuntos sociais e direitos humanos).

A padronização do masculino, do “homem por defeito” para além de enformar a compreensão da realidade social, está presente na própria linguagem que começa logo com a ambiguidade da palavra “homem” poder abarcar a espécie humana ou o “masculino genérico” cuja neutralidade é questionável. Pereira (2023) aponta para enviesamentos nas perceções acerca do que são “todas as pessoas” pelo uso de formulações não inclusivas de linguagem que, para além de, potencialmente, deixarem de fora as mulheres, são também excludentes de pessoas não binárias. À semelhança de outras línguas, o português carrega o masculino e o feminino nas palavras (flexão de género) e, por isso, o “masculino por defeito” não é interpretável de forma neutra.

Generalizam-se as experiências e perspetivas masculinas como comuns, expectáveis e universais, enquanto as das mulheres são excecionais, pontuais e assumem o carácter de nicho e daí terem de ser mencionadas. A “equipa de futebol” aponta imediatamente para uma equipa de jogadores homens: como se alinha com a tradição, com o usual, com o que está implícito não precisa de ser expresso (Bourdieu, 2002 [1972]). O mesmo acontece com a palavra “artista” que remete para um homem artista. As pintoras, escultoras e todas as outras artistas têm de ser especialmente referidas como “mulheres artistas”, reforçando-se a ideia de que se trata, no caso, de uma profissão exceção, que foge à regra. Os homens, nomeadamente os homens brancos, são inquestionados, existem por defeito.

A atividade económica continua sexualmente segregada em ramos e profissões onde as mulheres ou os homens são a força de trabalho dominante (Saleiro & Oliveira, 2018). As mulheres estão mais presentes nas profissões onde as remunerações são mais baixas. Apesar das melhorias trazidas pela

regulamentação, o fenómeno da segregação sexual vertical prevalece nas empresas, na política ou na academia (Dominguez & Diez, 2022): é mais difícil para as mulheres quebrar o teto de vidro²⁰ e ascender a lugares de direção.

O meio académico comporta também muitas invisibilidades. De um modo geral, no mundo ocidental, as mulheres vivem muitas dificuldades em impor-se no topo das carreiras de docência ou direção nas universidades e centros de investigação (Entradas, 2023). Em todos os níveis da carreira de docência, existem mais homens do que mulheres e, à medida que se ascende, a disparidade vai aumentando até à posição de topo, como a de “catedrática/o”, onde as mulheres representam cerca de um terço do corpo docente (Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência, 2023a). Lígia Amâncio, em entrevista ao jornal *Público*, refere-se a este fenómeno propiciador de invisibilidade feminina não como um “teto de vidro”, mas como um “muro” (Mendes, 2024). Seja porque, historicamente, as mulheres são mais relegadas para a retaguarda, enfrentando maiores constrangimentos na criação de redes de contacto, seja porque a autoria masculina está com frequência associada a maior qualidade científica (o efeito Matilda descrito por Knobloch-Westerwick, Glynn & Huge, 2013), as disparidades de género na academia continuam a ser marcantes e persistentes.

As variadas dimensões da vida social apresentadas ilustram assimetrias e desigualdades de género que ocultam o pensamento, a ação e a experiência das mulheres, tornando-as, apesar da proporção na população mundial, numa *minoría* particularizável. A respeito do défice informacional de género, Ferreira interroga-se: “o silêncio tem séculos e tem sido criteriosamente seguido, ao ponto de nem se notar, como se constata. Ora, como se pode sensibilizar para a mudança se não se encontra no presente motivos para sentir a necessidade de a fazer?” (2022, p. 97).

Persiste, em muitos domínios, uma camada espessa de invisibilidade, disfarçada de neutralidade, que ignora ou menoriza as especificidades do feminino. Este é o caso da prática artística das mulheres que tem sido apreciada, não só na história, mas ainda no presente, sob um ponto de vista particular face ao cânone masculino e de que darei conta mais adiante, neste capítulo.

3.2. O movimento feminista em Portugal

E, no entanto, nada mais justo nada mais razoável, do que este caminhar seguro,
embora lento, do espírito feminino para a sua autonomia.
O homem português não está habituado a deparar no caminho da vida
com as mulheres suas iguais pela ilustração [educação],
suas companheiras de trabalho, suas colegas na vida pública;

²⁰ Expressão utilizada por Milgrom e Petersen para descrever “a falta de mulheres em posições de topo como resultado de uma barreira intangível dentro da hierarquia de uma empresa que impede as mulheres ou as minorias de obterem posições cimeiras” (2006, p. 157).

por isso as desconhece, as despreza por vezes, as teme quase sempre.
(Osório, 2009 [1905], p. 11)

As fontes disponíveis sobre a história das mulheres portuguesas dos séculos XIX e XX são, segundo Vaquinhas (2002), áridas e, por isso, de pesquisa muito difícil (Boléo, 2001). Não lhes tendo sido reconhecida personalidade jurídica autónoma, não usufruindo de direitos políticos ou sustento próprio, fez as mulheres inexistentes das fontes primárias oficiais. Daí que não seja surpreendente que quando “a investigação sobre o Portugal dos séculos XIX e XX se integrou no quadro universitário, a história das mulheres foi lateralizada e só com dificuldade se impôs cientificamente” (Vaquinhas, 2002, p. 209).

A Revolução Francesa, em 1789, trouxe mudanças profundas no panorama político e nas noções de cidadania e de direitos civis, no entanto, a “igualdade entre homens e mulheres era ainda uma ideia demasiado revolucionária” (Vicente, 2024) para teorizar e pôr em prática. As primeiras feministas europeias como a francesa Olympe de Gouges²¹ (1748-1793), a inglesa Mary Wollstonecraft²² (1759-1797), Sojourner Truth²³ (1797-1883), norte-americana, mas com muita atividade na Europa, a inglesa Harriet Taylor Mill²⁴ (1807-1858) e o seu marido John Stuart Mill²⁵ (1806-1873) refletiram sobre a condição social de subalternização e exclusão cidadã da mulher, produzindo textos que foram circulando e influenciando os movimentos feministas em vários países (Anderson & Zinsser, 1988).

A luta pelos direitos civis das mulheres na Europa em meados do século XIX, reivindicava acesso, autonomia, o direito a escolher, o direito a circular e a ocupar o espaço público. É a partir destas circunstâncias sociais e políticas, que desafiaram o que sempre foi, que as mulheres começaram a alargar os limites dos espaços de ação e expressão nas diversas esferas das suas vidas.

Nos finais do século XIX e início do XX chegaram a Portugal os ecos do feminismo que, entretanto, se consolidava na Europa, enquanto pensamento e programa de emancipação feminina com manifestação pública e coletiva. Ainda durante o fim da Monarquia, e depois com o advento da República, mulheres intelectuais pertencentes a meios privilegiados do ponto vista económico e cultural, criaram diversas organizações²⁶ que se mobilizaram pela dignificação da mulher e a sua intervenção na vida pública. Ainda que com uma expressão residual se comparado com outros países,

²¹ *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791).

²² *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792).

²³ Não tendo obras publicadas, os seus discursos tornaram-se muito populares nos movimentos abolicionistas e na defesa dos direitos das mulheres. Entre eles, ficou muito conhecido o discurso *Ain't I a woman?* proferido em 1851, numa conferência feminista no Ohio, onde Truth questionava o lugar de inferioridade a que o género e a raça destinava as pessoas (Michals, 2015).

²⁴ *Enfranchisement of Women* (1852)

²⁵ *A Sujeição das Mulheres* (1869).

²⁶ Dos quais se destacam, o Grupo Português de Estudos Feministas (1907-1908), a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909-1919), a Associação de Propaganda Feminista (1911-1918) e o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947). Para aprofundamento do estudo das associações de mulheres e coletivos feministas, consultar entre outras, Gorjão (1994, 2002), Esteves (1999) e Cova et al. (2022).

o movimento feminista português teve um impulso com o republicanismo, reivindicando o sufrágio universal, o acesso à educação e à independência económica (Gorjão, 1994; Esteves, 2001).

O feminismo português da época caracterizou-se pela pluralidade de reivindicações, resultantes do cruzamento entre movimentos de mulheres ou feministas e ideologias como o republicanismo, o socialismo, ou organizações como a maçonaria. Desde cedo, as feministas portuguesas mantiveram intercâmbios substantivos com feministas de outros países, participando dos congressos internacionais como representantes oficiais portuguesas. A militância destes grupos e organizações girava em torno de questões como os direitos sociais e políticos das mulheres, o sufrágio, o acesso à educação e a saúde das mulheres, mães e crianças.

O golpe militar em 1926, que instaurou o Estado Novo, esmoreceu muito o movimento feminista português, resultando na extinção de muitos coletivos e associações. Durante o longo período da ditadura, o feminismo foi considerado um inimigo ideológico do Estado porque chocava frontalmente com o ideário da mulher tradicional portuguesa que era veiculado pelos diferentes meios de propaganda²⁷. O discurso salazarista era antifeminista, associando a emancipação das mulheres e as suas reivindicações de participação política a ideias negativas e pouco dignificantes.

A conceção da família como o pilar do Estado, da economia e como mecanismo integrador dos indivíduos em sociedade, atribuía exclusivamente à mulher as responsabilidades da esfera doméstica, no seu papel de esposa e mãe. A Constituição de 1933, institucionalizou o sistema patriarcal e legalizou as desigualdades entre homens e mulheres, frisando a predominância do pai e chefe sobre os restantes membros da família (Guimarães, 1986). O Estado Novo estabeleceu uma nova ordem social e política, na qual a mulher não intervinha no espaço público. A diferença sexual, apegada às ideias da mulher-natureza e do homem-cultura, perpetuou a hierarquização social (Belo, Alão & Cabral, 1987; Vaquinhas, 2002).

A oposição ao regime foi feita por grupos e associações de mulheres dos quais se destacam a Comissão Feminina do Movimento de Unidade Democrática (1945-1947), o Movimento Nacional Democrático Feminino (1949-1957) ou o Movimento Democrático de Mulheres (1968). Estes coletivos defendiam a mobilização e participação política das mulheres para além da herança de reivindicações das lutas anteriores, entre elas: a proteção da família e da infância, salário igual para trabalho igual ou a denúncia das condições de subordinação em que as mulheres se encontravam. Apesar de fortemente reprimidos e as suas participantes perseguidas e, muitas delas, presas, alguns movimentos de mulheres foram resistindo até à queda do Estado Novo (Gorjão, 2002).

²⁷ Organizações como a “Obra das Mães pela Educação Nacional” (1936) ou a “Mocidade Portuguesa Feminina” (1938) tinham como objetivos preparar as raparigas para a colaboração no regime e para a maternidade, promovendo a sua educação moral, social, religiosa e nacionalista (Pimentel, 1996).

Com a queda da ditadura em 1974 e o início da democracia constitucional, os direitos das mulheres voltam a integrar o debate nacional, e a constar de tímidos avanços legislativos nos anos seguintes, muito por força das associações e coletivos de mulheres²⁸ que mantiveram o continuum das reivindicações (Tavares, 2008). O processo de transição democrática teve um forte envolvimento das mulheres. Perante a situação de grande fragilidade económica do país, da situação de pobreza extrema de grande parte da população, das gritantes desigualdades sociais; e gozando das novas possibilidades de expressão, as mulheres apropriaram-se do espaço público. Mobilizaram-se nas lutas pelos direitos sociais e do trabalho engrossando as manifestações; ocuparam terras, empresas e casas; fizeram parte de comissões de trabalhadores/as e moradores/as (Tavares, 2008). As lutas das mulheres abrangeram, grosso modo, os domínios da família e da maternidade não havendo, de acordo com Gorjão (2024), evidência dessas reivindicações terem por base uma consciência de género ou feminista.

Em 1978, entrou em vigor a revisão ao Código Civil que fixou na lei a repartição igualitária de direitos e deveres na família, abrangendo a gestão doméstica e a educação das/os descendentes. Esta revisão também promoveu a defesa de valores como o “comum acordo” e o “bem da família”, que deveriam nortear a vida em comum. As mulheres passaram a ter direito a administrar os seus bens e a escolher a atividade profissional; a idade mínima legal de casamento passou para os 16 anos e deixou de haver exclusão das mulheres como cabeças de casal das heranças (Revez, 2019). Com um carácter muito reformista face a séculos de sujeição e marginalização femininas, o Código Civil mereceu elogios conscientes de que a igualdade social não acontece apenas através da legislação. Almeida Santos, na altura ministro-adjunto, em entrevista ao Diário de Lisboa de 1 de abril de 1978 (p.5) afirmou:

(...) Fomos sempre propensos a sobrevalorizar a igualdade jurídica e a menosprezar a igualdade social. (...) mas em certa medida o problema é de mentalidade. Até onde o for, ou seja, na medida em que superá-lo não depender de dispendiosos meios de implementação, seremos capazes de traduzir as nossas leis em novas concepções e novas vivências.

A consolidação democrática trouxe uma “politização do género”: os novos direitos civis, sociais e económicos das mulheres foram consagrados por via legislativa e ação do Governo. Ainda assim, os direitos plasmados na lei não se efetivaram na realidade quotidiana das mulheres, mantendo-se um quadro de discriminação nos domínios social e económico (Ferreira, 1999).

O fulgor do feminismo da primeira República não teve continuidade no período pós 25 de abril. A ditadura teve a capacidade de descontinuar o fio de memória dos movimentos feministas do passado.

²⁸ Destacam-se o Movimento de Libertação de Mulheres (1974) e a União das Mulheres Antifascistas e Revolucionárias (1976). Para informação aprofundada, consultar entre outras, Tavares (2000, 2008) e Gorjão (2002).

As mulheres lutaram pelas causas mais globais, pelos direitos fundamentais e depois de os verem inscritos na Lei o seu envolvimento e o nível de ativismo diminuíram. Os anos que se seguiram foram de forte feminização da escolaridade e do mercado de trabalho. No entanto, a participação política e a representação de mulheres nos partidos mantiveram-se residuais.

Os anos 1980 e 1990 em Portugal, foram dinâmicos do ponto de vista associativo. Os coletivos feministas e de mulheres abraçaram novas agendas de emancipação, nomeadamente a contextualização e valorização das experiências subjetivas das mulheres. Graças à dispersão das associações e dos quadros de luta, e com a afirmação do feminismo de Estado (Palla, 2001; McBride & Mazur, 2010; Monteiro, 2010), no qual as exigências feministas começaram a ser integradas nas políticas e instituições governamentais, algumas reivindicações perderam força, tornando-se redundantes, e o impacto das associações feministas reduziu-se significativamente.

A igualdade de género entra na fase de *mainstreaming*, o que implica dizer que os problemas de discriminação de género deixaram de ser considerados uma questão exclusivamente relacionada com as mulheres, passando a ser entendidos como um problema mais amplo de injustiça social e que, nesse sentido, devem ser alvo de uma estratégia integrada e abrangente nos vários domínios da vida social (Gorjão, 2024).

Os movimentos mantinham como bandeiras a igualdade de oportunidades e direitos no mercado de trabalho, incluindo a igualdade salarial, a licença parental equitativa e outras medidas que promovessem a articulação entre a profissão e a vida familiar. É nestas décadas, nomeadamente na de 1990, que as feministas portuguesas lutam por visibilizar a violência de género, influenciando e pressionando o Governo na adoção de medidas eficazes na prevenção e proteção das vítimas de violência doméstica. As organizações não governamentais de mulheres estabelecem-se como pontos de pressão política e forjam parcerias com o Estado, envolvendo-o na produção de políticas de igualdade.

Na aproximação do século XXI, vivia-se um ambiente mais sabedor e consciente da situação das mulheres. A mobilização da Organização das Nações Unidas (ONU) na organização de conferências internacionais, o papel, em Portugal, da plataforma de organizações “Comissão da Condição Feminina” (que mais tarde, em 2007, se tornou na CIG - Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, já sob tutela do Estado) na promoção de diagnósticos, seminários e pressão governamental sobre questões relativas às mulheres e o desenvolvimento dos estudos femininos interessados numa História onde elas são participantes com visibilidade, levaram a uma reflexão crítica sobre uma “sociologia da condição feminina” em Portugal (Almeida, 1986) capaz de reconhecer os desafios que se colocam às mulheres nas várias esferas da vida.

A ideia de que a democracia não é possível, por incompleta, sem a partilha do poder entre mulheres e homens, fortalece-se. Sylviane Agacinski escreveu em 1999 (p. 121):

Cabe-nos a nós, mulheres e homens deste tempo, aceitar as nossas diferenças, defender a importância do plural, do heterogéneo, do misto. E

dizer que o progresso da democracia para a paridade constituiria uma justa ruptura com a unificação masculina e forçada da comunidade política.

A revisão constitucional de 1997 (art. 109º) (Constituição da República Portuguesa, 1997) da procurou a promoção do equilíbrio entre homens e mulheres em matéria de participação política:

A participação directa e activa de homens e mulheres na vida política constitui condição e instrumento fundamental de consolidação do sistema democrático, devendo a lei promover a igualdade no exercício dos direitos cívicos e políticos e a não discriminação em função do sexo no acesso a cargos políticos.

A aprovação de uma lei que determina os fundamentos de uma democracia paritária surge apenas em 2006, com a Lei Orgânica n.º 3/2006, de 21 de agosto, a Lei da Paridade que “estabelece que as listas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as autarquias locais são compostas de modo a assegurar a representação mínima de 33% de cada um dos sexos” (Assembleia da República, 2006). Em 2019, essa representação passaria para um mínimo de 40%.

Não descurando a importância destas alterações legais e o seu impacto na visibilidade e participação pública e política de mulheres, Portugal está ainda longe de concretizar a paridade e continua a haver uma grande ausência de mulheres nos lugares de decisão e poder político. Nas eleições de março de 2024 foram eleitas como deputadas 76 mulheres, correspondendo a 33,6% do Parlamento. Nas vésperas dos 50 anos após o 25 de abril de 1974, o jornal *Público* noticiou a petição do Movimento pela Paridade Política em Portugal que propôs a subida do limiar da paridade para os 50% e a criação de uma comissão de acompanhamento à “Lei da Paridade” que “apresente ao Parlamento um relatório técnico sobre a implementação e a evolução da referida lei” (Pereira, 2024). Segundo dados do Parlamento Europeu (2024), as eleições europeias de 2024 marcaram o primeiro retrocesso na representação de deputadas portuguesas desde 1994.

As medidas de discriminação positiva destinadas a equilibrar disparidades de género, como as quotas, geram debates entre posições que as defendem como um instrumento acelerador necessário (Spivak, 1994; Maia, Dominguez & Coutinho, 2021; Simões, 2022), ainda que passível de ser complementado com outras medidas, e outras que argumentam que a posição alcançada pelas mulheres poderá ficar envolta em estigma, ser considerada ilegal ou injusta e que a meritocracia deveria preponderar no acesso a recursos (Shteynberg et al., 2011; Leslie et al., 2014; Dobbin et al., 2015).

O estabelecimento, por via legislativa, de coeficientes de representação de mulheres em várias esferas do mundo do trabalho, onde a ausência ou fraca presença é sistemática, tem, no entanto, produzido alguns resultados. No caso português, o processo de aplicação de quotas iniciou-se com a já referida Lei da Paridade na esfera política e, mais tarde, no domínio económico e laboral, com a Lei n.º 62/2017 (Assembleia da República, 2017), que prevê a “representação equilibrada entre mulheres e homens nos órgãos de administração e de fiscalização das entidades do setor público empresarial e das

empresas cotadas em bolsa”, bem como a elaboração de Planos de Igualdade pelas instituições. A aplicação deste decreto-lei tem sido monitorizada pela Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG), pela Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE) e pela Comissão do Mercado de Valores Mobiliários (CMVM). Segundo os dados apresentados por Simões (2022, p. 37), embora ainda existam entidades que não cumprem integralmente a legislação, verifica-se “um aumento geral da presença do sexo feminino nos órgãos de administração e fiscalização das empresas públicas”, o que parece indicar que a adoção de quotas tem contribuído para um acesso mais equitativo a oportunidades entre homens e mulheres.

Apesar dos avanços significativos no plano formal e legal trazidos pela revolução de 1974 e pela integração na União Europeia, que impulsionaram uma modernização acelerada da legislação, persistem obstáculos na aplicação prática da igualdade de género. Segundo Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), existe uma consciência difusa acerca da igualdade entre os géneros, o que dificulta a sua implementação real. As autoras argumentam que, embora tenham ocorrido mudanças no plano educativo e laboral para promover a igualdade, estas ainda não foram acompanhadas por uma transformação equivalente nas representações tradicionais da família e do papel da mulher. Estas conceções continuam a influenciar negativamente a igualdade de género, nomeadamente na participação plena das mulheres na vida pública e profissional. Macedo e Amaral (2005, p. 39) atribuem a continuidade e permanência destas visões do mundo à “ausência de experiência histórica de feminismo enquanto movimento social, mas também à invisibilidade do conhecimento do feminismo, tanto ao nível do ensino como da ciência, condições fundamenais para o desenvolvimento da consciência dos direitos por parte das mulheres”.

As problemáticas da contemporaneidade, aceleradas pelas dinâmicas de globalização, têm acrescentado novas camadas às reflexões sobre feminismo e sobre os múltiplos fatores de opressão que discriminam as mulheres. O feminismo português começou a integrar, através de alguns grupos e movimentos, perspetivas mais inclusivas e interseccionais quase no final do século XX. Reconheceu-se a acumulação de discriminações para além do género, que afetam as mulheres, nomeadamente as mulheres negras, LBTQIA+, migrantes ou com deficiência.

A facilidade de constituição de coletivos é grande, pelo que existe uma grande atomização associativa, geralmente com poucos membros e lideranças pouco formais. Alguns destes grupos não conseguem ter visibilidade no espaço público das ruas ou da intervenção política; no entanto, promovem e sustentam presença *online* com projetos e iniciativas que atraem seguidoras/es (ciberfeminismos). Dada a fragmentação programática, marca identitária destes grupos, a articulação entre eles é esporádica e acontece apenas em eventos maiores, como marchas ou manifestações (Gorjão, 2024).

De acordo com Gorjão (2024), o movimento feminista tem-se concretizado em Portugal gradualmente ao longo das últimas duas décadas, a partir da criação de coletivos e grupos dedicados a agendas específicas de discriminação; à incorporação de agendas interseccionais nos programas de associações mais antigas como o Movimento Democrático de Mulheres (MDM) e a União de Mulheres

Alternativa e Resposta (UMAR); e também pela adoção de medidas mais abrangentes e atuais nos domínios dos planos para a igualdade implementados pelos organismos oficiais como a CIG ou a CITE. Em 2018, o governo socialista, coligado com os partidos à sua esquerda, assinou a *Estratégia Nacional para a Igualdade e a não Discriminação 2018-2030*, reconhecendo “a igualdade e a não discriminação como condição para a construção de um futuro sustentável para Portugal, enquanto país que realiza efetivamente os direitos humanos e que assegura plenamente a participação de todas e de todos” (Presidência do Conselho de Ministros, Resolução nº 61/2018). A formalização da estratégia surgiu como uma tentativa de fortalecer os *Planos para a Igualdade*, que até então tinham uma duração mais curta e estavam mais sujeitos às mudanças de orientação dos partidos no poder.

3.3. Feminismos e agora?

Para um homem branco da classe média ter consciência
dos privilégios que devia ao seu género
foi surpreendente pois o que é confortável (o status quo) é invisível
na medida em que é tomado como um dado adquirido.
A consciência dos privilégios dos outros é muito mais acutilante entre os oprimidos:
a marginalidade [das mulheres e das pessoas de cor] é visível e penosamente visceral.
Os privilégios [dos homens brancos de classe média] são invisíveis e
despreocupadamente agradáveis.
(Kimmel, 1990, p. 94)

A década de 1970 foi marcada, nos Estados Unidos da América, pela segunda vaga dos movimentos e reivindicações feministas, cuja produção teórica vigorosa e força imagética inspirou movimentos locais, especialmente na Europa. Historicamente, as lutas feministas têm experimentado momentos de variável intensidade e visibilidade. A consolidação do sistema económico capitalista de referente neoliberal, que promove valores como o individualismo e a meritocracia, contribuiu – e ainda contribui – para a invisibilidade das desigualdades de género enquanto fenómeno estrutural. Perante este contexto, no presente, o espírito aguerrido e desassombrado das feministas da segunda vaga é muitas vezes considerado exagerado e fora de propósito (Vicente, 2011; hooks, 2022 [1984]).

No livro *Teoria Feminista – da margem ao centro*, hooks (2022 [1984]) critica o feminismo liberal por defender a emancipação das mulheres e a luta pela igualdade como responsabilidades exclusivamente femininas, o que a autora classifica como mais um “trabalho das mulheres” (p. 141). Segundo esta abordagem, os homens são dispensados do compromisso de participar na luta contra a opressão sexista. A autora afirma que se trata de um “separatismo retrógrado” (p. 149), que tem travado o progresso do feminismo. Dado que os homens têm sido os principais beneficiários do patriarcado, colhendo os dividendos da dominação e opressão sexistas, então, argumenta hooks, estas estruturas de poder só podem ser verdadeiramente desmanteladas se os homens também se empenharem ativamente nesta transformação social.

O feminismo ideológico, de fundamentação mais teórica e politizada e, por vezes, com posicionamentos polarizados, tem sido criticado por ser responsável pelo afastamento de muitas mulheres do movimento (Sommers, 1994; hooks, 2022 [1984]). Estas mulheres ou não se identificam com discursos excessivamente ideológicos ou não encontram neles representações das suas experiências quotidianas. Em contrapartida, hooks (*ibidem*) afirma também que um movimento feminista eficaz, capaz de propor a erradicação dos sistemas de dominação – sexista, imperialista, capitalista – e a reorganização da sociedade em torno de outros valores que privilegiem o desenvolvimento humano, exige das mulheres uma consciência política madura e fundamentada.

Segundo bell hooks (2022 [1984]), o feminismo na sua forma apolítica, interpretado como um “estilo de vida” (*ibidem*, p.73), reflete a natureza classista do movimento. Para a autora, as mulheres que se concentram exclusivamente no direito individual à liberdade e na autodeterminação, deixam de lado a solidariedade e a ação coletiva. Esta visão individualista, característica do feminismo liberal, não permite o questionamento das estruturas sociais e económicas que perpetuam a opressão de mulheres marginalizadas, por via da interseção com múltiplas dimensões de desigualdade, como a pertença étnico-racial, a classe social ou o local de proveniência. Para hooks, o feminismo liberal é reproduzidor de desigualdades, ignora as relações de poder e a necessidade de transformação coletiva.

Do cruzamento entre feminismo e a matriz neoliberal, resulta, por vezes, a ideia de que as desigualdades de género dizem respeito a experiências individuais, pontuais, não generalizáveis a uma categoria mais ampla, como “as mulheres” (Macedo & Amaral, 2005; Rottenberg, 2018). Os valores do individualismo e da meritocracia promovem a crença de que a igualdade se consegue à custa do esforço pessoal, e que o sucesso ou fracasso é responsabilidade da agência de cada indivíduo. Este paradigma afasta as mulheres de se envolverem em movimentos coletivos de protesto e luta feminista, ao sugerir que a mudança social pode ser alcançada individualmente, sem necessidade de ação coletiva. Esta perspetiva enfraquece a reivindicação de políticas de discriminação positiva, como as quotas, ao deslocar a responsabilidade da transformação estrutural para a esfera individual (Fraser, 2013; Rottenberg, 2014, 2018).

Rosalind Gill (2016) analisa estas questões no âmbito da crítica à cultura pós-feminista, que considera intimamente ligada ao neoliberalismo. Gill argumenta que, embora o feminismo contemporâneo pareça ter maior visibilidade nos meios de comunicação do que no passado e seja regularmente associado a representações sociais positivas, especialmente entre as mulheres mais jovens, continua a coexistir em constante tensão com iniciativas antifeministas e misóginas. Os movimentos de *backlash*, termo popularizado por Susan Faludi (1991), descrevem as reações conservadoras contra os avanços sociais e políticos conquistados pelas lutas feministas nos anos 1970. Atualmente, este conceito ainda se aplica às respostas de setores sociais que se sentem ameaçados pela potencial destituição de privilégios assegurados pelos arranjos patriarcais de poder.

O pós-feminismo é um termo usado com alguma ambiguidade, tanto para descrever a continuidade cúmplice com os movimentos e lutas feministas da segunda vaga, como para assinalar a rutura com a

designada obsolescência do movimento (Macedo & Amaral, 2005). Na aceção de continuidade com as reivindicações e questões fundamentais que ainda persistem no quotidiano das mulheres, Macedo e Amaral (2005, p. 154) definem o conceito de pós-feminismo como aquele que:

(...) traduz a existência, hoje, de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo “plural”, que reconhece o fator da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outros, sem, contudo, pretender fazer *tabula rasa* das batalhas ganhas, nem reificar ou “fetichizar” o próprio conceito de diferença.

O posicionamento crítico que o pós-feminismo inclui argumenta que o feminismo tradicional é excessivamente vitimizador das mulheres, defendendo que, no presente, elas já estão suficientemente empoderadas para que seja necessário continuar a luta pela igualdade de direitos.

Angela McRobbie, no livro *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (2009), tal como Naomi Wolf (1990), analisam a forma como diversos produtos culturais transmitem mensagens e representações que apresentam as mulheres como sujeitos autónomos e emancipados em áreas como a sexualidade, o consumo ou o mercado de trabalho, sugerindo que a igualdade de género já foi alcançada. Esta narrativa retrata o feminismo como um fenómeno do passado, que já não parece ter aplicação relevante às experiências das mulheres contemporâneas (Macedo & Amaral, 2005). Mesmo quando se reconhece a importância e o impacto das lutas feministas do passado nas condições que usufruem no presente, muitas delas não se querem identificar como feministas (hooks, 2022 [1984]).

McRobbie argumenta que a narrativa pós-feminista, alinhada com o neoliberalismo, contribui para o apagamento das fundações e dos propósitos do movimento feminista. Segundo a autora, isso leva à popularização de uma versão de feminismo superficial, pouco crítica e politizada e que se enquadra em mais uma tendência de consumo instantâneo e efémero, que os media promovem. Em paralelo, negligencia-se o persistente impacto negativo que as assimetrias de poder continuam a ter nas vidas de muitas mulheres.

O pressuposto da homogeneidade das condições das mulheres, como se todas partilhassem um destino comum e uma experiência uniforme de opressão, ignora o poder de intersecção e interferência de múltiplos fatores. A pertença étnico-racial, a classe, a orientação sexual, a proveniência geográfica ou a religião são dimensões que influenciam a diversidade biográfica, resultando em desigualdades diferenciadas (Crenshaw, 1989; hooks, 2000; Mohanty, 2003; Collins, 2022). Para Lorde (1984), a sororidade é algo almejável, porém, inexistente já que falar de uma experiência feminina comum pode ser muito redutor.

Kimberle Crenshaw num dos artigos onde cunhou o termo “interseccionalidade”, discute a importância de se considerar a diversidade de realidades sociais e políticas das mulheres:

Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination. (1989, p. 149)

Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated. Thus, for feminist theory and antiracist policy discourse to embrace the experiences and concerns of Black women, the entire framework that has been used as a basis for translating "women's experience" or "the Black experience" into concrete policy demands must be rethought and recast. (1989, p. 140)

Audre Lorde, num dos ensaios incluídos no livro *Sister Outsider* (1984, p. 116) usa o exemplo das artistas visuais para ilustrar como as diferenças de classe interagem com a categoria género, produzindo experiências distintas. A autora evidencia que, além das opressões de género, as desigualdades de classe têm um impacto significativo na forma como as artistas vivenciam o mundo e nas perspetivas que lhes são oferecidas, revelando que as múltiplas camadas de identidade influenciam profundamente as suas trajetórias e as possibilidades de reconhecimento e valorização.

The actual requirements to produce the visual arts also help determine, along class lines, whose art is whose. In this day of inflated prices for material, who are our sculptors, our painters, our photographers? When we speak of a broadly based women's culture, we need to be aware of the effect of class and economic differences on the supplies available for producing art.

A década de 1990 marcou a terceira vaga do feminismo, que passou a integrar a interseccionalidade, reconhecendo a diversidade de identidades étnico-raciais e culturais das mulheres. Para além do papel crucial de autoras negras, algumas delas aqui referidas, que desafiaram o feminismo da segunda vaga por se focar nas experiências das mulheres brancas, o livro *Problemas de Género - Feminismo e Subversão da Identidade* de Judith Butler (2017 [1990]) expandiu a noção da categoria "mulher". Butler incluiu não apenas mulheres racializadas ou trabalhadoras, mas também diversas orientações sexuais e identidades de género, questionando as conceções homogeneizantes do feminismo.

Para hooks, o feminismo, enquanto movimento, não tem conseguido criar pontes entre as várias perspetivas, que sejam capazes de representar e agregar a multidimensionalidade das experiências das mulheres, bem como acautelar as suas preocupações específicas (2022 [1984]). A falta de consensos e bases comuns de entendimento, onde, apesar das diferenças, as mulheres possam identificar-se, levava Carmen Vásquez (1983, p. 1) a afirmar:

We can't even agree on what a "Feminist" is, never mind what she should believe in and how she defines the principles that constitute honor among us. In key with the American capitalist obsession for individualism and anything goes so long as it gets you what you want, Feminism in America has come to mean anything you like, honey. There are as many definitions of Feminism as there are feminists, some of my sisters say, with a chuckle. I don't think it's funny.

A existência de diversas correntes dentro do feminismo pode gerar conflitos internos e criar a percepção de que o movimento é fragmentado e incapaz de apresentar uma frente unida, o que pode também afastar a adesão de mulheres (Faludi, 1991; hooks, 2022 [1984]; Fraser, 2013).

Filipa Vicente (2011) e Maria do Mar Pereira (2023) identificam, no meio académico, a persistência de constrangimentos e uma certa exaustão quando se trata de discutir questões feministas e de género, acompanhados por um ceticismo generalizado em relação à sua relevância e utilidade nos dias de hoje. No campo das artes visuais, Vicente (2011) observa que as historiadoras de arte, curadoras ou diretoras de museus não se engajam com perspetivas feministas, receando “serem acusadas de estarem a contribuir para a vitimização do seu objeto, de se dedicarem a temas menores ou demasiado específicos e irrelevantes” (*ibidem*, p. 250) e que isso se possa “mesmo repercutir na identidade académica de quem o trata” (*ibidem*, p. 251).

Autoras como hooks (1994; 2022 [1984]), Macedo e Amaral (2005) descrevem a importância da educação no desenvolvimento de uma consciência crítica feminista que é necessária para desmascarar as diversas formas de exclusão e opressão a que as mulheres estão continuamente sujeitas. Ahmed (2017; 2023, p. 1) propõe que essa educação seja usada para criar alternativas de resistência e de combate feministas, e assumir uma atitude que ela designa por “feminist killjoy”, uma vez que as conquistas feministas estão sempre em risco.

Natasha Walter (1998) defende o fortalecimento do feminismo e sugere que as mulheres se voltem a envolver e a empenhar nas diversas lutas, com um espírito mais combativo e reivindicativo, especialmente contra as diversas matrizes de dominação, como o capitalismo e a própria mercantilização do movimento feminista. No livro *Living Dolls: The Return of Sexism* (2011), Walter explora a hipersexualização da cultura e de como esta se apropriou da retórica feminista para disseminar mensagens de empoderamento feminino, muitas vezes associadas a uma libertação sexual que, segundo a autora, não são mais do que a projeção das fantasias masculinas, o que considera um retrocesso face a anteriores fases da luta feminista.

3.4. A condição socioprofissional das mulheres nas artes

Eu nunca consegui encontrar uma artista que coubesse inequivocamente
numa história da arte de um volume.
(H.W. Janson em Broude & Garrard, 1994)

A prática artística nas artes visuais foi, durante séculos, um território excludente de mulheres, onde apenas podiam participar aquelas que pertenciam a classes privilegiadas, tinham ligações com homens (pai, marido, tutor) ou acesso à educação artística formal (Simioni, 2010). Considerada uma prática meramente decorativa, a arte visual era vista como uma ocupação prestigiante de uma vida votada ao espaço doméstico, a par da música e dos bordados. As mulheres que aspiravam a profissionalizar-se eram ignoradas, consideradas amadoras e tratadas com condescendência pela crítica, sendo-lhes vedado o espaço público da aprendizagem, do atelier ou da exposição (Nochlin, 1971; Vicente, 2018; Hargreaves, 2022). Como aponta Lilia Schwarcz (2019, p. 41): “olhar para obras feitas por mulheres nos séculos XVI ao XIX permite investir nos silêncios de sociedades que procuravam (como ainda procuram) obscurecer a visibilidade delas e reiterar seu lugar na esfera da domesticidade”.

A exclusão das mulheres da educação artística justificava-se, entre outras razões, pelas aulas de modelo nu ao vivo, uma prática considerada indecorosa para as mulheres (Conde, 1995; Vicente, 2011). Este constrangimento na aprendizagem do desenho e da pintura do nu limitava o aprofundamento dos temas e técnicas que faziam parte da cultura *mainstream*. Restavam-lhes temáticas e motivos próximos dos seus espaços quotidianos: flores, naturezas mortas e cenas domésticas que não eram tão valorizadas artisticamente (Cruz, 2010), consideradas “artes menores” (Simioni, 2010). Collins e Sandell (1987) introduziram o conceito de *hiddenstream* para descrever a produção artística das mulheres que ficou na sombra, invisível. As artistas, consideradas uma “anomalia” (Simioni, 2019, p. 68), enfrentaram processos de múltiplas exclusões que as confinaram a um lugar residual na educação artística e nos circuitos de exposição.

A História sedimentou sucessivos movimentos artísticos representados exclusivamente por homens. Até ao século XX, os discursos foram estruturados sob uma perspetiva hegemonicamente masculina que, tendo o exclusivo da valorização artística, foi também definidora do que era valorável (Ferreira, 2022) e, por isso, secundarizou as mulheres enquanto autoras e seres criativos, relegando-as “para um segundo plano, ou menos, da história da arte” (Dias, 2012, p. 69). A consistência e constância destas ausências ditou o desaparecimento “natural” das mulheres do conjunto das obras selecionadas que, consensualmente, definem a base cultural de um país ou de uma região do mundo, o cânone cultural. Refira-se, por exemplo, o livro de história de arte de H.W. Janson, usado como manifesto da tradição ocidental e ensinado nas escolas de arte, que, na sua primeira edição de 1962, não incluía qualquer mulher e, mais tarde, na edição de 1986, passou a incluir 21 mulheres num total de 430 artistas mencionadas/os (Cruz, 2010). Outro dos livros usados no ensino artístico é *A História da Arte* de Ernst Gombrich, onde “em 688 páginas há uma única artista mulher. (...) e percebe-se que não houve a intenção em destacar as mulheres artistas já proeminentes desde a sua primeira edição, em 1950, nem tampouco nas quinze edições subsequentes publicadas” (Boone, 2022, p. 227).

A ausência das mulheres enquanto autoras foi naturalizada: se não estavam visíveis, era porque ou não existiam ou então não tinham qualidade suficiente para aparecer (Coutinho, 2009; Oliveira, 2015;

Vicente, 2018). O génio criativo ou o talento natural são representações habitualmente mais associadas aos homens, e a ideia da meritocracia reforça que quem está presente é quem tem qualidade para estar (e merece lá estar). Essas representações são reforçadas por discursos desempoderadores veiculados por *gatekeepers* do mundo da arte, como é exemplo a afirmação de Brian Sewell, um controverso crítico de arte inglês, em entrevista ao jornal *Independent* (2008): “*Only men are capable of aesthetic greatness*”. A falta de legitimidade artística associada às mulheres provém da falácia da qualidade (Vicente, 2005), usada para favorecer a autoria de homens brancos (Perez, 2020). A marginalização histórica da “heteroglossia feminina” nos discursos do cânone (Macedo, 2017, 2022, p. 34) não tem sido feita por razões estéticas ou de qualidade artística, mas por razões políticas e de tradição (Edfeldt, 2006; Macedo, 2022).

Ao longo dos séculos, o cânone confirmou e legitimou a produção masculina como mandatária dos valores universais, através do ensino, dos livros, das exposições, dos prémios e das coleções dos museus. Esta institucionalização foi, e continua a ser, amplamente propagada pelo ensino artístico, junto do público especializado. Além disso, esta promoção ocorre também junto de um público mais alargado, que contacta com exposições temporárias predominantemente de homens, ou através de livros a preços acessíveis sobre figuras consagradas da arte, que, no geral, são homens. Vicente (2005, p.238) afirma: “Há uma aceitação e reprodução sistemáticas destas posições de exclusão, inclusive por parte de mulheres que aceitam e contribuem para a reprodução e legitimação destas normas patriarcais”.

Catharina Edfeldt (2006) tem estudado o cânone literário e a autoria feminina portuguesa no século XX e defende que, ao longo da História, faltou audácia para levar a cabo iniciativas de crítica e revisão da história literária, ainda que fossem difíceis de concretizar. Como resultado, o protagonismo masculino na tradição autoral cristalizou-se, juntamente com a ideia de uma certa incompatibilidade entre ser “mulher” e ser “pessoa criativa”. A autora argumenta, tal como Vicente (2011), que a ideia de “artista” está subordinada à ideia de “mulher”, o que implica que a crítica ou qualquer outra instância de avaliação tende a analisar primeiro a obra à luz das representações sociais vigentes sobre o papel social da mulher, e só depois de acordo com os parâmetros estéticos usados para avaliar os homens artistas. Edfeldt alerta ainda para os perigos da invisibilidade histórica de mulheres na tradição literária dominante, destacando que: “Não haver representação na historiografia resulta num apagamento da memória nacional e, simultaneamente, na convicção actual, deturpada, de que no passado não havia mulheres a escrever” (Edfeldt, 2006, p. 17).

Na história das artes (e das ciências), muitas mulheres, independentemente dos seus feitos e da qualidade da sua obra, ou não foram reconhecidas, ou foram-no apenas temporariamente, para logo a seguir, serem esquecidas. O carácter de exceção atribuído à prática artística feminina e a recusa em aceitar que as mulheres fossem capazes de realizações com qualidade artística, levaram a que muitas artistas vissem a autoria das suas obras usurpadas por maridos, irmãos ou colegas de trabalho (Queiroz, 2001; Vicente, 2005; Perez, 2020; Macêdo, 2022). Na tentativa de contornar os vieses dos critérios de

avaliação, algumas artistas optaram por assinar com pseudónimos masculinos ou, pelo menos, com sobrenomes que não revelassem a autoria feminina.

Desde o Renascimento, as mulheres têm figurado na história da arte e nos museus “despidas, exploradas, vulneráveis, como objeto contemplante” (Fonseca, 2015, p. 2). As obras de arte que enchem as paredes dos museus foram maioritariamente encomendadas e pintadas por homens, o que implicou que refletissem os seus valores e temas preferenciais. Silva (2022) atesta que estes valores se opõem à pessoa-mulher, representada como objeto numa relação desigual e dominante. Os nus femininos aparecem usualmente representados em poses submissas e atitudes passivas, com uma sexualidade reprimida ou ausente, para cativar o olhar masculino; o sujeito é o espetador e o seu desejo sexual (Hargreaves, 2020; Silva, 2022). O prazer, neste contexto, é propriedade e privilégio dos homens; enquanto, para as mulheres, rapidamente se transforma em culpa e embaraço. Quando as mulheres são representadas nuas a olhar-se ao espelho, o juízo masculino retira-lhes o prazer na contemplação da própria imagem e converte-o em vaidade e lascívia. Esta representação assume outra função: a mulher a cuidar da sua imagem para que possa ser (melhor) vista pelo homem (Silva, 2022).

A imagem da mulher foi apropriada e distribuída, transformada em imagem de consumo. Estes discursos artísticos têm fixado, segundo Loponte, identidades sexuais, produzindo a *pedagogia do feminino* enquanto a “pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única ‘verdade’ possível” (2002, p. 283). A objetificação e colonização do corpo feminino (Serrão, 2017; Hargreaves, 2022), desde o período clássico até à atualidade, tomaram diferentes formas, mas sempre para agradar ao olhar masculino²⁹: as mulheres foram observadas e retratadas, mas raramente como autoras (Pollock, 2003; Zamperetti & Souza, 2017).

O conceito de *male gaze* foi desenvolvido por Laura Mulvey (1975) a partir da relação entre a emissão e a receção cultural no cinema. A autora argumentou que as imagens do cinema eram idealizadas a pensar no prazer que iriam proporcionar aos espetadores masculinos, que, assim, ganhavam uma posição de poder sobre os corpos femininos retratados, vistos como objetos e não como sujeitos. Este tema é central no debate sobre a condição histórica das mulheres nas artes. Kate Linker escreveu em 1984:

Throughout representation there are abundant – even preponderant – forms
in which the apparatus works to constitute the subject as male, denying

²⁹ Em 1975, a artista Marina Abramovic, produziu uma performance-vídeo na qual, durante 50 minutos, aparecia a escovar vigorosamente o seu cabelo enquanto repetia a frase: “*art must be beautiful, artist must be beautiful*”. Com esta obra, Abramovic questionava o papel da beleza e o lugar do feminino na arte, confrontando as expectativas sociais que recaíam sobre as mulheres. Para mais informações, consultar: <https://www.ima.org.au/exhibitions/marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful-2/>

subjectivity to woman. Woman, within this structure, is unauthorized. Illegitimate: she does not represent but is, rather represented. Placed in a passive rather than active role, as object rather than subject. She is the constant point of masculine appropriation in a society in which representation is empowered to construct identity (p. 393).

Ainda no contexto das relações assimétricas de poder entre mulheres e homens, Connell (1987, p. 183) propôs o conceito de “feminilidades enfatizadas” para descrever formas de feminilidade cúmplices com as expectativas do patriarcado, como o cumprimento dos papéis tradicionais de género que incluem a submissão, o cuidado e uma sexualidade orientada para agradar aos homens (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 848). Este conceito é usado em oposição ao de “feminilidades hegemónicas”, na medida em que numa sociedade patriarcal, não há espaço para a dominação feminina. As feminilidades são, portanto, de acordo com Connell (1987, p. 186), construídas num contexto de subordinação das mulheres aos homens. Também Virginie Despentes, no livro *Teoria King Kong* (2016 [2006], pp. 20-21), observa que:

Nunca nenhuma sociedade exigiu tantas provas de submissão às imposições estéticas, tantas modificações corporais para feminizar um corpo (...). O sublinhar excessivo da feminilidade parece uma desculpa perante a perda das prerrogativas masculinas, uma maneira de nos tranquilizarmos, tranquilizando-os. “Sejamos livres, mas não demasiado (...) não queremos meter medo a ninguém”. O acesso a poderes tradicionalmente masculinos mistura-se com o medo da punição.

Griselda Pollock (2003) apela para a reconfiguração desta perspetiva, propondo a inclusão de óticas alternativas capazes de desafiar o espaço ocupado pelas estruturas de poder estabelecidas no campo das artes visuais que, historicamente, têm objetificado e subordinado as mulheres.

Rosabeth Kanter, no livro *Men and Women of the Corporation* (1977), desenvolve o conceito de tokenismo, a partir das experiências de mulheres integradas em ambientes corporativos. Neste contexto, as mulheres são integradas com o propósito de preencher o critério de representatividade de género, sem que, no entanto, possam aceder às mesmas ofertas que os seus colegas homens.

O tokenismo também se manifesta no campo das artes visuais, onde um pequeno número de mulheres artistas consagradas, cujo trabalho é negociado em leilão a valores elevados e exibido em exposições individuais por instituições culturais de prestígio, usufruem de uma visibilidade desproporcional, apesar da sua evidente subrepresentação numérica no conjunto dos/as artistas do campo.

Estes fenómenos criam a impressão de que existem mudanças significativas na apreciação e valorização da produção artística feminina, filtrando assim a perceção pública sobre a realidade (Vicente, 2011). Todavia, como Fan (2020) salienta, a procura por obras de autoria feminina ou o número de exposições individuais continuam a ser eventos de importância simbólica, onde a mulher

artista é ainda vista como a exceção, e não como a norma. Trata-se de uma aparência superficial de progresso, não acompanhada por uma verdadeira mudança ideológica. Segundo Ginis, Stewart e Kronborg (2023), trata-se de um esforço para mostrar igualdade de gênero no campo, quando não consegue, na prática, reverter a continuidade histórica de dominação masculina, nem melhorar as condições de produção artística para a generalidade das mulheres artistas, mas apenas para um grupo restrito.

Helena Carreiras (2004, p. 8), socorrendo-se do exemplo da integração das mulheres nas forças armadas, observa o seguinte:

A visibilidade e a publicidade parecem funcionar aqui também como uma faca de duplo gume, na medida em que, como *tokens*, estas mulheres são simultaneamente representantes de um grupo e exceções: por um lado são consideradas exceções e elementos pouco usuais da sua categoria, especialmente quando têm sucesso; por outro lado servem como símbolos dessa categoria quando fracassam. Adicionalmente, quando uma mulher é positivamente avaliada, o seu sucesso é considerado um resultado individual, não é generalizado a outras mulheres, e pode mesmo ser interpretado em prejuízo da sua feminilidade. Em caso de fracasso, a sua feminilidade é afirmada e o seu insucesso é provavelmente generalizado a todas as mulheres.

Apesar de a inclusão de mulheres em ambientes de representação assimétrica enquanto *tokens* ser genericamente considerada problemática, as vantagens colhidas por essas representantes em contextos desfavoráveis, podem, por vezes, gerar sentimentos ambivalentes (Carreiras, 2004). Num estudo realizado com mulheres artistas australianas (Ginis, Stewart & Kronborg, 2023, p. 642), uma das artistas entrevistadas explicava:

There is so much less opportunity for women, I am actually a fan of, at times, gender specific opportunities...I feel like in a professional context, because it is rarefied and that tokenistic thing, it probably has served me at times, which insults me as much as it serves me, but complicates the experience.

Perante uma história da arte onde predomina a produção masculina, as mulheres têm experimentado condições de periferia e diferença (Conde, 2001a). Esta dupla circunstância caracterizou as trajetórias profissionais no passado pela sua “rasura histórica” (Lucie-Smith & Chicago, 1998) ou pelo caráter raro e de exceção com que foram tratadas (desvio do que é “normal”). No presente, a superioridade demográfica que as mulheres têm no ensino e no emprego cultural faz delas “pilares”, nas palavras de Conde (2001b, p. 3); no entanto, essa realidade contrasta paradoxalmente com os obstáculos que as mulheres continuam a enfrentar para prosseguir uma carreira nas artes e serem reconhecidas nos centros

artísticos, como demonstram os baixos números de representatividade feminina (Sabino, 2012; Correia, 2022) e que detalharei no capítulo 6. Vicente (2011, p. 221) questiona-se a este propósito:

(...) se o género, como invocam alguns, nada tem a ver com os critérios da qualidade artística e se a representatividade reflecte o número de artistas mulheres que existem numa determinada época, então porque é que tantos dos museus/colecções/exposições constituídos no presente continuam a exhibir muito menos mulheres artistas do que homens artistas?

Bocart, Gertsberg e Pownall (2018) estudaram o comportamento do mercado mundial de leilões de arte para avaliar se o género produzia efeitos no estabelecimento dos preços das obras de arte. Verificaram que a transição do mercado primário para o secundário, do circuito das galerias para o dos leilões é mais difícil para as mulheres, bem como pertencer ao clube dos/as *superstars*. Os autores defendem que se existe uma distribuição equitativa de talento entre os géneros, a exclusão de mulheres deste grupo justifica-se pela existência de barreiras estruturais que as impedem de chegar ao topo do *ranking*. Em termos práticos, esta mobilidade dificultada indica que, para além do preço das obras, também o volume de transações no mercado secundário para as artistas se encontra abaixo do nível alcançado pelos seus pares homens.

A configuração das trajetórias artísticas, como descrito no capítulo anterior, encontra-se tipicamente dividida entre a criação artística e outros empregos ou atividades que permitem a subsistência das/os artistas. Para muitos/as artistas, é imperativo encontrar fontes alternativas de rendimento e, muitas vezes, são as atividades fora do mundo da arte que subsidiam as carreiras artísticas (Davis, 2007; Ferro et al, 2016a; Correia, 2017). Também neste contexto, as mulheres enfrentam uma desvantagem significativa. Como mencionado, a disparidade salarial presente na maioria dos setores³⁰ implica que as mulheres disponham de menos recursos financeiros para sustentar períodos de espera por oportunidades no campo artístico (Kanter, 1977; Crompton, 1996, 2006; Perista & Silva, 2006; Casaca, 2012; Abrantes, 2013).

3.4.1. Os anos 1970 - tempo e espaço de eclosão feminista nas Artes

Os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial foram de expansão económica nos EUA e em alguns países da Europa Ocidental. Muitas mulheres, que tinham desempenhado um papel relevante no mercado de trabalho durante a guerra, deixaram os seus empregos. Ainda assim, houve um aumento

³⁰ De acordo com o Observatório das Desigualdades, em Portugal, o *gender pay gap* correspondia, em 2022, a 12,5%, enquanto na União Europeia registava o valor de 12,7%. Dados disponíveis em: <https://www.observatorio-das-desigualdades.com/2017/03/08/gender-pay-gap/>

da participação feminina, que veio acompanhado de questionamentos sobre as disparidades salariais, a falta de perspectivas de progressão, e os desafios de conciliar o trabalho com as responsabilidades domésticas e familiares (Vicente, 2018; Hargreaves, 2020).

Num ambiente influenciado pelos movimentos de direitos civis, pacifistas e pelas lutas estudantis, as mulheres encontraram modelos de organização e protesto feminista. A revolução sexual, impulsionada pela disseminação da pílula contraceptiva, foi crucial para a afirmação do descontentamento das mulheres perante os papéis sociais que lhes eram atribuídos, desenraizados das áreas produtivas da sociedade como a adstrição às tarefas domésticas (Macedo & Amaral, 2005), o que se materializou em livros como *The Feminine Mystique* de Betty Friedan (2010 [1963]). Paralelamente, a expansão da teoria e crítica feministas, através da publicação e debate de textos de Gloria Steinem, Kate Millett ou Angela Davis, entre muitas outras autoras, pôs em marcha a segunda vaga do feminismo (National Women's History Museum, 2020).

O feminismo assumiu um papel central nas transformações da arte ocidental da segunda metade do século XX (Phelan & Reckitt, 2001; Tavares, 2008; Oliveira, 2015; Recheda & Furtado, 2018). Enquanto movimento crítico, com sede principal no eixo geográfico anglo-saxónico, o feminismo problematizou as artes plásticas no conjunto dos seus paradigmas estéticos, conceitos organizadores e cânone estabelecido (Kokoli, 2008). A crítica feminista dedicou-se às dicotomias entre estética e política, belas-artes e cultura de massas, questionando os fundamentos da produção artística modernista, em particular os seus aspetos formais e materiais. Deslocando-se do foco privilegiado no objeto, as artistas feministas começaram a desconstruir os meios e as formas de fazer dominantes e a usar novos suportes, considerando-os mais adequados para dar visibilidade e valorizar as experiências das mulheres (Lippard, 1980; Tavares, 2008).

A integração das questões do quotidiano feminino politizou a prática artística, pela “elaboração de instrumentos concetuais críticos e de uma prática social ativista” (Furtado, Pena & Oliveira, 2012, p. 12), o que representou dos mais relevantes legados do feminismo desta época (Oliveira, 2015). Parker e Pollock (1987) descrevem esta transformação em três dimensões: i) o corpo feminino como lugar político onde são visionados temas ligados à natureza humana, até então desconsiderados e também como veículo de denúncia das circunstâncias de desigualdade e opressão femininas; ii) desafio ao discurso masculinizado que não tinha o arcaboço linguístico necessário para nomear o que é próprio da vida das mulheres, estabelecendo-se assim uma nova relação entre cultura e linguagem; e iii) e a dimensão ideológica ligada à anterior: passar da posição de naturalização das definições associadas às mulheres como mães ou cuidadoras, para uma em que o género e suas subjetividades são construções sociais.

Lucy Lippard (1980) defendeu que o feminismo na arte não é um movimento, estilo ou expressão artística, mas sim um sistema de valores, uma forma de questionamento dos princípios adotados pela arte, nomeadamente das circunstâncias da sua produção e das estruturas valorativas de dominância masculina. Numa conversa com Lippard, Judy Chicago (1976, p. 230) afirmou: “*What has prevented*

women from being really great artists is the fact that we have been unable to transform our circumstances into our subject matter.... to use them to reveal the whole nature of the human condition”.

A posição periférica ocupada pelas artistas no mundo da arte começou a ser questionada pelas críticas e historiadoras feministas norte-americanas e inglesas na década de 1970 (Chadwick, 1990; Broude & Garrard, 1994; Vicente, 2005, 2018; Armstrong & Zegher, 2006). As feministas levaram a cabo várias ações, desde a publicação de textos, palestras ou um maior engajamento nas aulas que lecionavam, o que potenciou o questionamento das concepções estanques de legitimação artística, à luz dos paradigmas ocidentais contemporâneos de género, pertença étnico-racial, sexualidade e classe. A publicação do ensaio *Why have there been no greatest women artists?* por Linda Nochlin, em 1971, representou uma importante rutura com a história da arte escrita até então, na medida em que por um lado, a autora questionou e criticou as razões que explicavam a invisibilidade das artistas (apelando ao seu resgate) e, por outro, mostrou que as artistas de facto, existiam, tinham qualidade e que apesar de todos os entraves, tinham resistido e continuado as suas práticas artísticas. Depois de examinar hipóteses como a existência de uma "arte feminina" ou de um "estilo feminino" reconhecível nos temas e formatos, Nochlin concluiu que a ausência de “grandes mulheres artistas” não se deveu a uma falta de talento inato, mas sim à inexistência de condições sociais, políticas e culturais que possibilitassem o seu surgimento e reconhecimento ao longo da história. Produto de uma época de grande efervescência do pensamento e crítica feministas, o texto propôs também a desconstrução e desnaturalização dos paradigmas ideológicos que estavam na base de outras disciplinas académicas (Chadwick, 1990; Vicente, 2005, 2018).

Ainda nos anos 1970, Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris organizaram em Los Angeles, uma exposição muito ambiciosa, a *Women artists: 1550-1950* (1976), onde exibiram quatro séculos de arte produzida por mulheres (Oliveira, 2015; Vicente, 2018; Hargreaves, 2022). A exposição foi muito inovadora porque as curadoras tiveram acesso aos lugares onde a arte feita por mulheres se encontrava “escondida”: nas reservas dos museus, invisíveis ao público e nas coleções privadas, dentro das casas dos/as colecionadores/as. Para além do acesso privilegiado, Nochlin e Harris também tiveram a possibilidade de investigar profundamente as biografias e as condições de produção dessas artistas, trazendo-as, de alguma forma, à superfície do presente. Perceberam que apesar de também existirem homens artistas nas reservas dos museus europeus, a justificação para isso não estava associada ao seu género, tal como acontecia com as mulheres.

A exposição e o catálogo que a acompanhava apresentaram uma linhagem de mulheres artistas de diferentes origens e períodos históricos. As curadoras inseriram as obras dessas artistas no cânone, com base nos mesmos critérios que até então justificavam apenas a inclusão de artistas homens – qualidade, originalidade ou estilo. Já em 1974, a artista Judy Chicago tinha instalado a obra *The Dinner Party* (1974-1979), onde colocou à mesa mulheres artistas do passado, algumas esquecidas, criando o que Vicente designa de “genealogia cultural das ausências” (2011, p. 40).

Nos anos 1960 e 1970, as artistas norte-americanas organizaram-se em associações, residências e coletivos artísticos³¹, usando a colaboração como modelo de criação de um “vasto número de outras explorações ousadas no terreno das construções de feminilidade sexual, social e psicológica” (Broude & Garrard, 1994). Procuravam-se novas formas de usar o corpo como um suporte estético, performativo e político, descolonizando-o do uso e objetificação masculinas, como referia Tickner (1978, p. 22). Foi através das obras produzidas e da introdução no discurso estético de slogans como “o pessoal é político” (Hanisch, 1970) que as artistas buscavam a subjetividade e identidade femininas, conceitos que consideravam necessitados de “uma constante reflexão e redefinição” (Oliveira, 2015, p. 37). A partir destas práticas artísticas, denunciaram e criticaram as expectativas que recaíam sobre as mulheres, o confinamento ao doméstico e os papéis que deviam desempenhar para uma *correta* performance de género (Chadwick, 1990; Broude & Garrard, 1994; Butler, 2017). A teoria feminista, depois vertida na prática artística, deu especial atenção, como referem Oliveira e Pinho, ao “problema da subordinação sexual como estando fortemente ligado com a divisão da vida pública e privada” (2012, p. 60).

A estética feminista, adotada na altura, de imagética ligada à anatomia feminina, também foi alvo de crítica por ser considerada essencialista e unidimensional das experiências das mulheres. Apontava-se o carácter reducionista, potencialmente excludente da diversidade, quer das mulheres (sexualidade, pertença étnico-racial, classe), quer das suas práticas e formas artísticas (Broude & Garrard, 1994). Algumas das protagonistas deste movimento de arte feminista defendiam que a temática usada sinalizava uma forma de libertação da “desvalorização da anatomia feminina no contexto da cultura patriarcal e na concomitante redução da mesma a objeto de desejo nas estruturas internas da obra de arte” (Oliveira, 2015, p. 42).

Em contraponto às perspetivas mais essencialistas do pensamento e prática artística feminina, surge no contexto europeu uma postura pós-estruturalista de desconstrução e questionamento sobre a rigidez e estaticidade dos significados da linguagem e das imagens vigentes (Kokoli, 2008; Oliveira, 2015). Autoras feministas como Luce Irigaray (1977) ou Hélène Cixous (1986) propõem a afirmação da diferença sexual como um dispositivo emancipatório do sistema patriarcal. A superação das hierarquias de poder seria alcançada a partir do relacionamento entre homens e mulheres, conscientes das suas diferenças. Já pensadoras mais contemporâneas, como Rosi Braidotti (1994) ou Rita Felski (1997), são críticas do essencialismo de género, abrindo caminho para a alteridade positiva e identidades de género múltiplas e plurais.

³¹ Destaca-se a criação do *Programa de Arte Feminista* no California Institute for the Arts, organizada pelas artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro, que depois deu origem ao projeto *Womanhouse*, aberto ao público em 1972. Para aprofundamento, consultar Broude e Garrard (1994) ou Oliveira (2015).

O corpo de trabalho destas décadas, enquadrada na segunda vaga do feminismo, deixou também uma marca de rutura com a lógica capitalista aplicada à arte (Parker & Pollock, 1987; Phelan & Reckitt, 2001; Pollock, 2003). A opção por práticas mais cooperativas e gregárias na criação de associações e coletivos de artistas desafiou a grelha individualista e competitiva preconizada pelo mercado da arte (Broude & Garrard, 1994). A crítica aos mecanismos de funcionamento do mercado, que marginalizavam as mulheres, levou a que as artistas deste período criassem circuitos alternativos de exposição, ao arrepio do sistema de galerias e museus. A rejeição dos estilos artísticos dominantes (e *best sellers* no mercado), a escolha de temas (referidos acima) e de materiais e suportes não convencionais, ou até efémeros, como é o caso da performance, tornavam as suas obras de arte de difícil reprodução e comercialização, numa clara oposição à visão capitalista (Phelan, 1996; Jones, 2008). A arte, usada como manifesto político de denúncia de circunstâncias de opressão e violência, apostava no impacto social, desconsiderando o aspeto económico (Lippard, 1976).

Nos anos 1980 surge nos Estados Unidos da América um dos mais prolíferos e reconhecidos coletivos de crítica, as Guerrilla Girls, grupo anónimo de artistas ativistas. Desde então, têm denunciado as assimetrias de género e pertença étnico-racial presentes nas várias instâncias do mundo da arte norte-americano e europeu. Têm chamado a atenção para as desigualdades de representação estatística de mulheres e pessoas racializadas a partir das informações disponibilizadas pelos próprios intervenientes do campo, como museus, galerias ou a crítica de arte.

Em 2007, Linda Nochlin e Maura Reilly organizaram uma exposição de arte feita por mulheres – “Global Feminisms” - no Brooklyn Museum (Vicente, 2018), que procurou alargar o alcance geográfico das artistas representadas e, acima de tudo, expandir o espectro do feminismo para incluir mulheres plurais, múltiplas, com subjetividades em construção e situadas em circunstâncias variáveis (Reilly & Nochlin, 2007). Apesar das mudanças sociais ocorridas entre as duas exposições – 1976 e 2007 - que contribuíram para uma melhoria significativa das posições ocupadas pelas artistas, Reilly (2015) apresentou um conjunto eclético de estatísticas sobre o mundo da arte norte-americana, evidenciando a fraca presença e participação das mulheres. Este exercício de compilação de dados de museus, bienais, imprensa e crítica mostrou a continuidade da assimetria entre homens e mulheres artistas, em termos de reconhecimento (nomeações e prémios) exposições e sucesso comercial (Reilly, 2015).

3.4.2. Breve retrato da presença atual das mulheres na arte ocidental

O Artprice, website que compila informação acerca do mercado mundial de arte, publicou o *The Contemporary Art Market Report 2023* (Ehrmann, 2023b), onde dá conta da imparidade substancial entre homens e mulheres tanto na esfera de exibição nas instituições culturais como na esfera comercial. No top das/os 50 artistas mais importantes, apenas 10% são mulheres. O relatório mostra que, ainda assim, o gap entre mulheres e homens tem diminuído na última década, quando em 2013, no mesmo *ranking* só figurava uma artista. Por outro lado, as obras destas artistas têm conseguido valores altos

em leilão, em alguns casos, valores recorde, o que indicia um maior interesse das/os colecionadoras/es na produção artística feminina.

O mesmo relatório justifica esta mudança ainda que lenta, pelo esforço intencional que agentes como os museus, têm empreendido para reduzir o desequilíbrio de género, nomeadamente nos valores pagos a obras feitas por mulheres. O trabalho das artistas tem ganho visibilidade por ser mais incluído nos catálogos de vendas em leilão e o número de transações no mercado tem aumentado nos últimos anos, tendo atingido, em 2022, um pico na história dos leilões de arte. Também no segmento de artistas abaixo dos 40 anos, as mulheres estão a conseguir posicionar-se de forma mais favorável. De acordo com o mesmo relatório do ArtPrice, pela primeira vez de que há registo nos leilões globais de arte, no top 10 de artistas (abaixo dos 40 anos) com melhor volume de negócios, houve uma forte presença de mulheres (sete em dez). Esta nova realidade dá conta da mudança de prioridades das casas leiloeiras, colecionadores/as e instituições de arte em promover arte criada por mulheres. Apesar de lenta, parece haver uma progressão na inclusão e apreciação das obras feitas por mulheres nos circuitos globais da arte que se materializa em visibilidade e valor económico.

O relatório *Women's equal share presence in the arts and culture* (2020) evidencia que, entre um conjunto reconhecido de instituições culturais europeias, as exposições individuais de homens são, em média, o dobro das realizadas por mulheres. Mais recentemente, graças à visibilidade alcançada pela terceira vaga feminista, o relatório sublinha que têm sido feitos esforços pelos museus e curadorias para equilibrar e reparar estas disparidades.

3.4.3. Ser mulher artista em Portugal

Em Portugal, as Academias de Belas-Artes começaram a aceitar alunas em 1823, relativamente cedo se comparado com outros países europeus. No entanto, só em 1881, com a reforma do ensino, é que a entrada de alunas nas Academias se torna oficial. A investigação histórica feita às matrículas de alunas no período entre 1881 e 1923 (Macêdo, 2022) evidencia alguns traços de modernidade do ensino artístico português, seja no número de alunas inscritas, seja nas disciplinas frequentadas que incluíam o desenho de modelo nu, disciplina interdita às alunas nas principais escolas europeias da altura. Houve mulheres que durante este período puderam entrar na escola e aceder a uma educação similar à dos seus colegas homens; todavia, pouco ou nada se sabe dos seus percursos artísticos. A falta de registos e documentação e a escassa visibilidade das suas obras sugerem que terão enfrentado barreiras relevantes na promoção e reconhecimento do seu trabalho (Vicente, 2005; Silva & Leandro, 2013b; Leandro, 2016).

Desde o século XVII ao século XX, as artistas visuais portuguesas tinham, maioritariamente, origens sociais privilegiadas, o que para além de lhes ter garantido a educação, inclusive nas artes (música, pintura e desenho, costura e bordados), lhes permitiu a saída de Portugal em busca de uma envolvente mais favorável e com mais alternativas à continuidade da aprendizagem e à exequibilidade

de uma carreira artística (tal como os seus colegas). Outro aspeto importante, é o do apoio familiar, nomeadamente das figuras familiares masculinas em matéria de incentivo e condições práticas de sustento destas atividades dentro e fora de Portugal. A relevância deste apoio é referida pelas artistas ao longo dos anos, o que também encontra eco no conjunto de mulheres que entrevistei e cujos discursos analisarei no capítulo 7.

Apressando-me até à primeira metade do século XX, são muitas as artistas portuguesas que se encontravam na diáspora europeia, nos centros efervescentes de arte (Paris, Londres, Berlim), o que equivale a dizer que tomaram contacto direto com as vanguardas artísticas europeias e seus/suas representantes. De lá, puderam mandar notícias para o então longínquo Portugal, influenciando artistas e impregnando o ambiente de um cosmopolitismo contrastante com o fechamento cultural do país. Lembro aqui o já referido papel da Fundação Calouste Gulbenkian como patrocinadora da circulação internacional de artistas neste período, assumindo o papel de fomento cultural que seria próprio de um Ministério da Cultura.

Muitas foram as artistas³² que conseguiram ter visibilidade: ganharam prémios artísticos e bolsas de estudo em escolas de arte conceituadas e prosseguiram uma carreira internacional, tal como Vieira da Silva, Sarah Affonso, Ofélia Marques, Mily Possoz, Estrela Faria, Lourdes Castro, Paula Rego, Helena Almeida, entre outras (Almeida, 2002; Dias, 2012; Hargreaves, 2020, 2022). Segundo Almeida (2002, p. 260), as artistas “conseguiram manter-se num plano de afirmação elevado sem se investirem de temáticas masculinas, será preciso lembrar que essas artistas sobreviveram porque se inseriram em contextos internacionais não tão violentos e sobretudo já não tradicionalmente dominados nesse plano”.

As trajetórias destas mulheres são distintas entre si: para umas, casar com artistas revelou ser um constrangimento (o caso de Sarah Afonso, casada com Almada Negreiros)³³; para outras, maior facilidade em viajar (o caso de Paula Rego e de Vieira da Silva casadas com artistas estrangeiros); umas optaram por estilos mais abstratos, outras pelo expressionismo; umas primaram pela neutralidade temática, outras denunciaram a condição social em que as mulheres se encontravam. Independentemente dos estilos, temas, técnicas ou suportes usados pelas artistas, a proximidade dos centros artísticos favoreceu a produção e receção da arte que produziam.

Em 1942, destaca-se a iniciativa pioneira da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) em organizar a “I Exposição Feminina das Artes Plásticas”, cuja curadoria pertenceu a várias artistas. O catálogo da exposição destacava o brilhantismo das artistas e confirmava uma “arte feminina” que se

³² Para aprofundar o conhecimento sobre biografias de artistas visuais portuguesas, consultar, entre outras, as obras de Raquel Henriques da Silva (1992), Sandra Leandro (2016, 2017), Filipa Vicente (2016), Fátima Lambert (2019), Hugo Monteiro (2022) e Fátima Lambert e Francisco Monteiro (2023).

³³ Idalina Conde (1995), publicou um artigo “Sarah Affonso, mulher (de) artista” onde dá conta desses constrangimentos, no casamento de Sarah Affonso com Almada Negreiros.

distingua de uma “arte masculina” em matéria de sensibilidade especial, sentimentalismo e espiritualidade (Hargreaves, 2022). Tratou-se de um evento que, embora tenha sido extraordinário à época, não teve continuidade e aferrou as mulheres aos particularismos de uma afirmação autoral limitada, refém de temas, técnicas e suportes. De resto, as galerias que iniciaram atividade nas décadas de 1960 e 1970, expuseram quase exclusivamente homens, pelo que as artistas mantinham uma visibilidade residual.

O ambiente de forte constrangimento político e social que se vivia, marcado pela censura e perseguições, foi determinante para a estagnação do dinamismo do campo artístico e para a fraca politização das artes plásticas nesse período. Este contexto repressivo também limitou a incorporação de uma agenda feminista na produção artística, como aponta Oliveira (2015).

A exclusão das mulheres das artes não se limitou às artes visuais. Como referido, a ausência de escritoras portuguesas na história e no cânone da literatura portuguesa mostra a consistência do olhar negligente sobre a produção literária feminina. O difícil percurso de reconhecimento nos compêndios da História da Literatura Portuguesa aponta para processos de marginalização da autoria feminina que, segundo Edfeldt (2006), persistem até ao presente (como a ausência de autoras nas bibliografias dos currículos de Literatura, por exemplo). Os consensos têm dotado a experiência masculina de universalidade enquanto relegam a experiência feminina de particularidade, sugerindo ao mesmo tempo que os “temas de mulheres” têm menor valor literário.

Na mesma altura – década de 1970 - em que no mundo anglo-saxónico e noutros países da Europa se acendiam os rastos da segunda vaga feminista com repercussões nas artes e nos vários campos do conhecimento, em Portugal vivia-se a intensidade das convulsões políticas e sociais que mudavam o espectro das liberdades e dos direitos individuais. A permanência do país num estado de isolamento internacional, impediu que as grandes transformações sociais e culturais que abalavam o século XX produzissem efeitos sérios nas estruturas sociais da época. Apesar da extraordinária resistência das ativistas, a longevidade e a opressão da ditadura foram retirando vigor aos movimentos feministas portugueses.

Durante os anos que se seguiram ao 25 de abril de 1974, o debate feminista visava ainda assegurar a tardia igualdade jurídica de direitos básicos entre mulheres e homens, pelo que a crescente centralidade internacional da questão de género no pensamento e na produção teórica não se fez sentir no mesmo período em Portugal, nem ao nível do ensino, nem da produção académica ou da prática artística (Almeida, 2002; Vicente, 2012; Serrão, 2017; Hargreaves, 2020, 2022).

Influenciadas pela expansão internacional do movimento feminista de segunda vaga e seus impactos nas práticas artísticas femininas, as artistas portuguesas vão-se gradualmente libertando dos espartilhos temáticos da graciosidade, delicadeza e neutralidade (mudez) associados à produção feminina. Artistas como Clara Menéres, Paula Rego, Ana Hatherly ou Salette Tavares avançaram para temas, meios e suportes que acomodavam melhor a celebração dos corpos como agentes performativos: dá-se a deslocação do corpo enquanto representação para o centro da arte, enquanto sujeito capacitado

de agência. Usaram de forma inovadora e experimental os *happenings*, a performance, a escultura e a pintura conceptuais para relatar experiências femininas, para falar sobre feminismo, sexualidade e erotismo; desafiaram e definiram novos territórios de ação e expressão onde alargaram a amplitude temática e material da obra de arte e colocaram-se num lugar de maior convergência com o que se passava noutras geografias (Almeida, 2002; Oliveira, 2015; Hargreaves, 2022).

Em 1977, inaugurou na SNBA a primeira exposição dedicada a artistas portuguesas no período pós-revolução. Organizada por uma comissão de mulheres ligadas à produção e crítica de arte, a exposição mostrou obras cujo conteúdo apelava à condição da mulher nas artes e à sua condição cidadã num contexto de mudanças políticas e sociais profundas. No entanto, não se definiu como uma exposição de espírito reivindicativo e feminista, procurando antes ser uma afirmação da criatividade feminina (Tavares, 1977). Emília Nadal, uma das organizadoras da exposição, em conversa com Oliveira (2015, p. 117) afirmou:

(...) O que foi interessante foi que as artistas portuguesas não quiseram de maneira nenhuma que aquilo fosse considerado uma atitude, uma actividade ou uma proposta feminista. Porquê? Para já o feminismo tinha má fama. Por outro lado, as mulheres que sempre expuseram ali livremente não se sentiram com vontade nem com direito, nem tinha sentido, fazerem uma manifestação feminista ao nível da arte naquele contexto.

Oliveira (2015) encontra divergências entre as estatísticas da desigualdade de género e a perceção que as mulheres artistas portuguesas tinham do mundo da arte pós-revolução. A justificação principal que encontra para a recusa da existência de discriminação, é a necessidade que as artistas tinham em distanciar-se de discursos feministas mais politizados, temendo ser duplamente discriminadas.

A década de 1980 foi de grande dinamismo nas artes plásticas portuguesas. Apesar do aumento do número de mulheres artistas (Vicente, 2012; Ferreira, 2018), a sucessão de grandes exposições coletivas, certames e bienais privilegiou a consagração artística dos homens: “um sistema baseado em figuras tutelares masculinas, não só ao nível do ensino, da crítica e direcção de museus e colecções, mas mesmo ao nível do que se entende ser um artista, conceito frequentemente ligado à ideia de *bravata masculina*” (Delfim Sardo em Rato, 2005). Destaca-se, em 1989, no meio da “espécie de vazio (que) se lançou sobre as figuras femininas da arte portuguesa” (Dias, 2012, p. 69), a exposição “Pintoras Portuguesas” com curadoria de Sílvia Chicó. Apesar da presença residual das artistas no panorama nacional de circulação e exibição de arte, é durante este período que cresce a notoriedade internacional de artistas como Paula Rego, Menez ou Helena Almeida que, em 1982, é escolhida por Ernesto de Sousa para representar Portugal na Bienal de Veneza (Hargreaves, 2022).

A subrepresentação das mulheres no campo artístico português prosseguiu quase inalterável pela década que se seguiu. Várias são as exposições que marcaram aquele tempo e, no entanto, a participação de mulheres foi nula ou residual. Um exemplo paradigmático é a exposição “10 Contemporâneos”,

apresentada em 1992 no Museu de Serralves. Com curadoria de Alexandre Melo, a mostra reuniu, naquele prestigiado espaço institucional, artistas cuja obra era considerada representativa da contemporaneidade artística nacional, sem incluir qualquer mulher na seleção.

O inquérito feito às/aos jovens artistas portuguesas/es em 1994 (Pais, Ferreira & Ferreira, 1995) mostrou que entre a comunidade artística inquirida havia uma maior percentagem de profissionais do sexo masculino. Os homens foram os que mais responderam receber dinheiro com a atividade artística (77,8% nos homens face a 63,6% das mulheres), parecendo estar mais inseridos no campo artístico, ao passo que as mulheres pareciam dedicar-se mais à “arte pela arte”.

Na década de 1990, no plano internacional, nomeadamente no contexto anglo-saxónico, os questionamentos feministas cruzavam todas as áreas do saber e da arte. Pese embora o atraso e a dificuldade em atualizar o pensamento e a prática provocada por décadas paralisantes de ditadura, seguidas de lenta construção democrática e justiça social, seria de estranhar que com a abertura de Portugal ao exterior, não se sentissem, ainda que tardiamente, ressonâncias de grupos ativistas artísticos feministas (Almeida, 2002; Tavares, 2008).

No final dos anos 1990, foi criado o coletivo Zoina por alunas das Belas-Artes do Porto. Segundo a artista Carla Cruz³⁴, uma das fundadoras do grupo, foi o crescente interesse pelos estudos feministas, a par do protagonismo dos homens nos currículos da faculdade, que as fizeram questionar o papel da mulher portuguesa no mundo da arte (Almeida, 2002; Marques & Gomes, 2020). O coletivo (1999-2004) juntou artistas motivadas pelas mesmas perguntas e insatisfeitas com o lugar meramente decorativo ocupado pelas mulheres. Organizaram o seu ativismo feminista em torno de intervenções artísticas provocatórias no espaço público que pretendiam mexer com os poderes patriarcais que governavam as instituições. Destacaram-se também pelas parcerias criadas com organizações da sociedade civil, como foi o caso da colaboração com a UMAR (Hargreaves, 2022). Seguiram-se outros coletivos³⁵ norteados por um ativismo (ativismo a partir da prática artística) feminista que foram refletindo e expondo questões ligadas à globalização, à teoria queer, à ecologia e outras ligadas às experiências femininas como a menstruação, a maternidade ou o aborto.

Há uma geração de mulheres nascidas nas décadas de 1960 e 1970 que iniciaram as suas trajetórias profissionais no final do século XX e que, a par do recurso a técnicas e suportes diversos, vão também

³⁴ Carla Cruz organizou uma coleção de arte feminista intitulada “*All My Independent Women*”, cujas obras questionaram o lugar das mulheres e dos homens no mundo da arte a partir da especificidade do seu género. Esta coleção tem sido exposta desde 2005 em diversos espaços e contextos, proporcionando uma plataforma para a reflexão sobre as questões de género no campo artístico. Informação disponível em: <https://amiw3.blogspot.com/>

³⁵ Ver, por exemplo, a estrutura artística *Rabbit Hole* criada em 2011, cujas linhas de intervenção transdisciplinar incluem a “intersecção de práticas artísticas, políticas queer feministas, cultura DIY e coletivismo”. Informação disponível em: <https://rabbithole.pt/pt/sobre/>

incorporando no objeto artístico, de forma diversa, as reinterpretações e (re)significações globais do feminismo. Artistas como Cristina Mateus, Leonor Antunes, Filipa César, Rute Rosas, Alice Geirinhas, Patrícia Garrido, Rita Magalhães ou Grada Kilomba, entre outras, têm trabalhado múltiplos suportes da escultura, instalação ou vídeo, focando temas relacionados com o ocultamento das mulheres na sociedade, com o reposicionamento do corpo feminino de objeto a sujeito, a reivindicação da sexualidade feminina ou as reflexões pós-colonialistas (Hargreaves, 2022).

Na última década, foram organizadas, por instituições oficiais, duas exposições coletivas dedicadas exclusivamente a mulheres artistas. Foram exposições de grande dimensão institucional que só tiveram evento congénere em 1977, com a referida exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 2019, “A metade do céu” com curadoria do artista Pedro Cabrita Reis, mostrou no museu Arpad Szenes/Vieira da Silva, obras de cerca de 60 mulheres de genealogia alargada, desde Josefa d’Óbidos até à contemporaneidade. No ano seguinte, na Fundação Calouste Gulbenkian, a exposição *Tudo o que eu quero – Artistas Portuguesas de 1900 a 2020* reuniu cerca de 40 artistas e foi organizada pela Fundação em conjunto com o Ministério da Cultura, no quadro da presidência portuguesa do Conselho da União Europeia.

No catálogo, a curadora e o curador da exposição, Helena de Freitas e Bruno Marchand (2021, p. 25), dão conta dos seus propósitos:

O âmbito desta exposição não deixa, contudo, margem para dúvidas: trata-se de inverter, contrariar ou reequilibrar o histórico apagamento a que as artistas mulheres e as suas produções tiveram desde sempre sujeitas. Estamos convictos de que ainda nada está consolidado na igualdade de género. (...) o objetivo central desta exposição integra-se, portanto, e sem qualquer equívoco, nesse campo de intervenção que, a partir de estratégias diferenciadas, pretende reparar esse facto histórico.

Em declarações ao jornal *Público* (Salema, 2021b), a então Ministra da Cultura, Graça Fonseca, afirmava que: “o mundo mudou muito nestes 112 anos que aqui estão representados, e mais rápido do que a visibilidade das mulheres da arte. (...) sobretudo os mais jovens devem sentir que as conquistas importantes devem ser cuidadas e não esquecidas”.

Apesar de a missão dos institutos públicos ligados ao campo das artes e da cultura incluir, entre os “objetivos específicos de interesse público cultural”, a igualdade de género, na prática, não existe qualquer obrigatoriedade de implementação de medidas que a promovam. Esta ausência manifesta-se tanto no regulamento de atribuição de apoios financeiros às artes como na composição dos júris dos concursos – como é o caso do Instituto do Cinema e Audiovisual (Nogueira, 2024) –, nos critérios de aquisição de arte contemporânea para a coleção do Estado Português (Ministério da Cultura, 2023) ou nas coleções dos museus. Nas restantes instituições do mundo da arte de gestão privada, como fundações ou galerias, apesar de existirem iniciativas pontuais que procuram combater as desigualdades

de género, nenhuma explicita a diversidade de género como critério formal na seleção e recrutamento de artistas ou na aquisição de obras, como será abordado no capítulo 6.

António Silva afirma que as mulheres estão mais presentes no mundo da arte, contudo ressalva que “há uma rede de discursos que aliam género, arte, poder e que produz efeito nos modos de ver, que continua desfavorável às mulheres” (2022, p. 64). Apesar da forte feminização escolar (representavam cerca de 70% das/os diplomadas/os no ano letivo de 2021/22³⁶) e do aumento de mulheres artistas, os mecanismos de exclusão e desconsideração da arte feminina persistem, assumindo diferentes formas. Em 2012, Joana Vasconcelos protagonizou as parangonas mundiais como a primeira mulher a expor individualmente no Palácio de Versalhes. É, sem rodeios, um feito maior na consagração e reconhecimento de uma carreira artística. Ainda assim, e apesar de ter quebrado um conjunto significativo de tetos de vidro, a artista viu o seu icónico lustre feito de tampões - *A Noiva* - ser censurado pela comissão da exposição que alegou: “Nem pensar, expor tampões em Versalhes...” (Soromenho, 2018). O tema da menstruação, o território do corpo feminino, da sua biologia encontrou ainda resistência nos discursos que se veiculam. A natureza das mulheres foi entendida como um elemento demasiado incómodo e chocante para ser visto numa exposição que, segundo dados do website da artista, foi visitada por 1,6 milhões de pessoas (Vasconcelos, 2024).

O apagamento sistemático das mulheres artistas portuguesas encontra, como descrito na secção anterior, réplicas em vários países do mundo ocidental (Bruno Marchand em Salema, 2021a). Alain Quemin desenvolveu um estudo, em 2013, sobre os mecanismos de consagração do mundo da arte contemporânea, analisando, para isso, os *rankings* de artistas das últimas décadas. A investigação evidenciou que, apesar das ideias de globalização e democratização do campo artístico, o reconhecimento continua muito dependente das hierarquias territoriais centro-periferia e sujeito a disparidades de género, origem e geração. Quemin (2013b) evidenciou que os/as artistas mais bem posicionados nos *rankings* eram homens, brancos e com idades acima dos 40 anos.

A exclusão das mulheres da história cultural, a par de todas as outras, enviesou e estreitou geracionalmente a perceção dos campos de possibilidade das mulheres. E este é um fenómeno que perdura até ao presente. Vítor Serrão (2017) explica que, no caso das artistas visuais que não foram “estudadas, colecionadas, expostas, restauradas, valorizadas”, os trabalhos de escavação e resgate das sombras implicam que se aceda e se alargue a investigação às reservas dos museus, que se entre nas casas e coleções privadas ou nos arquivos de família, o que se afigura complexo e moroso. Continua um trabalho paulatino de mineração que procura, ao longo do tempo, pelos traços deixados pelas artistas invisíveis com vista a atualizar a história de arte (Vicente, 2005). Este projeto levado a cabo por

³⁶ Dados relativos a “Diplomados/as em estabelecimentos de ensino superior - 2021/22”, consultados na Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (2023b) e alvo de análise no capítulo 5.

historiadoras, tem procurado dar a conhecer as formas de atuação e o pensamento feminino de artistas, mecenas ou clientes, em contextos hostis de subvalorização, apagamento e tantas vezes, maltrato. Aspira-se dar visibilidade às biografias e às inserções sociais das mulheres, situando-as em contextos sociopolíticos, económicos e culturais diversos (Harris, 2001). Zília Osório de Castro (2001, p. 57) observa:

(...) Optou-se por iluminar obscuridade, contribuindo para o conhecimento das “peças” ocultas. Pode, pois, dizer-se que a descoberta destas “peças” é uma “construção”, na medida em que conjuga um sem número de dados nem sempre fáceis de encontrar, e que possibilita a “construção” do puzzle também ele obscurecido na sua compreensão pela “falta de peças”.

Na última década, a história da arte em Portugal tem sido reescrita a partir do rastreamento e do desocultamento de mulheres artistas. Monografias e estudos de conjunto, dos quais se destacam os vários coordenados pelas historiadoras Sandra Leandro (2016, 2017) e Raquel Henriques da Silva (Silva & Leandro, 2013a; 2013b) têm permitido ampliar e criticar o panorama artístico português, devolvendo o espaço e lugar a artistas que se encontravam há muito soterradas pelo peso da História.

3.5. Entre o Centro e a Periferia: o que explica a invisibilidade das mulheres artistas?

O meu pai,
quando eu tinha 15 anos, disse assim:
“Olha, tens que te ir embora daqui, que isto não é um país para mulheres”.
Paula Rego (2009)

Desde os anos 1970 que o fenómeno da invisibilidade das artistas dos centros artísticos tem sido enquadrado e analisado, nomeadamente no que diz respeito às suas causas explicativas (Nochlin, 1971; Conde, 1998; Vicente, 2005; Rechená, 2011; Cameron, Goetzmann & Nozari, 2017; Ferreira, 2018; Rechená & Furtado, 2018, entre muitas/os outras/os).

De acordo com as principais conclusões do relatório *Gender Gaps in the Cultural and Creative Sectors* (Comissão Europeia, 2022), os homens predominam nas posições de liderança criativa mais relevantes; enquanto a presença feminina no setor diminui com a idade, refletindo-se numa crescente disparidade salarial. Adicionalmente, os *outputs* criativos das mulheres são menos valorizados e reconhecidos. O relatório destaca ainda a prevalência de assédio sexual contra as mulheres, realidade reportada com frequência, sugerindo dinâmicas persistentes de desigualdade de género.

O estudo também aponta, à semelhança de outros contextos da vida social, como abordei no início deste capítulo, para um défice de informação de género acerca das práticas do setor, o que dificulta uma clara avaliação das relações de género presentes e, consequentemente, a implementação de políticas e boas práticas.

3.5.1. Ordem de género

O psicólogo social Serge Moscovici (1984; 2000) desenvolveu, na década de 1960, a teoria das representações sociais para explicar os processos de construção de significados coletivos, que resultam em formas de senso comum e conhecimento partilhado. Estas formas de entender, avaliar e fazer sentido da realidade social, ancoradas em normas, valores e crenças partilhadas entre membros, mantêm laços sociais e produzem identidades coletivas, unindo grupos ou organizações (Höijer, 2011; Flores-Palacios & Oswald, 2019). As representações sociais guiam o pensamento e as práticas sociais, assumindo a função de simplificar a complexidade do mundo, tornando-o mais acessível e compreensível.

Na medida em que são produtos relacionais, alicerçados no quotidiano interacional, as representações sociais são fortemente dependentes da especificidade dos contextos culturais (Flores-Palacios & Oswald, 2019). Numa mesma sociedade podem coexistir diferentes representações sociais, e é através da negociação dos seus sentidos, que os indivíduos agem.

Raewyn Connell (1987; 1994; 1995) desenvolveu uma teoria de género que procurou conciliar a dialética entre ação e estrutura. Sem retirar relevância e primazia à agência dos indivíduos, Connell trouxe também para a reflexão o poder das estruturas sociais a partir dos conceitos de “ordem de género” e “regime de género”³⁷.

A ordem de género de uma sociedade é, segundo a autora (1994, p. 98), um padrão de relações de poder entre géneros, historicamente construído, que afeta as representações do que é considerado feminino e masculino e estabelece, no plano macro, normas e práticas genderizadas. A ordem de género, moldada por condições culturais, económicas e legais, disponibiliza aos indivíduos um repertório de ações, que organiza e orienta funções e papéis genderizados e territórios apropriados de atuação (Martin, 2006; Zinn & Hofmeister, 2022). Esta estrutura de relações de poder interseta contextos sociais particulares, situados no plano meso, dando origem a regimes de género (Connell, 1994), que, assentes em representações sociais genderizadas, reproduzem normas e expectativas acerca de homens e mulheres (Amâncio, 1993, 1994).

Tomando por base a teoria da prática de Bourdieu (1993; 2002 [1972]), autoras como McCall (1992), Skeggs (2005) e Miller (2016b) criticam a ausência de uma análise aprofundada das relações de género, argumentando que o autor privilegia o efeito estrutural da classe social. Segundo as autoras, Bourdieu concebeu o género e a idade como forças biológicas e naturais, cuja especificidade derivava

³⁷ Connell privilegia os conceitos de ordem e regime de género ao conceito de “patriarcado” que considera limitado, uma vez que traduz uma ordem de género particular, onde existe domínio do masculino sobre o feminino. Para a autora, o conceito de ordem de género é mais inclusivo, na medida que abrange, para além das relações entre mulheres e homens, as relações intra-géneros (Rodrigues, 2013).

do lugar ocupado na configuração de classes. Para o sociólogo, o género assume um papel secundário na determinação da posição social, uma vez que é a composição e o volume de capitais que cada indivíduo possui que definem a divisão social (Devreux, 2014). De acordo com McCall (1992), Bourdieu sugere que as mulheres partilham disposições femininas homogêneas e estáticas, circunscritas à esfera privada, desvalorizando a possibilidade de transformação do *habitus* a partir de outras experiências, como a participação remunerada no mercado de trabalho.

Apesar destas críticas, autoras como McNay (1999) e Adkins (2004) defendem que a teoria de Bourdieu tem valor analítico para o estudo das relações de género. Esta teoria tem margem para abarcar a mudança social, e a reflexividade pode “ser fator de engendramento de novos compromissos de género” (Silva & Bartolozzi, 2024, p. 17), permitindo a reconfiguração de disposições individuais e coletivas.

Articulando a teoria da prática de Bourdieu (2002 [1972]) com a teoria de género de Connell, o campo artístico encontra-se enquadrado quer pela ordem de género vigente numa dada sociedade, quer pelos regimes de género específicos aplicáveis ao contexto institucional. Estas estruturas moldam a construção do género, através de práticas institucionais que, por sua vez, as reforçam e consolidam.

Apesar de Connell defender o peso das estruturas na ação individual ou institucional, argumenta que a inventividade e reflexividade humanas podem agir sobre os constrangimentos que as limitam. Portanto, a autora reconhece: “*the idea of an active presence of structure in practice, and an active constitution of structure by practice (...)*”. Este é também o entendimento de Cecilia Ridgeway (2009) que explica a influência mútua entre os planos estrutural, institucional e interacional. Para a autora, o género atua como uma estrutura cultural primária – “*background identity*” – que organiza as relações sociais e enforma o desempenho dos indivíduos, seja em papéis organizacionais, seja em papéis identitários (2009, p. 147). É através das interações sociais que o género *se faz*, que se constrói, segundo West e Zimmerman (1987), num processo que articula a autorregulação dos indivíduos que estão, por sua vez, conscientes das expectativas que existem sobre o seu comportamento.

Historicamente, a ordem de género patriarcal baseia o seu sistema de representações sociais, geográfica e culturalmente situadas, sobre a construção social da diferença sexual, o que enforma as visões do mundo dos indivíduos, molda as interações sociais em que estão envolvidos e orienta o sentido da sua ação (Krais, 2006; Flores-Palacios & Oswald, 2019). Segundo Krais (2006), os significados atribuídos ao género são incorporados pelas disposições individuais como uma cosmovisão genderizada, que inclui a divisão de trabalho entre os géneros. Skeggs (2005) acrescenta que a divisão sexual do trabalho doméstico é depois institucionalizada para além dos contextos de socialização primária como a família, através de instituições como a educação, o Estado Social ou o mercado de trabalho.

A premissa de diferenciação sexual serviu a legitimação e perpetuação da hierarquização de género, conferindo maior poder e privilégio aos homens, enquanto limitou a autonomia e a influência das mulheres. O feminino é regularmente associado a traços como a maternidade, a expressividade, a

submissão e a dependência, enquanto o masculino é mais associado a força, a instrumentalidade, a dominância e a independência (Macedo & Amaral, 2005, p. 107; Aboim, 2013). Também as funções e comportamentos esperados são sexualmente segregados: espera-se que as mulheres privilegiem a esfera do privado, orientadas às relações de interdependência e afetividade, enquanto a expectativa que recai sobre os homens é que assumam papéis no espaço público (Torres, 2001; Macedo & Amaral, 2005; Aboim, 2008). Os conceitos de “papéis sociais” e de “diferenciação funcional” foram popularizados por Talcott Parsons. No contexto da socialização familiar, o autor distinguiu papéis masculinos ligados à instrumentalidade, de papéis femininos ligados à expressividade como modo de manter a necessária estabilidade e integridade do sistema social (Parsons & Bales, 1956).

Paralelamente às dificuldades que as mulheres enfrentam transversalmente no mercado de trabalho, as trajetórias artísticas acumulam ainda mais desvantagens decorrentes das disparidades de gênero que prevalecem (Miller, 2016a). O sistema coletivo de representações sociais e a não neutralidade do sistema linguístico ainda atribuem, predominantemente, a genialidade artística ao masculino. O homem é habitualmente associado ao ato da criação, e a associação entre ser mulher e ser sujeito criativo permanece difícil de reconciliar (Vicente, 2011, Miller, 2016a; Hargreaves, 2020). No século XIX, as raras mulheres que tentavam construir uma carreira nas artes, viam a sua exceção ser descrita como um “talento varonil” (Vicente, 2011, p. 174), pois sugeria que o seu trabalho alcançava um nível de qualidade comparável ao dos homens. A masculinização das obras das artistas era vista como um elogio feito pela crítica, sem que, no entanto, deixasse de ter uma conotação pejorativa já que atentava contra o ideal tradicional da feminilidade e implicava que as mulheres artistas estavam a transgredir os valores e as expectativas sociais que recaíam sobre elas. Estes processos refletem a tensão com que se confrontavam, e ainda confrontam, as mulheres, entre a valorização artística e a manutenção das normas de gênero (Vicente, 2011; Hargreaves, 2022).

Num estudo sobre a sub-representação de mulheres em carreiras percecionadas como exigentes de habilitações intelectuais de alto nível, Daniel Storage e a sua equipa concluíram que essa perceção se encontra assimetricamente distribuída entre os géneros, num fenómeno que designaram por “*gender-brilliance stereotype*” (Storage et al., 2020, p. 2). A ideia de brilho ou de génio foi mais associada a características masculinas, enquanto traços como o humor ou a beleza foram mais vinculados a mulheres.

Os/as autores/as do estudo alertam para as repercussões que este estereótipo tem no desenvolvimento das carreiras profissionais (Storage et al., 2020). Um dos impactos mais diretos para as artistas é a desvalorização estética da sua produção. A premissa da falta de qualidade artística pesa persistentemente sobre as mulheres e tem sido usada como argumento para justificar a sua ausência no campo das artes visuais (Vicente, 2011; Miller, 2016a). O trabalho das mulheres é habitualmente visto como sensível, emocional ou frágil e por versar sobre temas considerados exclusivamente femininos, que têm menor valorização artística. A história de arte, e ainda o presente, mostram que mesmo quando uma obra de arte realizada por uma mulher é valorizada pela sua qualidade, questiona-se se não terá

sido feita por um homem, ou pelo menos inspirada no trabalho de um homem. Esta ideia enviesada da originalidade e da capacidade criativa das mulheres foi identificada em muitos casais de artistas, onde a autoria feminina foi frequentemente colocada em dúvida (Vicente, 2011; Hargreaves, 2022).

A prática artística, como discutido no capítulo anterior, está muito dependente de um conjunto de tarefas de marketing e de uma postura empreendedora para que as carreiras avancem e se criem possibilidades de exibição, representação ou comissionamento. Estas atividades de autopromoção junto de agentes do campo, sejam *gatekeepers* ou públicos, são essenciais para o desenvolvimento das carreiras. Diane Miller (2016a) argumenta que este conjunto de ações e comportamentos que procuram o financiamento da produção, a exposição e o reconhecimento da obra e que exigem que as/os artistas se exponham e assumam riscos, são práticas mais bem aceites nos homens do que nas mulheres.

A socialização de género, refletida no conjunto das representações sociais que organizam as práticas de especialização masculina e feminina (Buscatto, 2016), educa as mulheres, desde crianças, a pedir e exigir menos e prejudica a sua autoconfiança e perceção do seu próprio valor. Despenes (2016 [2006], p. 129) questiona-se:

Por que razão as mães encorajam os rapazes a darem nas vistas, enquanto ensinam as raparigas a calarem-se? Por que razão continuamos a valorizar um filho que se faz notar e envergonhamos uma filha que se destaca? Porquê ensinar às meninas a docilidade, a coqueteria e as sonsices, quando dizemos aos rapazes que têm o direito de exigir, que o mundo é feito para eles, que têm o direito de decidir e escolher?

Esta falta de incentivo, somada à falta de exemplos femininos e mentoras, torna as mulheres menos afoitas para agarrar oportunidades (Brooks & Daniluk, 1998). Ruth Rosengarte, artista e historiadora de arte reconhecida pelo estudo da obra de Paula Rego, argumenta que a interiorização de papéis de género tradicionais impede as mulheres de alterar a sua posição subalterna nas hierarquias de poder: “Há uma culpa nas mulheres de enfrentar a ambição de uma forma tão visceral como os homens” (Ruth Rosengarten em Rato, 2005).

Brooks e Daniluk (1998) abordam o conflito que muitas mulheres vivem entre as suas identidades enquanto artistas e a ideia de ter uma carreira como artista. As autoras identificaram que, para as artistas, existe uma maior sobreposição entre os planos individual e profissional, onde a arte que produzem é uma extensão de quem são e dos seus valores. O desenvolvimento da identidade profissional, necessário para o desenvolvimento da carreira, traz, não raras vezes, inseguranças e sentimentos de ressentimento e culpa, face aos outros papéis de género tradicionais que lhes são atribuídos. Esta tensão complica ainda mais a trajetória profissional das mulheres no campo das artes visuais.

3.5.2. A arte da conciliação

Como referido no início deste capítulo, o jogo entre a profissão e a vida pessoal apresenta maiores desafios para as mulheres. A maternidade exponencia esses desafios e acarreta uma nova ordem de conflito entre os vários papéis que as mulheres desempenham e as escolhas que têm de fazer entre as necessidades individuais e familiares.

No início do século XX, Virginia Woolf (2008, 2021[1929]) advogava pela necessidade de as escritoras terem um quarto só seu e de *matarem* a “Fada do Lar” para se puderem ocupar da criação literária. Nas artistas visuais, a necessidade de terem tempo e espaço sozinhas para trabalharem criativamente sem interrupções é mais um aspeto que entra no difícil equilíbrio das diferentes dimensões da vida.

A desigual distribuição das tarefas domésticas e familiares proporciona uma difícil conciliação das esferas do trabalho e da vida familiar que se traduz, globalmente, na sobrecarga de trabalho, responsabilidades e preocupações sobre as mulheres. O fardo do trabalho invisível, não valorizado e não remunerado de tarefas ligadas ao cuidado da casa e da família (ascendentes e descendentes) recai mais sobre as mulheres do que sobre os homens (Viegas & Faria, 2001; Perista, 2002, 2003; Perista et al., 2016). Os impactos deste desequilíbrio registam-se sobre os padrões de vivência profissional delas que, apesar da referida permanência no mercado de trabalho após serem mães, têm de enfrentar a expectativa patronal de que são uma contratação com maior risco de absentismo, o que para perfis profissionais idênticos, reduz a sua empregabilidade (adequação funcional, nível salarial, promoções) em relação aos homens (Torres et al., 2005, 2018; Casaca, 2012; Marques, Casaca & Arcanjo, 2021).

Rosabeth Kanter (1977) estudou as organizações burocráticas, nomeadamente as suas estruturas genderizadas e, mais tarde, Joan Acker (1990) propôs a descrição do/a o/a trabalhador/a “ideal” como uma pessoa dedicada à organização onde trabalha, suprimindo a sua vida pessoal e as suas emoções de modo que os objetivos da organização não sejam postos em causa. A autora considera que este ideal é implicitamente masculino: os homens são mais valorizados por atitudes empreendedoras e pela tomada de decisões arriscadas do que as mulheres. As expectativas de total compromisso e dedicação veiculadas pelas organizações alinham-se melhor com as tipologias masculinas de articulação trabalho-família. Miller (2016a) estende o ideal-tipo do/a trabalhador/a de Acker (1990) à forma também genderizada como se organizam as expectativas sociais em relação às/aos artistas e ao trabalho cultural e artístico.

Este ideal-tipo consensualiza a atribuição da genialidade criativa aos homens e a perceção de que o seu trabalho tem maior qualidade artística. A ideia subjacente é que as mulheres, por estarem ocupadas com a maternidade, têm menos disponibilidade de tempo e foco para garantir uma carreira contínua e consistente, condições vistas como essenciais para que os *gatekeepers* invistam nas/os artistas. Tipicamente, os homens encaixam-se melhor na ideia de trabalhador ideal porque não *padecem* de características improdutivas como a sexualidade, a reprodução ou a emoção, culturalmente associadas ao feminino.

A exigente articulação entre o profissional e o pessoal e a perceção da maternidade como uma penalização (Chung, 2020) são sérios impedimentos ao desenvolvimento das trajetórias profissionais

das artistas (Brooks & Daniluk, 1998). Autoras como Romero (2015), Cascone (2018), Corbett (2019), Judah (2023), entre várias outras, mostram que a maternidade está ligada a padrões de descontinuidade nas carreiras artísticas, constringendo as perspetivas profissionais no campo, seja porque lhes falta tempo para perseguir e investir nessas perspetivas, seja pela discriminação de género a que estão sujeitas.

Dada a escassez e imprevisibilidade das solicitações do campo artístico, os/as artistas são pressionados/as a manter-se continuamente disponíveis para práticas de socialização na comunidade artística, onde possam manter e alargar a sua rede de contactos. Este tipo de encontros sociais entre *gatekeepers* e artistas acontece muitas vezes em inaugurações de exposições, no final do dia e que se prolongam pela noite. Tal situação favorece a presença dos homens, uma vez que se encontram, geralmente, mais libertos de responsabilidades domésticas e familiares. Renny Pritikin, no ensaio *Artistas que escolhem a Margem ou o Centro* (2023, p. 101), entrevista uma artista, Jennie Ottinger, que, acerca da sua experiência de maternidade, afirma:

Quando fui mãe, a minha vida social passou a girar em torno de outros pais e senti um enorme vínculo comunitário que não queria nem conseguiria replicar noutra cidade. Já não me sinto tanto parte da comunidade artística como antes. Não vou muito a inaugurações e o foco do meu mundo passou para os amigos que conheci quando me tornei mãe.

As assimetrias nas relações de poder entre homens e mulheres estão presentes na família e nos modelos de organização praticados. Estes modelos reproduzem-se e atualizam-se, com impactos sobre os usos do tempo, as representações e os papéis sociais (Macedo & Amaral, 2005; Macedo, 2022), transpondo o domínio do privado e propagando-se à esfera pública. Lúcia Amâncio (1993, 1994, p.70) argumenta que “[os papéis sociais] constituem uma dimensão de estruturação da ideologização do masculino e feminino ao nível dos comportamentos”.

Dado o monopólio feminino dos deveres sociais e privados ligados à maternidade e às tarefas de cuidado (Hargreaves, 2020) e, segundo Dominguez e Diaz (2022), a normalização, também pelas mulheres, de certas barreiras que enfrentam, como a maternidade tardia, a distribuição desigual do trabalho não pago, ou comentários sexistas no meio profissional, torna algumas destas exclusões invisíveis. Nestes casos, as mulheres são levadas a participar das estruturas sociais patriarcais, desconsiderando as causas dessas barreiras.

3.5.3. Portefólio de capitais

No capítulo anterior, descrevi uma das características definidoras do campo artístico: a detenção de diversas formas de capital pelas/os agentes, principalmente o capital cultural, simbólico e social. A posse e o volume destes recursos posicionam, segundo Bourdieu (1983), os indivíduos no espaço social,

impactam a alocação de possibilidades e determinam o desenvolvimento da carreira artística (Giuffrè, 1999; Caves, 2000).

Leslie McCall (1992) e Diane Miller (2014, 2016b) criticam a teoria de Bourdieu por desconsiderar o género na sua análise. Segundo as autoras, as mulheres, tomadas como portadoras de disposições fixas, não são reconhecidas no jogo social de acumulação de capitais como agentes, para além dos seus interesses na esfera doméstica. McCall argumenta que Bourdieu falha em reconhecer que as disposições das mulheres são variadas e dinâmicas, e que o género intervém na ordem social.

A propriedade dos capitais tem uma distribuição assimétrica entre os indivíduos e grupos sociais e é, também ela, genderizada (Parks-Yancy, DiTomaso & Post, 2006; Miller, 2014; Martin, Frenette & Gual, 2023). O capital simbólico, efetivado em componentes como a reputação ou a honra, é baseado nas perceções que as pessoas fazem umas das outras. A avaliação que fazem não é feita a partir de uma abstração neutra de género (Miller, 2014, p. 463), mas sim estruturada pelas representações de género que os indivíduos têm. Como discuti atrás neste capítulo, as crenças de que as mulheres não têm a mesma “aura de competência” (Pinto, Patanakul & Pinto, 2017, p. 1), as mesmas capacidades criativas, a qualidade artística ou o mesmo brilho que os homens, dificultam a sua acumulação de capital simbólico (Lovell, 2000) e, por sua vez, prejudicam as suas trajetórias profissionais (Miller, 2014), uma vez que é um recurso transacionável por outros, como ofertas de trabalho, por exemplo.

O capital social é apropriado a partir de relações sociais mais ou menos capitalizáveis, dependendo da quantidade e qualidade dos recursos que delas podem advir (Portes, 2000; Lin, 2001). É determinado, em grande medida, pela abrangência da rede de contactos e pelos níveis de capital presentes nas relações que se mantêm com os indivíduos a quem se pode recorrer.

As redes sociais são, no geral, segregadas por classe, identidade étnico-racial e género (Trimble & Kmec, 2011; Martin, Frenette & Gual, 2023). As mulheres tendem a ter menor acesso a capital social, bem como aos proveitos que esse acesso pode proporcionar (Lin, 1999, 2001; Parks-Yancy, DiTomaso & Post, 2006). Muitas oportunidades de trabalho surgem através de interações sociais privilegiadas, sustentadas em afinidades eletivas, no cultivo de relações com *gatekeepers*, o que significa que as mulheres enfrentarão mais dificuldades em contactar e beneficiar destas conexões. Os homens, por sua vez, colhem os frutos destas relações e canais privilegiados associados às “redes de velhos amigos”, tendencialmente constituídas por homens brancos poderosos (McDonald, 2011, p. 317). Este modo de contratação informal favorece os homens, onde a informação, capitais e meios fluem informalmente por entre relações endogâmicas de amizade, tornando-se menos acessíveis às mulheres.

As desigualdades de género que existem e persistem no mercado de trabalho, a distribuição desigual do tempo dedicado aos cuidados familiares e domésticos, que se materializa numa real falta de tempo, e o sexismo que exclui as mulheres dos “grupos de influência” (Pedro Lapa em Duarte, 2017) que impactam as perspetivas de carreira, são alguns dos fatores que condicionam a apropriação de capital social e a progressão da carreira (Parks-Yancy, DiTomaso & Post, 2006). Além disto, as mulheres são penalizadas socialmente por adotar um comportamento mais aguerrido de autopromoção ou

networking (Miller, 2016a). Estas serão algumas das razões que contribuem para que as artistas fiquem arredadas do acesso a redes influentes e não consigam mobilizar recursos potenciadores do desenvolvimento das suas carreiras, como, por exemplo, o contacto com (as poucas) mulheres *gatekeepers* em posições de poder.

3.5.4. Arte feminina e a hipervisibilidade da diferença

Tamar Garb (1989) descreve o surgimento da categoria “arte feminina” no século XIX, em França, com o propósito de acolher o trabalho de mulheres que desejavam expor, o que até então, lhes era negado. As associações de artistas mulheres desempenharam um papel fundamental em romper com o estabelecido, criando espaços e condições para a realização de exposições com obras produzidas por mulheres. Embora estas iniciativas tenham cumprido o objetivo de dar visibilidade às artistas, também motivaram a avaliação das obras a partir de estereótipos e expectativas sociais que recaíam sobre as mulheres, como a sensibilidade, a graciosidade ou a delicadeza, em vez dos critérios estéticos aplicados à produção artística masculina. Garb conclui que a “arte feminina” se tornou numa categoria perniciosa, na medida em que subsumiu a diversidade estética da arte produzida por mulheres e também a distanciou dos discursos estéticos vigentes, o que prejudicou a valorização comercial do seu trabalho (volume de vendas e valor de mercado). Também Griselda Pollock (2003) argumenta que a ideia de arte feminina reforça o estereótipo do privilégio masculino sobre a produção artística; a arte feminina torna-se, assim, numa categoria homogénea, sem reconhecer diferenças entre as suas produtoras; enquanto a *arte* é entendida sempre por referência ao masculino.

A crítica da arte manteve parte da retórica uniformizadora associada à arte feminina durante a primeira metade do século XX. Somente com o reacender da crítica feminista às artes nos anos 1970, é que se dá uma reconfiguração positiva do tema (Simioni, 2011). A ideia de “escrita feminina”³⁸ foi reclamada, entre outras, pelas feministas Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig (Macedo & Amaral, 2005, p. 51). O conceito propunha uma inversão da tradição patriarcal, usando a produção artística feminina como alternativa face às expressões dominantes, maioritariamente masculinas.

³⁸ A ideia de uma tradição feminina, desafiante do cânone, tem particular destaque no livro *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf (2021 [1929]), onde destacava a ausência de uma tradição literária feminina e a consequente falta de recursos e ferramentas formais como dificuldades que as escritoras terão enfrentado. Woolf argumentava que a produção artística de mulheres e homens é, de facto, diferente e que essa diferença deve ser reconhecida e valorizada, em vez de sujeita a hierarquizações que diminuem a importância da arte produzida por mulheres. A autora afirmava que “o livro tem de se adaptar de alguma maneira ao corpo” (2021 [1929], p. 116), sugerindo que a escrita deverá refletir as experiências e perspetivas únicas das mulheres, em vez de tentar imitar ou ajustar-se aos modelos literários dominantes, historicamente criados por homens.

Apesar do elogio da diferença, as autoras consideravam positivo que esta reivindicação fosse feita pelas próprias mulheres, posicionando-as como sujeitos ativos e parte interessada no debate.

A mudança de perspectiva permitiu que as artistas femininas não apenas desafiassem as normas estabelecidas, mas também construíssem novas formas de expressão que refletiam as suas próprias experiências e identidades, contribuindo para uma maior diversidade no campo artístico.

Os debates em torno do conceito de arte feminina e em que medida o género do/a autor/a determina o tipo de objeto de arte que se produz, permanecem controversos e dividem o campo. Por um lado, e como explica Simioni (2011, p. 281), “o desmascaramento da masculinidade sub-reptícia implícita no sujeito universal iluminista exige que se reivindique o lugar da “diferença” da categoria mulheres”, o que, segundo Dimambro (2016, p. 3), pode cair na “armadilha da essencialização do feminino, ou seja, a aproximação de todas as artistas mulheres entre si a partir da característica biológica comum (...) (com) uma consequente desvalorização da sua arte, facto que não está colocado aos artistas homens, representados como norma”.

Paradoxalmente, a necessária afirmação e defesa da existência de uma categoria diferente que tinha sido ocultada durante séculos - as mulheres - sustentou o edifício das desigualdades sociais. A propósito, Joan Scott (1996) destaca a ironia presente na ambição do universalismo – que se propõe a transcender as diferenças -, ao implicar que se tome a palavra em nome da diferença das mulheres, precisamente o motivo que, inicialmente, levou à sua condição de exclusão. Esta é, também para as autoras Parker e Pollock (1987, p. 87), “uma das contradições mais difíceis de resolver para as mulheres”, em que a busca pela igualdade requer a reafirmação de uma diferença que historicamente as excluiu. Maria do Mar Pereira (2023, p. 204) argumenta que esta abordagem da sobrevalorização das diferenças:

(...)trata o género como um traço dos indivíduos, e não como um processo ou estrutura social (...). Assim, foca-se a análise em diferenças entre indivíduos (que são descritas como factos mais ou menos estáveis) e não nas estruturas de desigualdade ou nos processos contínuos, interativos e contingentes de (des)construção do género.

Estes debates refletem a complexidade de se tentar conciliar a valorização da diferença com a luta contra o essencialismo, numa busca contínua por uma representação equitativa e justa nas artes. Simioni (2011) observa que a categoria “arte feminina” ainda tem uma carga significativa, e a sua apropriação pelas artistas é muito variável, desde a reivindicação, à crítica ou à negação.

3.5.5. Masculinização das instâncias de validação

A ocultação e exclusão do campo artístico afeta as mulheres, tanto enquanto criadoras como enquanto ocupantes de lugares de poder. De acordo com o relatório *The Ongoing Gender Gap in Art Museum Directorships*, publicado pela Associação de Diretores/as de Museus de Arte (Treviño et al., 2017),

existem disparidades de gênero claras na representação e remuneração das direções dos museus e aqueles que são considerados os mais conceituados museus do mundo, como o Metropolitan Museum of Art e o British Museum, nunca tiveram uma diretora.

Os museus têm o papel de selecionar o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Estas instituições que, segundo Savage (2020, p. 71), se revestem de autoridade cultural, fornecem a possibilidade de refletir e ressignificar objetos de acordo com as grelhas valorativas do presente. O teor das exposições e as práticas museológicas (como os critérios curatoriais, por exemplo) desempenham “uma função na contemporaneidade, como representação, memória, definição das identidades sociais e ligação entre o passado e o presente” (Rechena, 2011, p. 175).

A falta de diversidade nas instâncias de validação (maioritariamente masculinas)³⁹, contribui para a desqualificação da obra feminina interpretada como frágil, sensível e particular, o que juntamente com o alcance universal da obra masculina (Sabino, 2012), retira da criação feminina, inovação, visibilidade e valor de mercado (Cachola, 2017). Daí que a feminização das funções de direção e de curadoria de instituições museológicas, de exibição e galerias seja relevante para a implementação de práticas mais inclusivas (Rechena, 2011; Vaquinhos, 2014; Cachola, 2017; Hargreaves, 2020; Ferreira, 2022).

Baldwin e Ackerson (2017) mostram, a propósito da grande presença de mulheres nas equipas dos museus nos EUA, que se assume que existe paridade em matéria de cargos de poder ou mesmo em matéria de estratégia curatorial: “*there are so many women in the museum field now that gender equity will happen on its own*” (p. 8). Dalila Rodrigues, em 2024 Ministra da Cultura do XXIV Governo Constitucional e, na altura da entrevista a Hargreaves em 2020 (p. 106), ligada à direção de instituições culturais, afirmava:

Porém, o universo fundacional português é masculino e as mulheres não ascendem (ver estatísticas: quantas mulheres presidiram a CCB?) facilmente aos lugares de topo. (...) Em Portugal, o poder é exercido maioritariamente por homens, as mulheres têm acesso dificultado por muitas e variadas razões e, no caso da cultura, as fundações refletem esta realidade. As da área da cultura deveriam ser alvo de escrutínio.

Desde 2012, que algumas mulheres estilhaçaram o teto de vidro, assumindo as direções de instituições artísticas, o que, segundo Hargreaves (2020), parece ter alterado o estado das coisas no que respeita à

³⁹ A associação MUTIM - Mulheres Trabalhadoras das Imagens em Movimento, composta por mulheres trabalhadoras no cinema e no audiovisual, tem como missão “o fomento da paridade no setor, contribuindo para uma representatividade equitativa e realista das mulheres na participação, concepção, desenvolvimento, criação, produção, disseminação e promoção das obras cinematográficas e audiovisuais” (MUTIM, 2022). Em outubro de 2024, a associação denunciou que os jurados dos concursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) são compostos por 61% de homens e 39% de mulheres, uma situação de “drástica assimetria” (Nogueira, 2024).

presença de mulheres artistas no campo. Este foi o caso de Suzanne Cotter, quando assumiu a direção do Museu de Serralves em 2012, de Penelope Curtis em 2015, como diretora do Museu Gulbenkian (depois de ter sido a primeira mulher diretora da Tate Britain em Londres), de Frances Morris como diretora da Tate Modern em 2016, de Ana Pinho no mesmo ano na presidência da Fundação de Serralves e de Isabel Mota na presidência da Fundação Gulbenkian em 2017. Hargreaves (2020, p. 98) observa “uma maior consciência dos museus em relação a questões de género e, como reflexo, uma historização das práticas artísticas femininas sobretudo através de exposições temporárias e de aquisições de obras para as coleções”.

A realidade mostra que o pensamento crítico, inclusivo e abrangente também acontece em direções e curadorias masculinas. João Ribas, entrevistado pelo jornal *Público* em 2018, enquanto diretor do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, afirmava que “a correção de assimetrias de género ou de raça no acervo e na programação é uma das prioridades (do Museu)” (Nadais & Salema, 2018). Também Luís Silva e João Mourão, dirigentes e curadores da galeria Kunsthalle-Lissabon, afirmavam que “é preciso não reproduzir o sistema”, o que se reflete na programação regular de mulheres artistas (Duarte, 2017).

Por outro lado, importa referir o caso de mulheres à frente de galerias e museus que, ainda assim, representam e exibem um número residual de mulheres face ao total dos/as artistas (do acervo, da coleção). A cedência a interesses comerciais ou o afastamento de rotulações feministas encaixa-se na *armadilha* a que hooks (2022 [1984], p. 177) se refere, na qual as mulheres que ocupam posições de prestígio e poder, acabam por apoiar a estrutura patriarcal e capitalista vigente, perpetuando desigualdades de género em vez de as combaterem. Uma galerista portuguesa entrevistada por Manuela Hargreaves (2020, p. 115) argumentava que já não existe uma barreira invisível que impeça as mulheres de alcançarem os seus objetivos e que a meritocracia fez com que a desigualdade de género no campo artístico fosse ultrapassada. No entanto, ao analisar os rácios de representatividade de mulheres entre as/os artistas que a sua galeria representa e no respetivo programa de exposições, verificam-se números de grande disparidade de género.

Os/as colecionadores/as, particulares ou institucionais, desempenham um papel relevante nos mecanismos de *gatekeeping* do mundo da arte, sendo responsáveis pela aquisição de obras de arte e garantindo o funcionamento do mercado de arte. Para além do consumo, também contribuem, por vezes de forma decisiva, para a criação ou sustentação de instituições artísticas que acolhem e exibem as coleções (Duarte, 2012; Hargreaves, 2013).

Hargreaves (2022, p. 131) refere o escasso número de colecionadoras portuguesas em comparação com os restantes países europeus. Esta realidade é justificada pela ditadura do Estado Novo, que condicionou e atrasou a emancipação social e económica das mulheres, pela escassez de meios financeiros e pela reduzida dimensão do mercado de arte português. A relação estreita que existe entre colecionador/a e artista, com acompanhamento e intervenção no desenvolvimento dos percursos

artísticos, leva Hargreaves a argumentar que a existência de mais mulheres à frente de coleções pode contribuir para uma maior representatividade da produção artística feminina.

3.5.6. Assédio sexual

As artistas, a par de mulheres que trabalham noutros setores de atividade, confrontam-se também com enviesamentos de género na avaliação, que atendem à sua aparência e sexualidade. Esta perceção é reforçada por *gatekeepers* do campo e induz nas mulheres a pressão de cuidar da sua aparência e de manter um certo nível de atratividade sexual (Miller, 2016a). Miller questiona a aparente incompatibilização entre progressão na carreira, talento e uma aparência física *apelativa*, como se fosse este último o motivo para progredir. As mulheres que não se mostram disponíveis sexualmente, poderão ser consideradas “difíceis” e perder oportunidades de trabalho. Por outro lado, as que mostram estar mais *disponíveis*, poderão perceber que não existe um interesse específico na sua obra, apenas na sua aparência física, o que poderá prejudicar a sua autoconfiança e credibilidade.

As experiências de assédio e abuso sexual sustentadas na relação assimétrica de poder entre *gatekeepers* e mulheres artistas (Brooks & Daniluk, 1998; Sussman & Thackara, 2017; Sayej, 2018; Pryor, 2022; Jhala, 2022) têm sido denunciadas por raparigas e mulheres em vários campos das artes⁴⁰. Estas práticas, mesmo fazendo parte do conhecimento público informal dentro do campo artístico, acabam por atuar como barreiras à entrada das artistas, que temem pela sua integridade física e mental, bem como pela legitimação da sua produção artística.

Transversalmente aos diversos espaços sociais, a discussão sobre assédio e abuso sexual permanece restrita a círculos limitados, marcados por sentimentos de vergonha e culpa, o que sujeita as vítimas a dinâmicas de isolamento. O movimento internacional #MeToo⁴¹ gerou uma plataforma de visibilidade e solidariedade, incentivando o testemunho coletivo e a responsabilização, particularmente no campo artístico. Contudo, esse movimento tem-se desenvolvido lentamente em Portugal, onde as mudanças estruturais para a eliminação de práticas abusivas têm tardado.

3.5.7. Silêncio crítico – a ausência de consciência feminista no debate

⁴⁰ Em novembro de 2024 (Bento & Ascensão, 2024; Nunes & Serpa, 2024), uma denúncia pública de abuso sexual nas redes sociais e junto das autoridades, feita por uma alegada vítima contra um conhecido pianista de jazz, desencadeou um movimento de reporte de um número muito expressivo de denúncias e queixas, muitas delas apontando para o mesmo suspeito. Estes acontecimentos têm vindo a ter repercussões no campo do jazz, nomeadamente junto de artistas e agentes culturais, que têm sido pressionados/as a tomar posição sobre estas dinâmicas de poder predatórias e sobre a necessidade de criarem ambientes de ensino e trabalho mais seguros.

⁴¹ Sobre o movimento #MeToo, consultar: <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/>

A falta de perspectiva feminista no debate académico, na história da arte e na comunicação social é também apontada como razão provável para que o fenómeno de invisibilidade das mulheres na arte não seja do conhecimento do público em geral e até dos próprios círculos artísticos (Vicente, 2012; Serrão, 2017; Hargreaves, 2022). São dois os planos de transparência: não só as artistas não têm uma presença no campo coincidente com o seu peso demográfico e a sua representatividade nas escolas, como essa subpresença é invisível à comunidade.

Portugal teve muita dificuldade e demorou muito tempo a acertar-se com o fuso internacional no que respeita aos questionamentos e crítica dos mecanismos (re)produtores da exclusão feminina e discriminação de género. O atravessamento da arte pela perspectiva feminista implicou reconhecer e desconstruir o lugar persistente das mulheres enquanto objetos de observação, permitiu questionar o paradigma que tanto artista como público são masculinos e o sentido único da arte canónica: eurocêntrica e falocêntrica, o que equivale a dizer que se trata de arte feita por homens brancos ocidentais (Cruz, 2010; Hargreaves, 2020). A crítica feminista da arte, acrescentou novas tipologias e formas de fazer da mulher nas artes, nomeadamente enquanto sujeito que observa, põe em causa os *usos* do seu corpo e produz arte, alargando as possibilidades a que estava destinada (Serrão, 2017).

Enquanto já desde a década de 1980 se institucionalizavam os estudos de género na academia anglo-saxónica, em Portugal não havia sequer vislumbre do tema nos programas de história de arte ou nas ciências sociais (Vicente, 2011; Pereira, 2012, 2018; Santos et al., 2023). É só no presente século que começaram a surgir programas de mestrado, pós-graduação, conferências e seminários que cruzam as artes e o género, em particular o estudo e reflexão acerca dos lugares periféricos que foram e são ocupados pelas mulheres no espaço da história de arte e do campo artístico⁴².

Ferreira (2022) refere a relevância da instituição académica na moldagem das/os profissionais do campo artístico. O nível de problematização, a interpretação analítica e a crítica do passado e do presente da invisibilidade das mulheres nas artes, condicionarão a forma como lidarão com as mudanças sociais e as incorporarão nas suas práticas.

⁴² Para aprofundamento da cronologia e descrição da institucionalização (pensamento crítico, ensino, disseminação) dos Estudos de Género no campo das artes em Portugal, ver Hargreaves (2022).

Capítulo 4 – A bússola metodológica

4.1. Os contributos da metodologia e crítica feministas

The master's tools will never dismantle the master's house.
(Lorde, 1984, p. 110)

O feminismo trouxe às ciências sociais uma perspetiva analítica diferenciada, inclusiva e valorizadora das histórias de vida das mulheres e das diferentes experiências nas esferas da família e do espaço doméstico, da sexualidade e saúde reprodutiva, do trabalho e das sociabilidades. Epistemologicamente, a experiência passa a ser considerada como uma categoria válida de análise (França, 2012) e as mulheres, legítimas agentes de conhecimento (Smith, 1987; Harding, 1987). Introduce uma metodologia crítica e desafiadora do quadro tradicional e androcêntrico de produção científica objetiva, universalizante e positivista (Harding, 1987; Lalanda, 1998; Amâncio, 2002) capaz de “ultrapassar a dicotomia sujeito/objeto” (Tavares, Coelho & Góis, 2009, p. 6) e por se propor a observar e compreender de forma próxima, os fenómenos no amplexo da sua diversidade, promovendo por e para isso um fazer ciência situado, contextual e relacional (Harding, 1987; Haraway, 1988; Bandeira, 2008; França, 2012). Oliveira (2008) sistematiza o contributo feminista às ciências sociais pela adição de três categorias analíticas. Primeiro, o *quotidiano* agregador das relações sociais que ocorrem nas várias esferas de vida. Em segundo, a *vivência* como o conjunto das experiências distintas vividas pelas pessoas. Em terceiro, as *emoções*, interpretadas como construções sociais, percebidas pelas pessoas e não como reações involuntárias do domínio do biológico.

A investigação que aqui se apresenta envolveu e desenvolveu um processo individual de tomada de consciência crítica ou “consciencialização” feminista, no sentido que Paulo Freire atribui: “(...) não como panaceia, mas como um esforço de conhecimento crítico dos obstáculos, vale dizer, das suas razões de ser” (Freire, 1996, p. 28).

Ser investigadora neste campo despertou-me para uma cidadania mais ativa pela aproximação a movimentos e grupos informais feministas, participação em manifestações, marchas e conferências, pela escrita e difusão nacional e internacional de conteúdos em artigos e congressos científicos ou pela divulgação de atividades e iniciativas de âmbito feminista nas redes sociais. Por sua vez, estas ações participativas foram integradas como “elementos vitais e generativos do processo de produção de conhecimento” (Pereira & Santos, 2014, p. 16), animando a investigação e, de certa forma, coletivizando-a. Metodologicamente, foi influenciada por valores e crenças individuais e por um claro posicionamento político, contrariando assim, em parte, o postulado da objetividade e neutralidade axiológica que *deve* percorrer a investigação e o distanciamento imparcial do objeto de estudo (Harding, 1987). O uso de uma subjetividade esclarecida é promotora de relações de pesquisa mais engajadas e menos hierarquizadas (Mies, 1983; Klein, 1983; Narvaz & Koller, 2006) e orienta também o interesse

para prosseguir um objeto de estudo cuja realidade desigual se deseja ver alterada (Harding, 1987; Rodrigues, 2013).

Mies (1983, pp. 120-121) rejeita a oposição binária e dicotômica entre a objetividade da pesquisa e o uso da subjetividade das investigadoras enquanto mulheres.

Even while studying women's questions, they were advised to suppress their emotions, their subjective feelings of involvement and identification with other women in order to produce objective' data. The methodological principle of a value-free, neutral, uninvolved approach, of a hierarchical, non-reciprocal relationship between research subject and research object - certainly the decisive methodological postulate of positivist social science research - drives women scholars into a schizophrenic situation. If they try to follow this postulate, they have constantly to repress, negate or ignore their own experience of sexist oppression and have to strive to live up to the so-called 'rational' standards of a highly competitive, male-dominated academic world.

Concretizando, a pesquisa insere-se numa prática sociológica de “parcialidade consciente” (*ibidem*, p. 68) em que se assume uma identificação parcial com as mulheres e as suas experiências individuais de gênero, o que se manifestou nas leituras feitas e, principalmente, durante o processo de entrevistas. Esta postura não deverá confundir-se com empatia, mero subjetivismo ou com uma aceitação acrítica dos relatos das participantes. Contemplar a “linha de falha” (Smith, 1987) entre a experiência da investigadora e a experiência da mulher, reconhecer-se na outra (a investigadora na participante) não é o mesmo que dizer que as experiências das mulheres são uniformes, monolíticas e que partilhamos todas as mesmas histórias⁴³ (Bock, 1989; Stanley & Wise, 1994; Ramazanoglu & Holland, 2002; Tavares, Coelho & Góis, 2009). Os contextos sociais onde as mulheres vivem, trabalham ou constituem família são muito variados e dependem de uma multitude de variáveis como a geografia, a classe social, a pertença étnico-racial, a orientação sexual ou a idade (Harding, 1987; Haraway, 1988). Não assumir esta diferenciação é incorrer no viés da universalização das experiências e, por isso, é importante distinguir a complexidade desses contextos, estabelecer relações causais distintas e, ainda assim, porventura caracterizar o que de comum essas experiências têm em matéria de opressão, desempoderamento e também do manuseamento de recursos e capitais de reação e resistência. A intersubjetividade (Westkott, 1979; Klein, 1983; Stanley & Wise, 1994) é o processo que ocorre na relação de pesquisa entre investigadora e participantes em que se assume que, apesar de todas as diferenças, existem experiências e referentes comuns a que ambas se podem reportar para produzir

⁴³ “A história das mulheres só pode ser compreendida no plural, nunca no singular” (Bock, 1989, p. 161).

descrições sobre o mundo social, corrigir percepções distorcidas e alargar a mundivisão de ambos os lados.

A investigação feminista e a divulgação dos seus resultados escritos numa linguagem não sexista devem ser entendidas como atos de resistência e emancipação (Oakley, 2016) e a experiência de pesquisa deve ser descrita e analisada dentro da “autobiografia intelectual” proposta por Stanley e Wise (1993, p. 189), uma vez que fornece instrumentos úteis para navegar analiticamente projetos que partilham propósitos e enquadramentos teóricos e metodológicos semelhantes.

Desde que a investigação começou a ser transformada pela perspectiva feminista a partir das décadas de 1960, 1970 e 1980 com os trabalhos de reflexão epistemológica e metodológica de Harding (1987), Oakley (1981), Mies (1983), Smith (1987), entre muitas outras, que se elegeram as abordagens qualitativas como as mais apropriadas para servir os propósitos de valorização das vidas das mulheres, de ouvi-las e amplificar a sua voz (Hughes & Cohen, 2010). Por seu turno, consideravam-se os estudos quantitativos muito representativos do paradigma da ciência positivista usada por homens para fazer prevalecer hierarquias de poder na produção de conhecimento e invisibilizar as perspectivas das mulheres. Com o desenvolvimento metodológico do campo, a oposição entre as diferentes abordagens tem vindo a esbater-se, bem como a resistência das feministas à escolha pelo quantitativo que, entretanto, também deixou de ser acolhido tão criticamente (Oakley, 1999).

A escolha dos métodos de pesquisa depende de um conjunto de variáveis no qual se inclui, entre outras, as questões que os/as investigadores/as sociais querem ver respondidas, o seu posicionamento epistemológico e político, o acesso ao objeto de estudo e os meios disponíveis. Tornou-se consensual que desenhar um edifício plurimetodológico pode ser a estratégia certa para abordar e melhor clarificar os fenómenos que se querem estudar, “quer em termos da sua extensão, quer em termos do seu significado” (Lalanda, 1998, p. 872).

Face às prioridades de investigação definidas e aos objetivos propostos, a presente investigação é plurimetodológica, conjugando duas escalas de observação que se querem complementares e em articulação. Por um lado, uma no plano meso, onde se investe em conhecer e apresentar o retrato do campo das artes visuais a partir de diversos indicadores quantitativos que traduzem a representatividade das/os artistas num conjunto alargado de instituições, agentes e dispositivos culturais. Por outro, no plano micro, uma prática de observação qualitativa e individual conseguida através de entrevistas aprofundadas que procura conhecer e reconhecer as experiências de género vividas decorrentes das trajetórias profissionais de mulheres, no conjunto das suas possibilidades e constrangimentos estruturais e naquilo que as suas subjetividades criativas engendram para se adaptar (Plummer, 2001).

4.2. Representatividade no campo artístico português – construção e limites

What gets counted counts.
(Seager, 2016, p. 1)

As abordagens quantitativas têm contribuído eficazmente para os intentos da agenda feminista, nomeadamente os de reposição da justiça social. Inseridas numa “política do pragmatismo” (Hughes & Cohen, 2010, p. 190) têm ajudado a esclarecer situações de desigualdade estrutural que prevalecem despercebidas ou silenciadas quer pelo interesse, perspetiva e privilégio dos homens (Hughes & Cohen, 2010), quer pela tradição de estudar as vidas dos homens e generalizar os seus resultados ao resto da população. Carolina Perez no livro *Mulheres Invisíveis* menciona o “défice informacional de género” (2020, p. 13) a propósito da ausência de dados relativos às mulheres numa miríade de temas e aspetos do dia a dia. As realidades das mulheres são frequentemente desconsideradas, sobrepondo-se em importância as dos homens, que assumem um carácter universal.

Estudos que conseguem refletir e atender com rigor as realidades diversas das mulheres e apresentar evidências relativas a dimensões de vida historicamente escondidas e ausentes é uma das estratégias para gerar o debate e pressionar a aplicação de medidas. Oakley (1999, p. 251) afirma: “*Without quantitative research, it is difficult to distinguish between personal experience and collective oppression*”.

O campo das artes visuais portuguesas padece da escassez de dados sistemáticos e organizados. Faz parte dos objetivos desta tese descrever a constituição e a evolução do campo das artes visuais portuguesas em termos quantitativos, nomeadamente no que respeita aos perfis socioprofissionais de quem o protagoniza. A primeira e mais evidente fonte de dados acedida foi o Instituto Nacional de Estatística (INE) pela riqueza da informação recolhida pelos Censos e pelo Inquérito ao Emprego (IE). Todavia, à semelhança das dificuldades encontradas noutros estudos (Nico et al., 2007; Ferro et al., 2016; Neves, Miranda & Lopes, 2021), o INE por questões de confidencialidade e segredo estatístico, não disponibiliza dados relativos aos grupos profissionais da Classificação Portuguesa das Profissões (CPP) (INE, 2011) com desagregação acima de três dígitos, o que invalida a quantificação do conjunto de profissionais em análise nesta investigação correspondente ao código CPP - “2651 – Artistas de artes visuais (plásticas)” e o seu detalhe pela especificidade profissional.

A informação oficial disponibilizada pelo INE (2023), recolhida a partir do *Inquérito Galerias de Arte e outros espaços de Exposições Temporárias*⁴⁴, inclui métricas como o número de galerias de arte, o número total de exposições realizadas, obras expostas e autoras/es. Entre várias outras informações em falta, não existe desagregação dos/as artistas por género. A falta de informação abre espaço para que se instalem impressões e opiniões de que a subrepresentação das mulheres é um fenómeno que pertence ao passado e, por isso, de inútil discussão.

⁴⁴ Última atualização das “Estatísticas da Cultura” a 7 de dezembro de 2023 relativo ao ano de 2022. Disponível em: <https://shorturl.at/acxOT>

A produção de estatísticas sobre a presença de mulheres artistas nos diversos polos culturais (galerias, leilões, bienais, feiras, museus, ...) permite perceber a situação de equilíbrio ou desequilíbrio que existe em termos de representatividade de género, fornece dados secundários preciosos para a sustentação de medidas, políticas e estudos (Fonseca, 2013, 2015; Dimitrakaki, 2017) e mantém a atenção sobre o tema, apesar do “problema de memória do mercado de arte” (Davis, 2007).

As Guerrilla Girls⁴⁵ têm denunciado, ao longo dos últimos 30 anos, a disparidade de visibilidade entre homens e mulheres recorrendo a dados numéricos, o que tem contribuído para a sensibilização e discussão do tema nas várias esferas, dentro e fora do mundo da arte. É precisamente a partir desta referência operativa, que Isabel Sabino (2012) se propôs contar em Portugal, os números da representação autoral feminina num conjunto de estruturas artísticas. A autora recolheu e tratou os dados das mais relevantes galerias comerciais e institucionais portuguesas, relativos à proporção de exposições individuais de mulheres artistas face ao total e à proporção de mulheres “artistas de galeria”⁴⁶ para os anos de 2009, 2010 e 2011.

O estudo que aqui se apresenta deu continuidade, por via da atualização e aprofundamento, ao trabalho realizado por Sabino (2012), tentando, sempre que possível, acrescentar elementos que permitam uma avaliação mais panorâmica. Tomando por base a amostra de 23 galerias comerciais e das quatro instituições culturais do referido estudo, a pesquisa estendeu-se a um conjunto de mais dez galerias em que nove são representativas da “novíssima geração” (Ramires, 2018) para permitir a auscultação das tendências no segmento demográfico de artistas mais jovens, e também a mais duas instituições: a Fundação EDP (especialmente vocacionada para a arte contemporânea) e o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (instância pública dedicada à coleção e exibição de arte contemporânea portuguesa), totalizando, assim, 33 galerias comerciais e seis instituições culturais de exibição de arte. Foi também avaliada a atividade de três casas leiloeiras, as/os vencedoras/es das edições de nove prémios de arte contemporânea e a representação oficial portuguesa na conceituada Bienal de Arte de Veneza.

A análise dos programas de exposições e artistas representadas/os pelas galerias comerciais e pelas instituições recaiu sobre o período compreendido entre 2009 e 2023, enquanto os dados dos leilões foram recolhidos entre 2018 e 2023. Foram contempladas todas as edições desde o lançamento até ao presente dos seguintes prémios: Prémios AICA / MC / Millennium BCP de Artes Visuais e Arquitetura,

⁴⁵ As Guerrilla Girls é um grupo anónimo de mulheres, artistas e feministas que desde 1985 têm exposto o sexismo e racismo presentes nos mundos da arte norte-americano e europeu. Informação disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

⁴⁶ As/os artistas de galeria ou artistas residentes são aquelas/es que desenvolvem um vínculo mais estável com uma galeria, por vezes em regime de exclusividade. Neste caso, a galeria passa a ser quem representa a/o artista, promovendo o seu trabalho, organizando exposições individuais e coletivas dentro e fora da galeria, exibindo o trabalho em feiras internacionais e contribuindo para que mantenha um bom ritmo de vendas.

o Prémio Amadeo Souza-Cardoso e o Grande Prémio Amadeo Souza-Cardoso, o Prémio Novos Artistas Fundação EDP e o Grande Prémio Fundação EDP Arte, o BESRevelação e o BESPhoto (que depois adotaram a designação de “Novo Banco”) e o Prémio Arte Jovem Fundação Millennium. A representação oficial portuguesa na Bienal de Arte de Veneza foi analisada desde 1950. Os dados apresentados foram, na grande maioria, acedidos a partir dos websites de cada uma das instituições e para os casos em que a informação não estava disponível, estabeleceram-se contactos diretos.

A amostra de 33 galerias apresentada no Quadro 4.1, está concentrada nas cidades de Lisboa, Porto, Ponta Delgada e Funchal. São galerias com notoriedade no campo, especializadas em diferentes áreas da arte contemporânea, com tipologias diversas de artistas representados/as e com diferentes objetivos em termos comerciais e/ou culturais.

Considerando o estudo de Sabino (2012), verificou-se que três das galerias da amostra inicial tinham, entretanto, encerrado. Decidi substituí-las por outras que encaixavam no perfil e que tinham dados disponíveis *online*. Ainda da amostra inicial, a Galeria Zé dos Bois foi também substituída, uma vez que não tinha dados *online* e não respondeu ao contacto efetuado. Por ser relevante no panorama da arte, foi acrescentada mais uma galeria, a Kunsthalle-Lissabon. Anualmente, foi contabilizado o número total de exposições individuais e quantas delas tiveram autoria feminina. Nas exposições coletivas, foi avaliada a proporção de mulheres face ao total de artistas presentes, o que, em termos agregados, permitiu conhecer a sua representatividade. Foram também contabilizadas as mulheres artistas de galeria face ao total de artistas.

As biografias de artistas de galeria e também das/os artistas presentes em leilões foram analisados para cumprir dois objetivos: um mais imediato e outro de médio prazo. Desde logo, para robustecer a análise que se apresentará, interessou estratificar o conjunto de artistas em termos de idade, para perceber se existem tendências diferentes ao longo das gerações. De acordo com a metodologia do ArtPrice (2022) para a produção de relatórios e estatísticas sobre o mercado da arte, são designadas de “artistas contemporâneos/as” as pessoas que nasceram a partir de 1945, pelo que se estratificou o grupo entre quem nasceu antes e após essa data. No conjunto dos/as artistas contemporâneos/as, separou-se quem nasceu após 1980 para se perceber como evoluem os indicadores de representatividade das artistas mais jovens. O acompanhamento da geração daqueles/as que nasceram depois de 1980, e dos seus padrões de representatividade no campo artístico, poderá servir como um “barómetro para as novas tendências” no mundo da arte (Feixa & Leccardi, 2010, p. 199). A médio prazo, a análise das biografias permitiu construir uma base de dados com um conjunto substantivo de artistas e respetivas variáveis de caracterização de que falarei na secção seguinte.

Nas instituições culturais (Quadro 4.2), seja pela extensão das coleções e/ou pelo sistema de catalogação, não foi possível obter de forma prática, o número total de artistas na coleção, desagregado por género. Para as instituições em que não foi possível o acesso à informação durante o tempo previsto para esta pesquisa, a decisão foi usar os dados da reportagem publicada no jornal *Público* a 25 de

fevereiro de 2017 (Duarte, 2017). Dadas as dificuldades descritas, no caso das coleções, não foi possível fazer a estratificação dos/as artistas por idade.

A seleção das três leiloeiras a incluir no estudo (Quadro 4.3) foi feita a partir da lista de leiloeiras associadas da Associação Portuguesa de Leiloeiras de Arte, escolhendo-se as que transacionam mais obras de arte contemporânea e pertencem ao segmento superior do mercado pelo nível de qualidade relativa das obras e pelo valor mais elevado a que chegam (Afonso & Fernandes, 2019). Localizam-se as três em Lisboa e têm abrangência nacional. Os dados recolhidos foram estudados sob duas perspetivas: por artista e por número de lotes, isto é, a proporção de mulheres no total de artistas no catálogo do leilão e também a proporção de obras de artistas mulheres no total das obras de arte a leilão.

Quadro 4.1 – Galerias comerciais selecionadas do campo artístico português (n=33)

Galerias	Localização	Ano de fundação	Situação
111	Lisboa	1964	ativa
Módulo	Lisboa	1975	ativa
Pedro Oliveira	Porto	1980	ativa
Graça Brandão	Lisboa	1986	ativa
Monumental	Lisboa	1986	ativa
Quadrado Azul	Lisboa e Porto	1986	ativa
Carlos Carvalho	Lisboa	1988	ativa
Trema	Lisboa	1988	ativa
Porta 33	Funchal	1989	ativa
Arte Periférica	Lisboa	1991	ativa
Fernando Santos	Porto	1993	ativa
Presença	Porto	1995	ativa
Pedro Cera	Lisboa	1998	ativa
Serpente	Porto	1998	ativa
Filomena Soares	Lisboa	1999	ativa
Fonseca Macedo	Ponta Delgada	2000	ativa
Cristina Guerra	Lisboa	2001	ativa
Arthobler	Porto	2001	encerrada em 2019
Miguel Nabinho	Lisboa	2003	ativa
Vera Cortês	Lisboa	2003	ativa
3 + 1	Lisboa	2007	ativa
Caroline Pagès	Lisboa	2007	encerrada em 2019
Nuno Centeno	Lisboa	2007	ativa
Kunsthalle-Lissabon	Lisboa	2009	ativa
Kubik Gallery	Lisboa	2010	ativa
ApArte Galeria	Porto	2010	ativa
Belo-Galsterer	Lisboa	2012	ativa
Francisco Fino	Lisboa	2012	ativa
Zaratan	Lisboa	2014	ativa
Madragoa	Lisboa	2016	ativa
Balcony	Lisboa	2017	ativa
Cisterna	Lisboa	2019	encerrada em 2023

Galerias	Localização	Ano de fundação	Situação
NO-NO	Lisboa	2020	ativa

Quadro 4.2 – Instituições culturais seleccionadas do campo artístico português (n=6)

Instituições	Localização	Ano de fundação	Situação
Fundação Calouste Gulbenkian	Lisboa	1956	ativa
Culturgest	Lisboa e Porto	1993	ativa
Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado	Lisboa	1994 (1911) ⁴⁷	ativa
Fundação Serralves	Porto	1999	ativa
Fundação EDP	Lisboa	2004	ativa
Museu Coleção Berardo	Lisboa	2007	encerrado em 2022

Quadro 4.3 – Leiloeiras seleccionadas do campo artístico português (n=3)

Leiloeiras	Localização	Ano de fundação	Situação
Palácio do Correio Velho	Lisboa	1989	ativa
Cabral Moncada Leilões	Lisboa	1996	ativa
Veritas	Lisboa	2011	ativa

O material recolhido alimentou um ficheiro MS Excel onde se apuraram os cálculos relativos a medidas de frequência e a indicadores de representatividade da presença feminina no campo em matéria de exibição.

O desenvolvimento metodológico tem vindo a renovar-se para responder aos debates feministas da atualidade, nomeadamente os da interseccionalidade e das implicações decorrentes das diferentes posições sociais ocupadas e respetiva detenção de recursos. O sistema implementado para recolher os dados do campo artístico estabeleceu à partida duas categorias fixas de género: mulher e homem. Não se conseguiu escapar a esta classificação binária porque não houve acesso a informação que pudesse tornar estes dados mais rigorosos do ponto de vista da identidade de género. O mesmo se passa em relação às categorias étnico- raciais onde não existe essa informação. Assume-se que este estudo, que ambiciona evidenciar a composição de género do campo das artes visuais, possa ter invisibilizando a diversidade de identidades de género e pertenças étnico-raciais e que, por isso, ofereça margem para ser complementado no futuro.

⁴⁷ O museu foi fundado em 1911 e reinaugurado em 1994, depois de obras estruturais.

4.3. Entre a vida e a arte – análise dos discursos das artistas

As a feminist interviewer, I am interested in getting at the subjugated knowledge of the diversity of women's realities that often lie hidden and unarticulated. I am asking questions and exploring issues that are of particular concern to women's lives. I am interested in issues of social change and social justice for women and other oppressed groups.
(Hesse-Biber, 2006, p. 113)

A pesquisa feminista legitima as mulheres como objeto de estudo e ambiciona que os seus resultados sejam *para* as mulheres, para a melhoria das suas condições sociais de existência (Harding, 1987; Narvaz & Koller, 2006; Bandeira, 2008; Simpson, 2012, entre muitas outras).

A investigação feminista tem privilegiado a abordagem qualitativa por promover um ambiente de maior reciprocidade nas relações de pesquisa e por ser capaz de compreender de forma mais abrangente a complexidade dos fenómenos, excluindo processos racionais de contorno mais linear e redutor. Pese embora os resultados obtidos não poderem ser generalizados, a metodologia de componente qualitativa permite chegar a significados e interpretações de realidades situadas e particulares (Ruquoy, 1997; Reste, 2015). Gilberto Velho (2006, p. 4) refere que a “preocupação e o lugar do indivíduo dentro das ciências sociais têm sido questão muitas vezes polémica e sempre estimulante”, aludindo ao duradouro debate académico que parece desconfiar da fiabilidade e representatividade de pesquisas que assentam sobre instrumentos qualitativos. Ana Maria Brandão (2007) justifica esta falta de consenso em torno do papel da singularidade, pelo peso da herança positivista na investigação sociológica que opõe relevância estatística a relevância analítica e dá primazia ao número.

Através da recolha, análise e disseminação das experiências e perceções individuais das mulheres, pretende caracterizar-se as relações de género em que participam, expondo a eventual permanência de arranjos desiguais de poder que as prejudicam e também as possíveis mudanças positivas que identificam. É neste sentido que, a par do estudo quantitativo, foi acionada uma estratégia qualitativa que mobilizou a técnica intensiva das entrevistas em profundidade.

A entrevista semidiretiva, que assume neste trabalho protagonismo metodológico, reconhece as participantes como “conhecedoras” dos processos que decorrem nas suas vidas (Gubrium & Holstein, 2012). A condução deste tipo de entrevista oscila entre garantir por um lado, a liberdade de pensamento das entrevistadas, promovendo um exercício de introspeção sobre os temas em estudo (Reste, 2015) e, por outro, que o discurso mantenha relevância face aos objetivos da pesquisa (Ruquoy, 1997). É um dispositivo que por ser adaptável e flexível serve eficazmente o propósito de compreender e contextualizar quotidianos (eventos e mudanças) e interpretar sentidos a partir do universo subjetivo das/os participantes (Conde, 1993; Lalande, 1998; Oliveira, 2008; Valadas & Gonçalves, 2014). O uso de entrevistas compreensivas (Kaufmann, 1996), enquadrado pela perspetiva feminista, qualifica a experiência e a autonomia das mulheres, proporcionando-lhes a possibilidade de contar histórias através das quais podem *construir* mundos e a sua própria identidade (Bruner, 1991).

Entrevistar mulheres artistas, para conhecer os seus percursos de vida e o detalhe das suas trajetórias profissionais, entendeu-se então ser o procedimento metodológico adequado para “sentir o real” (Lalanda, 1998, p. 881) e lidar com a complexidade de um tipo de pesquisa que não se coaduna com instrumentos formatados de “operacionalização de variáveis” (Denzin & Lincoln, 2005; Oliveira, Guimarães & Ferreira, 2023, p. 216). A entrevista aprofundada foi usada como a estrada para aceder à vida vivida das pessoas e “às (suas) múltiplas realidades” (Stake, 1995, p. 64), escutar e interpretar sociologicamente a riqueza das experiências peculiares das mulheres e, daí, tentar iluminar as razões explicativas para o fenómeno da desigualdade de género no contexto específico do mundo da arte.

A recolha deste material empírico revelou-se muito semelhante ao obtido a partir de uma entrevista biográfica. Aceder às narrativas pessoais atravessadas de informação autobiográfica, interpretações e emoções que refletem as perspetivas únicas que os indivíduos têm sobre a sua vida (Ochs & Capps, 1996; Waters et al., 2019), proporcionar um espaço de expressão, estruturação e apresentação de identidades (Arfuch, 2010; Bheenuck, 2010), conhecer os mecanismos de reflexividade e as estratégias intencionais usadas para desencadear a ação e conduzir o curso da vida (Plummer, 2008) são das principais vantagens que este instrumento aporta. O acesso privilegiado ao repertório biográfico individual permite também conhecer os contextos que moldam, porventura de forma desigual, tal ação.

A importância da componente qualitativa nesta investigação, operacionalizada pelas entrevistas aprofundadas, concretiza-se na possibilidade de contactar com a diferenciação das trajetórias e conhecer a trama onde ação individual e condições estruturais se encontram e interagem; de aceder à criatividade biográfica individual e também ao que estes percursos têm de comum (Bertaux, (2020 [1997])). A constante interação entre indivíduo e sociedade joga-se no campo da narrativa auto-biográfica (Stanley, 1993; Fivush et al, 2011; McLean & Syed, 2015). Dada a amplitude etária das entrevistadas, tornou-se possível observar diferentes relações entre trajetória individual, transições e linhas histórico-temporais ricas em mudanças sociais.

É importante ter em mente ao longo do processo que os discursos produzidos pelas mulheres entrevistadas são co-construídos na situação de entrevista e podem ser diferentes caso as circunstâncias do *tempo presente* (Plummer, 1995) se alterem.

Os relatos não são estáticos, antes variam ao longo do curso de vida das pessoas (Klein, 1983; Ruquoy, 1997), porque “a verdade é sempre aproximada e provisória” (Oliveira, 2008, p. 236) e falar de momentos que potencialmente mobilizam memórias de desigualdade e opressão de género requer coragem e por vezes até aprender palavras novas que consigam traduzir fielmente as experiências vividas (Devault, 1990).

A construção do guião de entrevista (disponível no Anexo A) foi informada pelas teorias que suportam as questões colocadas e que concorrem para o objeto de estudo. Procurou-se dar conta da multidimensionalidade de fatores que poderão influenciar o desenrolar dos percursos profissionais das artistas, entre eles, o género, e quais os contornos específicos que assumem nas suas trajetórias.

O guião semiestruturado favoreceu a liberdade de resposta das entrevistadas e a flexibilidade procedimental (Quivy & Campenhoudt, 1998) e cobriu várias dimensões e temporalidades: desde as origens sociais, o percurso escolar e vocacional, a transição para o mercado de trabalho, as mobilidades geográficas, as sociabilidades, a conciliação e a constituição de família (quando aplicável) e também os planos e desejos para o futuro. Foram discutidas em detalhe questões relativas ao funcionamento do campo artístico, às representações que têm sobre a arte e a prática artística e como é que o género atravessa e impacta todas estas esferas e dimensões.

Se nas primeiras entrevistas me sentia muito agarrada ao guião, na ânsia de não deixar nenhuma questão por fazer; à medida que o tempo e as entrevistas passavam⁴⁸, fui-me sentindo mais à vontade e as entrevistas passaram a “conversas com objetivo” (Burgess, 1997, p. 112), menos estruturadas do ponto de vista formal e, por isso, também mais espontâneas. Os temas foram-se entrelaçando e fluindo em cadências variáveis dependendo do ritmo das entrevistadas, sendo que, muitas vezes, foram elas a convocar os assuntos que se seguiam. O guião passou a funcionar como um auxiliar para que no fim da entrevista pudesse verificar se todos os temas tinham sido mencionados e se pudesse concretizar o objetivo de comparabilidade entre as entrevistas (Burgess, 1997).

Apesar de, no geral, as entrevistas terem corrido bem, mantendo-se, em todas elas, a fluidez de uma conversa coloquial (processo sobre o qual reflito de seguida), a extensão do guião teve consequente impacto na duração das entrevistas, o que causou fadiga em algumas das entrevistadas. Nestes casos, propôs-se fazer um intervalo ou mesmo dividir a entrevista em duas sessões (o caso de duas entrevistadas) para não afetar o bem-estar das participantes e a qualidade da informação recolhida. As 43 entrevistas decorreram entre outubro de 2021 e março de 2022 maioritariamente em horário pós-laboral, por conveniência das entrevistadas e própria. Por ser ainda uma época abalada pela pandemia covid-19, foi colocada à consideração a escolha do formato de entrevista: se *online* ou presencial do que resultou que 33 entrevistas tivessem sido feitas via Zoom enquanto as restantes dez, de forma presencial nas casas ou ateliers das artistas. A entrevista *online* foi também a solução mais imediata e exequível para entrevistar mulheres que não moravam na Grande Lisboa.

A duração média das entrevistas rondou as duas horas e meia, tendo a mais breve durado uma hora e a mais longa seis horas. A transcrição das entrevistas foi feita socorrendo-me numa primeira fase da ferramenta de “Ditar” do MS Word e, mais tarde, quando implementada, do “Transcrever”. Durante a transcrição, foi feita a anonimização de marcas que pudessem identificar as entrevistadas, optando-se pela substituição dos nomes por outros fictícios e substituindo o nome das galerias, dos museus, das/dos colecionadoras/es por “a galeria”, “o museu”, “as/os colecionadoras/es”, para dar alguns exemplos.

⁴⁸ A curva de entrosamento com o guião foi relativamente rápida, o que se deveu também ao calendário ritmado de entrevistas, cerca de três a quatro por semana, em alguns períodos.

As transcrições foram lidas, revistas e complementadas com base na (re)escuta das entrevistas. A estrutura da árvore de dimensões e categorias foi construída a partir do guião, com adaptações conforme os aspetos que se destacaram mais ou menos nos discursos das artistas. A codificação das entrevistas foi realizada utilizando o software de análise de conteúdo MaxQDA.

A informação recolhida nas entrevistas, além de ter sido utilizada na análise de conteúdo referida orientada ao enquadramento das questões de pesquisa, permitiu também a montagem de um modelo com nove variáveis qualitativas⁴⁹ que oferecem pistas sobre o nível de desempenho das trajetórias profissionais das artistas. As variáveis incluídas na análise foram: o escalão etário das artistas, a representação por galerias nacionais e internacionais, a regularidade das exposições, a receção de prémios, a integração em coleções, a existência de um percurso internacional, o nível de visibilidade⁵⁰ e a capacidade de viver exclusivamente da arte. Foi construída uma base de dados em MS Excel, reunindo dados provenientes das entrevistas e dos currículos das artistas disponíveis *online*. Após a recodificação das categorias, esta base foi importada para o software SPSS, versão 29, para análise.

A multidimensionalidade das propriedades sociais, condições de existência e circunstâncias de criação artística, correspondentes às diversas posições ocupadas pelas artistas entrevistadas no campo artístico, foi operacionalizada através de uma análise de correspondências múltiplas (ACM). Este procedimento teve como principal objetivo sistematizar a complexidade subjacente às trajetórias profissionais, captando, simultaneamente, as associações e distinções que se estabelecem entre as diferentes categorias. Conforme descrito por Carvalho (2008, p. 20):

(...) ilustrar a matriz de posições que tem associadas certas condições de existência, socialmente definidas com configurações específicas, correspondendo cada posição a uma combinação de múltiplas propriedades definidas por um sistema de coordenadas. Não sendo analiticamente redutíveis entre si, a sua análise decorre da análise das relações que se estabelecem entre elas.

O recurso a este instrumento apresentou potencial analítico, fornecendo elementos para observar as relações de polarização e disputa no espaço social das artes visuais (Klüger, 2018). Permitiu ainda contextualizar, em articulação com a restante análise, os impactos da classe social de origem nas disposições e decisões das artistas, bem como no portefólio de capitais que possuem e no grau de autonomia ou heteronomia artística que caracteriza a sua posição no campo. Adicionalmente, este

⁴⁹ O quadro das variáveis e respetivas categorias usado na análise, pode ser consultado no Anexo B.

⁵⁰ A variável “visibilidade” foi operacionalizada através da síntese de diversos indicadores de presença – ou ausência – no campo artístico. Entre eles, destacam-se o prestígio da instituição ou galeria responsável pela exposição da produção artística, a aquisição de obras pela “[Coleção de Arte Contemporânea do Estado](#)”, a inclusão em publicações especializadas, e as referências feitas pela crítica.

instrumento possibilitou uma compreensão mais aprofundada das relações entre os diferentes tipos de trajetória profissional e o impacto da experiência de género relatado pelas artistas.

4.3.1. Chegar às entrevistadas

De entre as várias disciplinas artísticas presentes nos vários mundos da arte, o meu interesse de estudo recaiu sobre as artes visuais, o que inclui disciplinas como a Pintura, a Escultura, o Desenho, a Fotografia, a Arquitetura ou o Cinema, entre muitas outras.

Os critérios usados para a escolha das participantes a contactar basearam-se na disciplina que praticam dentro das artes visuais e na idade: foram contactadas mulheres com um leque diversificado de práticas artísticas e pertencentes a escalões etários diferentes. O processo de recrutamento das artistas para entrevista seguiu quatro vias. O trabalho de recolha dos números de representação de artistas no campo artístico, permitiu-me contactar com nomes de artistas (e respetivo ano de nascimento) que foram compilados numa base de dados em MS Excel. Passei a tornar mais intencionais as minhas visitas a exposições de arte, acrescentando à base de dados os nomes e os anos de nascimento das artistas, quer em espaços mais instituídos, quer em espaços mais alternativos, tentando abranger os centros e as margens do campo. Foram contactadas pessoas amigas de outros campos artísticos no sentido de me referenciar artistas visuais em diferentes fases da trajetória e com diferentes experiências profissionais (e respetivo contacto de email). Por fim, pedi também ao primeiro grupo de entrevistadas que me indicassem colegas, acabando por funcionar este como um recrutamento por bola de neve (ainda que pouco expressivo) dentro das suas redes sociais.

À medida que ia pesquisando informação sobre as artistas, geralmente publicada *online* em formato de biografias e/ou currículos em *websites* próprios, ia incrementando a base de dados com mais informações. Das cerca de 400 artistas que reuni, selecionei um grupo de dez artistas que contactei por *email*: apresentei-me, enquadrei brevemente o pedido de entrevista e aguardei pelas respostas. Para minha boa surpresa, a adesão foi grande e entusiasta. De seguida, enviei outro *email* onde explicava com maior detalhe a investigação em curso e as condições em que iria decorrer a entrevista. Informava acerca da necessidade de gravação e também acerca dos aspetos éticos, nomeadamente: a salvaguarda do direito à privacidade, de falarem só sobre o que quisessem e do anonimato e confidencialidade em que decorreriam a posterior análise e disseminação de resultados. No mesmo *email*, anexava também o documento de consentimento informado para que tivessem tempo de ler calmamente e colocar, se necessário, questões antes da data de entrevista. No início das entrevistas *online*, as artistas davam o seu consentimento oralmente, enquanto nas entrevistas presenciais, o documento era assinado pelas entrevistadas. Apesar da formalidade do procedimento, não senti que isso arrefecesse a relação que se começava a estabelecer. As artistas aceitaram com naturalidade as condições da entrevista, incluindo a gravação, e as questões colocadas diziam respeito à confidencialidade dos seus testemunhos, nomeadamente a proteção da sua identidade.

Enquanto ia agendando e concretizando as entrevistas, contactava novos grupos de artistas. Como referido, a adesão e aceitação em participar foi positiva e até entusiasta, confirmando a experiência e entendimento de Janet Finch (1984, p. 72):

Women are almost always enthusiastic about talking to a woman researcher, even if they have some initial anxieties about the purpose of the research or their own “performance” in the interview situation.

De todos os contactos que fiz, apenas três mulheres não quiseram participar, por dificuldades de agenda. A decisão de parar o processo de entrevistas baseou-se no critério de saturação da informação recolhida (Bertaux, (2020 [1997])). Considerei que os dados recolhidos forneciam já diversidade suficiente para poder responder às questões colocadas.

Apesar da heterogeneidade de proveniências, escalões etários e práticas artísticas, consequentes em termos da diferenciação dos percursos de vida e trajetórias profissionais que era, em suma, o que se pretendia, o processo de recrutamento traduziu-se num painel bastante homogéneo do ponto de vista da identidade de género e pertença étnico-racial: todas são mulheres cisgénero e brancas.

Reconheço que o painel de mulheres artistas entrevistadas (Quadro 4.4) incorre no risco de apresentar uma perspetiva unidimensional da realidade das mulheres (hooks, 2022). Ainda assim, ficou patente o grande pluralismo das artistas e das suas experiências, necessário à exploração de questões excluídas dos debates acerca da criação e representação no panorama das artes visuais (Macedo & Amaral, 2005). Voltando a bell hooks, as mulheres não partilham um destino comum nem mesmo em matéria de opressão patriarcal: “fatores como classe, raça, religião e preferência sexual criam uma diversidade de experiências que determina em que medida o sexismo será uma força opressora na vida de uma mulher” (2022, p. 33). Pereira alerta para a forma como as sociólogas/os devem tomar atenção aos modos como conduzem as pesquisas sobre género para não “(re)produzir diferenciações e desigualdades no terreno” (2023, p. 211), neste caso entre as próprias mulheres. Todavia, este painel com todos os limites de representatividade que uma amostra qualitativa apresenta, aproxima-se da *real* composição do campo artístico português (e também internacional) em termos de género e categorias étnico-raciais, refletindo, assim, as desigualdades sociais mais amplas que estruturam o acesso, a visibilidade e o reconhecimento no meio artístico.

Importa então reforçar que esta pesquisa qualitativa não almeja ter representatividade estatística, mas antes uma preocupação com a pertinência e qualidade dos dados recolhidos (Burgess, 1997) em que cada mulher é estudada como “um exemplar perfeito, uma representação orgânica de toda a sua experiência cultural” (Mead, 1953, pp. 645-646).

Quadro 4.4 – Caracterização das entrevistadas (n=43)

Nome fictício	Idade (à data de entrevista)	Nível de escolaridade	Profissão principal/ secundária	Situação conjugal	Parentalidade	Residência
Anabela	58 anos	doutoramento	professora universitária artista plástica	solteira	dois filhos	Grande Lisboa
Amália	49 anos	doutoramento	professora universitária artista plástica	solteira	um filho	Grande Lisboa
Adriana	76 anos	secundário	artista plástica	viúva	não	Grande Lisboa
Adélia	62 anos	doutoramento	investigadora artista visual	solteira	não	Grande Lisboa
Adelaide	31 anos	mestrado	artista estudante	casada	não	EUA
Antónia	61 anos	licenciatura	artista plástica	casada	não	Grande Lisboa
Beatriz	49 anos	licenciatura	artista plástica	solteira	não	Grande Lisboa
Belarmina	42 anos	licenciatura	designer artista visual	casada	um filho	Alentejo
Conceição	49 anos	licenciatura	professora artista plástica	solteira	não	Grande Lisboa
Cândida	28 anos	mestrado	artista	solteira	não	Europa
Cármén	43 anos	mestrado	artista plástica mediadora cultural	casada	um filho	Grande Lisboa
Célia	52 anos	doutoramento	professora universitária artista plástica	união de facto	não	Região Centro
Clara	43 anos	mestrado	artista plástica	casada	não	Alentejo
Carlota	24 anos	pós-graduação	artista plástica estudante	solteira	não	Grande Lisboa
Carmo	51 anos	licenciatura	explicadora de matemática artista plástica	divorciada	dois filhos	Grande Lisboa
Cátia	71 anos	licenciatura	artista plástica	união de facto	dois filhos	Grande Lisboa
Céu	54 anos	doutoramento	professora universitária artista plástica	divorciada	três filhos	Grande Porto
Cidália	53 anos	licenciatura	investigadora artista	solteira	não	Grande Lisboa
Glória	57 anos	licenciatura	artista plástica	casada	um filho	Europa
Graça	75 anos	licenciatura	artista plástica	solteira	não	Grande Lisboa
Inês	79 anos	licenciatura	artista visual	viúva	não	Grande Lisboa
Idalina	48 anos	doutoramento	professora universitária artista	união de facto	não	Região Centro
Isaura	28 anos	mestrado	artista	solteira	não	Grande Lisboa
Juliana	40 anos	licenciatura	artista	solteira	não	Grande Lisboa
Jacinta	51 anos	doutoramento	professora universitária artista	união de facto	não	Grande Porto
Lúisa	46 anos	licenciatura	realizadora	união de facto	um filho	Grande Lisboa
Madalena	34 anos	licenciatura	arquiteta pintora	casada	um filho	Grande Porto
Matilde	72 anos	licenciatura	realizadora	divorciada	um filho	Grande Lisboa
Marta	41 anos	licenciatura	professora 1º ciclo artista	solteira	não	Grande Lisboa
Patrícia	47 anos	licenciatura	artista visual fotojornalista	separada	um filho	Grande Lisboa
Raquel	42 anos	mestrado	artista visual	união de facto	dois filhos	Região Norte
Sónia	35 anos	mestrado	realizadora	solteira	não	Grande Lisboa
Salete	36 anos	mestrado	artista plástica	solteira	não	Grande Lisboa
Silvia	27 anos	licenciatura	artista plástica	solteira	não	Grande Lisboa

Nome fictício	Idade (à data de entrevista)	Nível de escolaridade	Profissão principal/secundária	Situação conjugal	Parentalidade	Residência
Sabina	27 anos	mestrado	artista visual estudante	solteira	não	Europa
Solange	40 anos	doutoramento	professora universitária fazedora de imagens	solteira	não	Grande Lisboa
Simone	45 anos	doutoramento	investigadora artista plástica	casada	dois filhos	Grande Lisboa
Silvana	45 anos	doutoramento	professora universitária artista plástica	casada	dois filhos	Grande Porto
Sandrina	48 anos	pós-graduação	curadora	solteira	não	Grande Lisboa
Telma	68 anos	licenciatura	pintora	divorciada	um filho	Grande Lisboa
Tatiana	37 anos	licenciatura	artista plástica	casada	não	Grande Lisboa
Vanda	67 anos	licenciatura	escultora	divorciada	um filho	Algarve
Verónica	38 anos	mestrado	engenheira civil fotógrafa	solteira	não	Grande Lisboa

4.3.2. Reflexão sobre o processo de entrevistas

A adesão curiosa e entusiasmada da maioria das mulheres que contactei antevia que as entrevistas decorressem num ambiente confortável, tranquilo, de partilha generosamente abundante e empolgada. Volvidas 43 entrevistas é esta a caracterização global que melhor lhes assenta.

São diversos os fatores que contribuíram para o sucesso destas interações. Primeiro, o tema suscitou bastante interesse e curiosidade, o que se manifestou no contacto inicial e depois, nas entrevistas. As mulheres colocaram com regularidade questões acerca do meu percurso e das motivações para levar a cabo este projeto de investigação. Segundo, independentemente dos percursos individuais e do nível de impacto que o género teve no conjunto das possibilidades e constrangimentos vivenciados, o tema era suficientemente próximo para estimular a partilha de experiências e reflexões. Percebi também que, para algumas entrevistadas, o convite para uma entrevista sobre o seu percurso artístico, no âmbito de uma investigação sobre mulheres artistas visuais portuguesas, representou uma vantagem do ponto de vista simbólico (Ruquoy, 1997), sendo sinónimo de reconhecimento e satisfação, como partilhou Adelaide.

Acho que todos nós gostamos de que o nosso trabalho seja reconhecido e que haja interesse, sim. É por isso que estou aqui hoje a falar contigo!

Adelaide, artista⁵¹, 31 anos

⁵¹ Nas citações das entrevistadas, optei por usar o nome fictício seguido da designação profissional que cada uma referiu ter, e por fim, a idade.

Continuando a reflexão acerca do processo de entrevista, é importante debruçar-me agora sobre a relação de pesquisa. Faz parte das incumbências da entrevistadora, a criação de um espaço confortável e respeitoso onde as entrevistadas se sintam ouvidas, valorizadas e seguras. Apesar da relação de pesquisa ser sempre assimétrica e normalmente não recíproca porque a informação circula só num sentido, o que retira relativo poder às entrevistadas, é possível abordar a entrevista de forma engajada e sensível, quer pelo uso de metodologias como a “amizade como um método” (Tillmann-Healy, 2003), quer reconhecendo o valor da oferta de material de pesquisa doado pelas/os participantes (Mauß, 1954). Esta postura opõe-se e critica o modo mecanicista masculino de passar pela entrevista como uma interação social indesejada para se aceder à informação (Oakley, 2016).

A estratégia para entrevistar foi-se assumindo e concretizando ao longo do processo. As minhas características pessoais, bem como as de grande parte das mulheres, contribuíram em larga medida para que as conversas fluíssem de forma natural e os assuntos se sucedessem sem grandes constrangimentos. Para além da preparação dos temas sobre os quais recaíam as questões, destaco dois aspetos que creio tenham sido estruturantes. Primeiro, escutar ativamente e com atenção – o que não se esgotou na entrevista e continuou pelas transcrições e análise do material –, estar disponível para ouvir o dito e o não dito, dando tempo, espaço e valor às entrevistadas (Watkins, 1983). Para além da camada verbal, houve, em muitas entrevistas, uma torrente rica de comunicação não verbal plasmada na linguagem corporal, nas expressões faciais, nos olhares, nos silêncios, nas lágrimas e nas gargalhadas que favoreceu um ambiente amigável e, por vezes, íntimo. Em segundo, usar a minha experiência pessoal enquanto mulher para contactar com as experiências das artistas entrevistadas. O facto de sermos mulheres trouxe, não raras vezes, um entendimento empático de “partilha de afinidades” (Flinders, 1992, p. 107) quanto a situações, posicionamentos ou emoções que ajudou a que as conversas fossem ricas e cúmplices.

O meio artístico é, grosso modo, caracterizado por alguma informalidade no trato pessoal, expressão da ideia de não hierarquização e horizontalidade das relações sociais (Gill, 2002). Uma das estratégias usadas nas interações, “uma espécie de mimetismo mais ou menos controlado” (Bourdieu, 1991, p. 3), consistiu em aceder naturalmente ao tratamento por “tu”, iniciado pela larga maioria das mulheres, o que desbastou alguma da distância e formalidade estrutural da relação entrevistadora-entrevistada. Tendo em conta a idade da pessoa e o seu próprio discurso, fui também adequando a linguagem para que ficassemos mais equalizadas e se minimizassem dificuldades na compreensão das questões.

Quando possível, usei referências do meio artístico para me aproximar das entrevistadas enquanto me falavam de algumas práticas do campo. Percebi que, para algumas entrevistadas, isso valorizou a interação, pois fez com que se sentissem mais compreendidas, sem a necessidade de reconstituir todas as partes de cada história. Com outras, assumir que não conhecia determinada pessoa, galeria ou coleção e pedir que me explicassem serviu, para além do objetivo óbvio de recolha de informação, como um meio de criar relação. As entrevistas não foram conduzidas de forma rígida e uniformizada; pelo

contrário, foram conscientemente ajustadas, refletindo o envolvimento e a reflexividade que me acompanharam ao longo do processo.

Como referido, as entrevistas realizaram-se quase na totalidade *online*, o que, a meu ver, não afetou a qualidade da interação ou da informação recolhida. Creio que beneficiámos todas do curso intensivo de utilização de tecnologias de comunicação à distância que decorreu durante os confinamentos da pandemia covid-19 e que permitiu afastar parte da estranheza deste tipo de comunicação.

Relativamente à receção aos vários temas, verificou-se que algumas entrevistadas já tinham refletido sobre eles no passado, com níveis diferentes de profundidade. Nomeadamente, a respeito das desigualdades de género no campo artístico, houve mulheres que partilharam inclusive referências a livros e a artistas que trabalham sobre estas questões. No caso de outras, parte da problematização decorreu em direto, no decurso da entrevista. Nestes casos, dei conta de algum desconforto, seja por nunca terem refletido sobre certas questões e considerarem não estar habilitadas a dar um testemunho pertinente ou coerente, seja por não reconhecerem, na sua própria experiência ou na de outras artistas, situações de desigualdade de género. O desconforto também resultava da possibilidade de não corresponderem às expectativas que eu poderia ter criado acerca dos seus percursos.

Este foi o caso de uma entrevistada que me contactou após a entrevista a pedir que nos encontrássemos de novo, porque tinha necessidade de dizer coisas que não tinha conseguido dizer antes. Acabámos por fazer uma sessão no dia seguinte onde ela retomou alguns temas para melhor explicar o que queria dizer. A entrevistada refletiu sobre o que tinha dito e quis gerir melhor a impressão que tinha causado. Esta ação dá conta da natureza inacabada das narrativas biográficas, no sentido de não existirem *completas* no momento que antecede a realização da entrevista. Na entrevista, o discurso é co-construído com base em raciocínios passados, realizados nos bastidores (Goffman, 1959), e imprevisto do momento – existe sempre (re)criação do conteúdo. A artista não ficou satisfeita com a ideia que tinha passado e quis retificar possíveis equívocos.

As entrevistas são uma forma de interação que rompe com o genérico das interações rotineiras e que exige um esforço reflexivo intenso sobre a biografia individual. A insegurança e frustração que senti e ouvi de algumas mulheres durante as entrevistas resulta do diferencial entre este trabalho *sobre si* e a leitura que faziam das minhas expectativas quanto à entrevista (Holstein & Gubrium, 2000; Rapley, 2001; Blakely & Moles, 2017). Algumas mulheres pediam também a avaliação da sua performance: “Não sei se respondi ao que precisavas...” ou “Não sei se era isto que querias...”, o que reflete, por um lado, a assimetria de poder percebido na interação de pesquisa e, por outro, o esforço aplicado na qualidade das suas performances.

Perante isto, procurei equilibrar os objetivos da pesquisa e o bem-estar das entrevistadas. Assegurei-lhes sempre que o meu interesse residia na singularidade dos seus percursos, tornando, por isso, cada testemunho valioso. Este compromisso implicou que houve perguntas que não fiz ou temas em que não insisti quando percebia desconforto, bem como adotar uma postura empática, mesmo quando as suas narrativas divergiam das minhas próprias perspetivas sobre o mundo. Em algumas

entrevistas onde a entrevistada era menos expressiva perante um tema, dei por mim em momentos de sobre-explicação, uma espécie de *researchplaining* em que munida de vários exemplos, procurava colocar as questões de maneiras diferentes. O objetivo mais do que o “egoísmo científico” que Rodrigues (2013, p. 125) menciona, era o de tornar a situação de entrevista mais confortável para a entrevistada, dando-lhe tempo para pensar ou tornando as questões mais perceptíveis.

As questões relacionadas com as representações sociais, que exigiam um maior nível de abstração - como o significado de ser artista ou as diferenças entre o trabalho artístico feminino e masculino - geraram alguma indignação e dificuldade em responder. Tentei desconstruir as questões, perguntar de outro modo ou mesmo abandonar e seguir para outros temas. Houve também temas como a maternidade, a partilha de tarefas domésticas ou as expectativas sociais que recaem sobre as mulheres, que provocaram em muitas, momentos de partilha mais emotiva e íntima, quase catárticos.

Interessante foi notar a dificuldade que muitas das mulheres entrevistadas tinham em expressar as suas experiências ou ideias, em encontrar as palavras apropriadas dentro de um léxico que não pareciam dominar. Devault (1990, p. 102) menciona precisamente a falta de tradução do quotidiano das vidas das mulheres em palavras adequadas: “*It is difficult because she doesn't have appropriate words. She knows what she means, but expressing it is new*”. Os entendimentos que, por vezes, distorcem as experiências e a desvalorização social das vivências quotidianas das mulheres, seja do cuidado da família e da casa, da saúde ou das dinâmicas de exclusão, subalternização e segregação sexual que atravessam todos os domínios, concretizam-se numa certa afasia. Existe, de facto, um léxico descritivo das experiências das mulheres que tem demorado a ser reconhecido pelo *mainstream* e que por não ser tão escrito, lido, falado e ouvido impede a sua aprendizagem e apropriação naturais. Devault (1990) adiciona o conceito de silenciamento (*mutedness*, no original), Paget (1981), a expressão “problema sem nome” (aplicado numa pesquisa sobre mulheres artistas) e Parker e Pollock (1987) referem-se à “falta de termos e conceitos necessários para articular aquilo que é específico da condição das mulheres” para descreverem como a sua expressão é limitada e modelada por estruturas patriarcais com maior poder social. Nesse sentido, Watkins (1983) advoga que os resultados obtidos a partir de uma investigação feminista sejam escritos numa linguagem simples, cuidadosa e compreensível para que possam ser acessíveis e úteis para o maior número possível de mulheres.

Para algumas mulheres que participaram nesta pesquisa, falar sobre detalhes das suas vidas conjugais em matéria de conciliação ou sobre o desconforto que sentem quando têm de receber homens colecionadores nos seus ateliers, por exemplo, não foi fácil. O discurso era com frequência, hesitante, entrecortado de silêncios e com muito recurso a expressões como: “Sabes como é, não é?” ou “Tás a ver o quero dizer?”. Entendi estes momentos da entrevista como reflexo da falta de palavras para descrever situações do quotidiano e também como um pedido à minha compreensão. Fui assentindo de forma verbal e não verbal, permitindo a construção dessa ponte de entendimento mútuo que creio que terá encorajado a continuidade e riqueza das partilhas.

As práticas descritas elucidam acerca da dificuldade (e ineficácia) em seguir os ditames de uma ética de pesquisa demasiado racionalizada que pretende a neutralidade e o distanciamento das/os investigadoras/es durante as fases da pesquisa para garantir resultados objetivos e mensuráveis. Partilho do que defendem Dickson-Swift et al. (2007, p. 334) acerca da situação de entrevista, de que não existe intimidade sem reciprocidade. Enquanto sociólogas/os temos a responsabilidade de nos aproximarmos, com empatia e respeito, “o mais possível da vida vivida, ouvindo os outros, compreendendo as suas experiências e visões únicas e transmitindo esse conhecimento ao exterior” (Caetano et al., 2023, p. 12).

Capítulo 5 – Estado das artes visuais portuguesas

5.1. Estatísticas oficiais

As estatísticas culturais de 2022 revelam um quadro rico e diversificado, mas também apontam para desafios que exigem a atenção de todos os intervenientes. O investimento sustentável, a adaptação às mudanças digitais e a promoção da cultura local emergem como prioridades para garantir que a riqueza cultural de Portugal continue a prosperar no futuro. (Teixeira, 2024)

A apresentação e análise das estatísticas oficiais sobre o setor cultural e artístico justificam-se pela necessidade de contextualizar, de forma empírica e sistematizada, as condições estruturais que moldam o campo das artes visuais e as trajetórias das/os artistas. Apesar das limitações, estes dados quantitativos permitem uma visão abrangente sobre o estado anímico do setor, incluindo o nível de emprego, o impacto das qualificações na inserção profissional, a distribuição geográfica e institucional das oportunidades de exibição e o peso da atividade cultural na economia nacional. Estes dados permitem também identificar tendências e assimetrias, nomeadamente no que respeita às desigualdades de género.

Ao longo da última década, o número total de galerias de arte e outros espaços de exposição (Figura 5.1) manteve-se relativamente estável, com oscilações pouco significativas. O valor mais baixo foi registado em 2012, com 803 espaços de exibição, enquanto o mais alto ocorreu em 2014, com 1.058 espaços. É importante notar que o número de espaços contabilizados durante 2022 não recuperou os níveis anteriores à pandemia.

Entre 2012 e 2017, o número de exposições seguiu uma tendência de crescimento, mas registou uma ligeira descida nos anos subsequentes, que se tornou mais acentuada em 2020 devido às restrições sanitárias impostas pela Direção-Geral de Saúde no contexto da pandemia de covid-19. Desde então, o número de exposições tem vindo a subir a bom ritmo, tendo crescido cerca de 35% face a 2021, com 6.178 exposições.

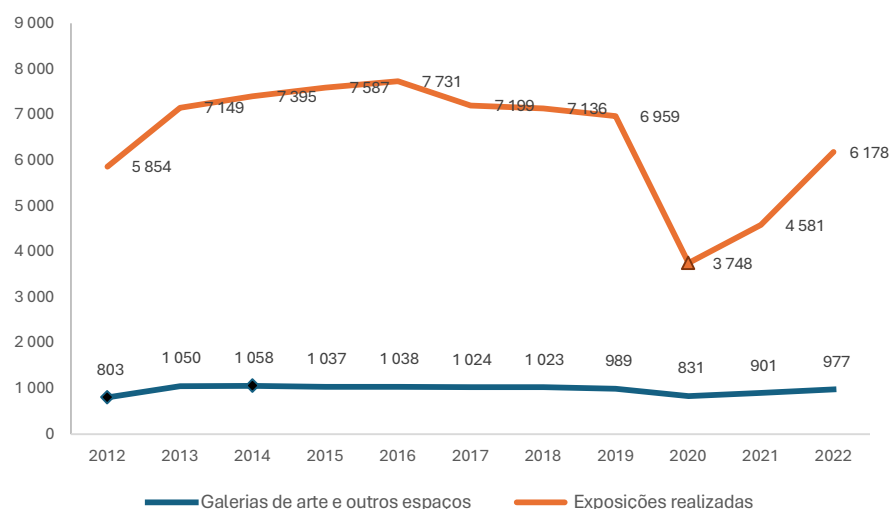


Figura 5.1 – Número de galerias de arte e outros espaços expositivos e número de exposições realizadas entre 2012 e 2022

Fonte: Elaboração própria; base de dados INE, Estatísticas da Cultura

Atendendo à tipologia destes espaços de exibição de arte, verifica-se um claro predomínio dos espaços sem fins lucrativos (Quadro 5.1). Admite-se, tal como Gomes & Martinho (2009), que incluam as áreas pertencentes a associações e coletividades e outros equipamentos tutelados pela Administração Local, que geralmente acolhem artistas não consagrados/os. As galerias de arte comercial prevalecem no grupo dos espaços com fins lucrativos e têm-se mantido relativamente estáveis em termos de número desde 2012. Ainda assim, 2022 foi o ano com o menor número de galerias comerciais da década (50), face a 2016 que teve o maior número (65), o que representa uma queda de cerca de 23%. Estes espaços, que podem ter pendor mais comercial ou mais cultural, são os responsáveis por fazer circular autores/as reconhecido/as ou em processo de legitimação e também linguagens artísticas diferenciadas. Em 2022, o número de exposições em galerias comerciais representou apenas 5% do total das exposições realizadas.

Quadro 5.1 – Número de galerias de arte e outros espaços expositivos por tipo de espaço entre 2012 e 2022

Tipos de espaço de exposição		Anos (2012-2022)										
		2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Espaços de exposição com fins lucrativos	Galeria de arte comercial	63	57	58	61	65	63	60	56	52	51	50
	Outros espaços	31	30	18	20	12	17	16	13	12	13	15
total		94	87	76	81	77	80	76	69	64	64	65
Espaços de exposição sem fins lucrativos		709	963	982	956	961	944	947	920	767	837	912
total geral		803	1.050	1.058	1.037	1.038	1.024	1.023	989	831	901	977

Fonte: Elaboração própria; base de dados INE, Estatísticas da Cultura

A Figura 5.2 ilustra a distribuição das exposições pelos tipos de entidade que as promovem ao longo de um arco temporal maior – duas décadas. A análise permite confirmar a tendência encontrada no quadro anterior, mostrando que a Administração Local é quem mais promove exposições, como, por exemplo, os Museus e Bibliotecas Municipais, as Câmaras Municipais, e/ou as Juntas de Freguesia. Esta tendência só foi quebrada em 2019, quando as estruturas sem fins lucrativos superaram a oferta de exposições da Administração Local. Tendo em conta o número de estruturas da Administração Local distribuídas por todo o país, o seu predomínio como promotor de exposições torna-se mais fácil de justificar. Por outro lado, os números apontam para um fraco dinamismo ou expressão da Administração Central e Regional como promotoras; e percebe-se também que existe uma grande flutuação ao longo do tempo, na capacidade de oferta dos três tipos principais de entidades, o que sugere variações na atividade e no financiamento disponível para a realização de atividades culturais deste tipo.

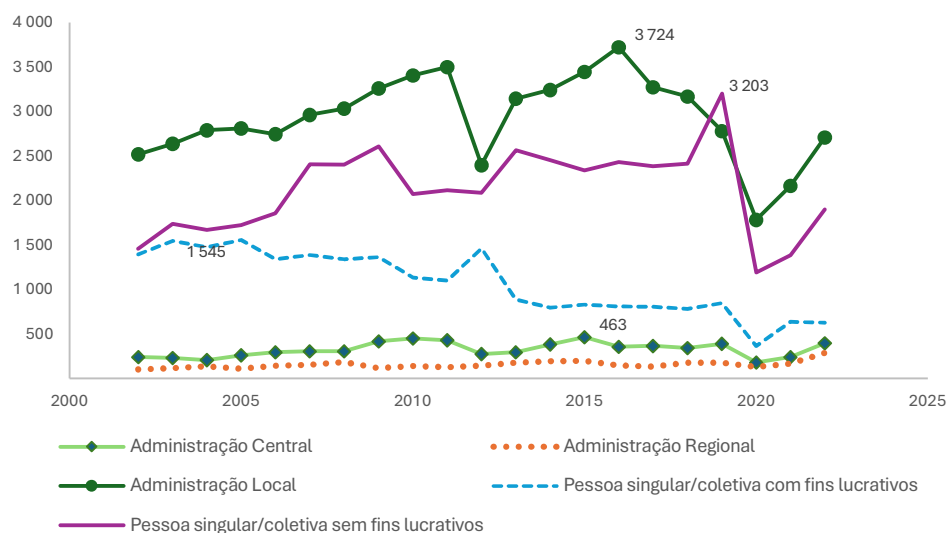


Figura 5.2 – Número de exposições realizadas entre 2002 e 2022, por entidade promotora

Fonte: Elaboração própria; base de dados INE, Estatísticas da Cultura

De acordo com as Estatísticas da Cultura relativas a 2022, é na Área Metropolitana de Lisboa que, sem surpresas, existe uma maior concentração de galerias comerciais, correspondendo a 64% do total do país, seguindo-se a região Norte com 13 galerias (24% do total nacional). A centralidade urbana da atividade artística é um fenómeno que ocorre desde os anos 1980 (Conde, 1990), em especial nas duas maiores cidades onde se encontram também as principais escolas de arte e instituições ligadas à arte: “seja a localização e atividade dos artistas, seja o funcionamento do mercado, sejam as operações mecenáticas, trata-se de dinâmicas predominantemente localizadas em Lisboa e Porto” (Pais, Ferreira & Ferreira 1995, p. 153). Este panorama tem-se mantido sem alterações significativas até aos nossos

dias como atesta o conjunto de galerias representativas do campo das artes visuais que selecionei para o estudo quantitativo que apresentarei no próximo capítulo.

As estatísticas da Cultura do INE apresentam, para o domínio das artes visuais, os contornos base da atividade do campo, enumerando estruturas de exibição, exposições, autoras/es e obras expostas. Faltam, no entanto, dados que permitam iluminar melhor a sua composição e funcionamento. Desde logo, a distribuição de género das/os artistas expostas/os. No *Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias*, que é o instrumento de recolha do INE junto dos espaços expositivos cujas respostas alimentam as estatísticas da Cultura apresentadas, a informação pedida às estruturas relativa à autoria é meramente quantitativa como mostra a Figura 5.3.

5 Obras expostas e autores			
5.1 Quantas obras foram expostas nas exposições temporárias realizadas em 2022?	V0500	Nº	
5.2 Quantos autores estiveram representados nas exposições temporárias realizadas em 2022?	V0510	Nº	
Por cada exposição deve ser contabilizado o número de autores que participaram em cada uma delas, independentemente de o mesmo autor poder ter participado em exposições diferentes na mesma galeria ou espaço de exposição temporário.			

Figura 5.3 - Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias (INE), campo 5 do formulário de preenchimento

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura 2022

As estatísticas oficiais têm amplo poder de apoiar a elaboração de políticas públicas e de sensibilizar a opinião pública, pelo que a incompletude na recolha de dados gera vazios de conhecimento e promove a desinformação. Como mencionado, este fenómeno é descrito por Perez por “défice informacional de género” (2020), referindo-se à ausência de dados desagregados por género, o que impossibilita um planeamento eficaz e inclusivo das políticas públicas.

5.2. O emprego cultural e artístico

É altura de o País assegurar e reforçar o mercado de bens e serviços culturais, promover e preservar o emprego nesta área e reconhecer o valor económico e geopolítico da cultura.
(Silva, 2020)

A partir dos anos 1990, a política cultural portuguesa é desenhada de forma a tentar acompanhar o cosmopolitismo do exterior, criando-se, para o efeito, apoios institucionais à programação e à circulação de artistas. Muitos destes apoios foram investidos em iniciativas de internacionalização, que depois tiveram dificuldade em manter-se em trajetórias sustentadas. Esta situação reflete a dificuldade crónica de Portugal em se projetar no plano externo, o que inclui a exportação da arte contemporânea e a promoção além-fronteiras das/os criadoras/es.

Paulo Cunha da Silva, curador e crítico, em entrevista a Hargreaves (2013, p. 77), discutia o potencial da diplomacia cultural no contexto da valorização do país no exterior e, consequentemente, dos/as artistas:

A questão da internacionalização está muito associada à marca de cada país, e Portugal é um país que tem uma marca muito débil, muito deficitária, e, portanto, a capacidade do país arrastar os seus artistas está muito condicionada, muito condenada, não há estratégias sistemáticas, agora fala-se na diplomacia económica quando a diplomacia económica é porventura o mais irrelevante dos três vértices da diplomacia, que são sobretudo os vértices político e cultural.

Com a entrada do novo século, tem-se verificado alguma convergência nos discursos e nas orientações estratégicas sobre a direção das políticas públicas, nomeadamente por parte da UNESCO e do Conselho da Europa (Neves, 2006), bem como da academia (Greffé, 1999; Florida, 2002; Throsby, 2008). O impacto do setor cultural e artístico no desenvolvimento económico e na qualificação de territórios e populações, materializa-se no aumento do número de estruturas a operar, no crescimento do emprego cultural (com aumento também da sua representatividade no total do emprego) e também na multiplicação e diversidade da oferta formativa nestas áreas, cada vez mais especializada. A argumentação política tem alinhado constelações de temas como: cultura, emprego e economia; cultura, território e participação cultural (GEPAC, 2014) ou cultura, criatividade e internacionalização (Mateus et al., 2013). Estas grandes linhas têm conduzido o movimento da política cultural e cruzado os diferentes quadros e programas de apoio à atividade artística e cultural dos Estados-Membros (Horizonte 2020, Europa Criativa, entre outros). A tendência foi partilhada pela maioria dos países europeus, onde se incluiu Portugal que, em 2001, apesar de ser dos países com menor número de profissionais no setor cultural, apresentava um aumento significativo, na casa dos 34%, face a 1991 (Santos & Gomes, 2005). Desde 2018, a percentagem de emprego cultural no total da população empregada tem aumentado, correspondendo a 3,9% em 2022 (Figura 5.4).

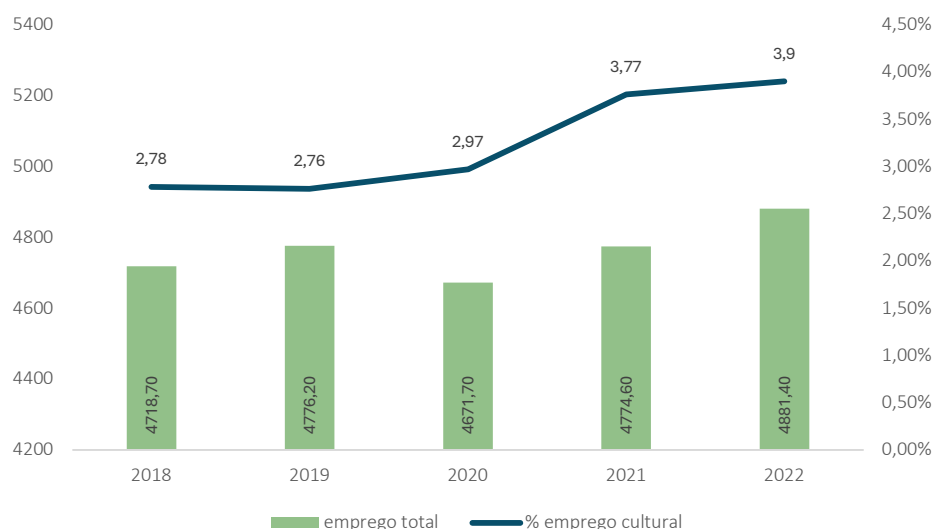


Figura 5.4– Total da população empregada (milhões) e com emprego cultural em Portugal (%)

(2018-2022)

Fonte: Elaboração própria, INE, Estatísticas da Cultura

As estatísticas oficiais e os estudos realizados⁵² (Neves, Miranda & Lopes, 2021; GEPAC, 2023) indicam que, em Portugal, apesar da retração do emprego global em 2020, consequência da pandemia covid-19, o emprego cultural e artístico não registou a expectável quebra ou estagnação. Pelo contrário, manteve o seu sentido positivo de crescimento, tendência que já se verificava desde 2016. Os números deste setor contrariam inclusive, o desempenho global da União Europeia que sofreu uma variação negativa em 2020 face a 2019. A explicação possível avançada por Neves et al. (2021, p. 3), no estudo ao emprego cultural em Portugal, é que “tendo presente o conjunto das medidas de política pública adotadas na resposta à crise, os dados sugerem que terão atingido o seu principal objetivo: conter os efeitos na redução do emprego”.

Os números do emprego cultural e artístico total apresentados no referido estudo, analisados entre 2011 e 2020, indicam que apesar de existir uma masculinização prevalecte em toda a série, a disparidade entre mulheres e homens tem vindo a esbater-se até atingir, em 2020, uma situação de quase perfeita paridade. Atendendo às estatísticas da Cultura relativas a 2022, publicadas pelo INE (2023), os números do emprego cultural total mantêm, como foi referido atrás, tendência crescente, cifrando, em 2022, cerca de 191 000 profissionais. A repartição entre mulheres e homens mantém-se praticamente igual, com ligeiro predomínio dos homens (52%). Esta não é a realidade do grupo profissional “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo” que analisarei na secção seguinte, uma vez que, mesmo melhorando o diferencial desde 2011, os homens ainda representam cerca de 60% do emprego neste grupo profissional.

Em consequência da materialidade dos números do emprego cultural e artístico e da sua tendência crescente na União Europeia, mas também do quadro de desregulamentação legal que caracteriza o setor, o Parlamento Europeu e os Estados-Membros têm investido em diagnósticos e pareceres para descrever e avaliar a condição socioprofissional deste grupo. Estes esforços visam apresentar recomendações de atuação abrangentes e integradas, focando as várias fases destas peculiares trajetórias profissionais (Capiou & Wiesand, 2006; Gibault, 2007).

Desde 1995, os programas governamentais portugueses têm insistido, quer no reforço de competências e qualificações das/os criadoras/es e outras/os profissionais do setor, quer na definição de

⁵² Estes estudos tomam por base as informações contidas, quer no Inquérito ao Emprego (IE) do Instituto Nacional de Estatística (INE), quer no Eurostat. Apesar de as estatísticas europeias se alimentarem dos dados do IE para apresentar a situação portuguesa, a forma como o Eurostat e o INE disponibilizam os dados não está totalmente harmonizada em matéria de setores de atividade e profissões (e respetivos dígitos de desagregação), o que se traduz em números diferentes. Para mais esclarecimentos, consultar notas metodológicas do estudo “Emprego cultural em Portugal em 2020” (Neves, Miranda & Lopes, 2021).

um estatuto profissional⁵³ que procure responder às especificidades destas/es agentes culturais, nomeadamente ao nível dos regimes de proteção social e do enquadramento fiscal das atividades. Dada a complexidade do tema que requer participações de vários Ministérios, extravasando claramente o âmbito da orgânica da Cultura, vários Governos foram incapazes de legislar nesse sentido. Foi graças ao acumular de reivindicações das associações profissionais representantes do setor, e mais recentemente, com a degradação evidente das condições de vida da comunidade artística, técnica e de mediação durante os efeitos da crise pandémica covid-19 (Agência Lusa, 2020a) que, em 2021, o Decreto-Lei n.º 105/2021 aprovou o “Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura” em vigor desde 1 de janeiro de 2022.

A Constituição da República Portuguesa determina que o Estado deve promover a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural. Para o efeito, importa criar as condições para o desenvolvimento de um setor cultural dinâmico e equilibrado, que garanta boas condições de trabalho aos seus profissionais, de forma a potenciar a respetiva criatividade e criação artística.

A regulamentação das relações de trabalho que ocorram no setor da cultura, incluindo as relações de trabalho subordinadas e as autónomas, é um instrumento determinante para a produção e promoção culturais e deve, consequentemente, ser objeto da atenção do Estado.

Atendendo a que o setor da cultura é um setor de atividade com especificidades próprias, particularmente caracterizado pela intermitência, pela sazonalidade, pela ausência de estabilidade e pela existência de uma multiplicidade de relações jurídicas que fogem ao padrão normal das relações de trabalho de outros setores de atividade, justifica -se a existência de um regime jurídico autónomo, que atenda às particularidades próprias deste setor.

Ora, atendendo a que parte das atividades culturais se baseia em relações de trabalho com autonomia jurídica, justifica -se, por um lado, uma abordagem mais abrangente, que inclua também os profissionais da área da cultura que prestam a sua atividade sem subordinação jurídica, de forma a garantir-lhes boas condições de trabalho e um conjunto específico de direitos que hoje não estão devidamente consagrados. Por outro lado, importa, também, criar um sistema de proteção social que seja adequado a estes profissionais e que os apoie nas diversas eventualidades que os podem afetar, nomeadamente na doença, parentalidade, desemprego, invalidez e velhice.

É nesse contexto que se justifica um estatuto para os profissionais da área da cultura que seja abrangente, equilibrado e que contribua para a criação de boas condições de trabalho para todos os profissionais que atuam neste setor, proporcionando-lhes quer um conjunto de regras que regulamenta a

⁵³ Na continuidade da “Recomendação relacionada com o estatuto do artista” adotada pela UNESCO em 1980. Acessível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

respetiva atividade profissional, quer um regime de proteção social que os apoie em todas as eventualidades.

(Presidência do Conselho de Ministros, 2021)

A partir de um exemplar processo colaborativo entre a tutela e as associações profissionais que esclareceram acerca das especificidades que enquadram o domínio de atividade, foi redigido e aprovado o Estatuto cujas principais áreas de atuação são: o registo dos profissionais da área da cultura, a intervenção ao nível do regime laboral e de prestação de serviços e também o regime de proteção social (Presidência do Conselho de Ministros, 2021).

O primeiro texto publicado ficou, segundo Queirós (2021), aquém das recomendações de maior amplitude feitas por especialistas a nível europeu, e foi também muito criticado pelas associações e sindicatos em Portugal, principalmente no que respeita às carreiras contributivas e à proteção social dos/as trabalhadores/as. Já durante o ano de 2023, foi pedida a revisão do Estatuto, bem como o cumprimento das disposições do atual regulamento, nomeadamente o pagamento do subsídio de suspensão de atividade (Cardoso, 2023).

5.2.1. Artistas criativos/os e das artes do espetáculo - perfil socioprofissional

O desenho metodológico desta pesquisa cruza diferentes tipos de dados recolhidos a partir dos métodos mistos descritos no capítulo anterior, que têm a ambição de caracterizar o objeto de estudo de forma o mais aproximada e abrangente possível.

Apesar dos dilemas conceptuais encontrados na “definição, classificação e contabilização” (Conde, 2000, p. 16) das noções de profissão e emprego nestas áreas, e embora o peso relevante da economia e do emprego informal nestes setores não seja captado pelos dados oficiais, importava apresentar os números relativos ao emprego cultural e artístico destas/es profissionais entre períodos comparáveis. Recuperarei, neste sentido, os resultados de estudos realizados nestes domínios e o que mostram as estatísticas oficiais.

Dadas as limitações apresentadas, os trabalhos de Conde (2000; 2001b; 2003) e de Gomes & Martinho (2009) foram os *últimos* a apresentar informação mais desagregada com base em duas rondas de Censos: 1991 e 2001. A comparação feita por Conde (2000, p. 16) entre os anos 1970 e 1981 permitiu perceber que “as profissões artísticas relativas a três conjuntos - artes plásticas e outras incluindo escultores, pintores, fotógrafos e similares; artes performativas com músicos, bailarinos e diversos profissionais do espetáculo; a categoria dos autores em geral com escritores e jornalistas, entre outros - apontavam para uma taxa de crescimento da ordem de + 27%. O que corresponde à passagem de um total de 8940 para 11.393 entre 1970 e 1981”. Observando os totais de artistas nas diferentes profissões em 1991, regista-se uma retração de 11393 para 9355 artistas. No entanto, ao comparar 1991 com 2001, o número de profissionais apresenta um aumento significativo de 64%, totalizando 15317 indivíduos.

O estudo de Conde (2000) revela que o aumento verificado ao longo da década também se refletiu no grupo profissional a que este trabalho se dedica - “Escultores/as, pintores/as e similares”- , embora de forma mais tímida, passando de 1564 em 1991 para 1897 em 2001, o que representa um crescimento de 21%. No total do emprego artístico e cultural, este grupo manteve-se, em ambos os períodos, o terceiro mais preponderante (17% e 12%, respetivamente), antecedido pelos “Autores/as, jornalistas, escritores/as e similares” (43% e 54%, respetivamente) e pelos “Compositores/as, músicos/as e cantores/as” (21% e 15%, respetivamente).

A forte feminização escolar, em especial do ensino superior, e do mercado de trabalho que ocorreu a partir dos anos 1970 influenciou também os números de representatividade das mulheres no emprego artístico e cultural. O estudo mencionado desagrega, ditosamente, os números por mulheres e homens, permitindo reaver o panorama da altura. Apesar de ser um setor ainda predominantemente masculino, observa-se um esbatimento nas diferenças entre homens e mulheres, de “84% de homens contra 16% de mulheres em 1970 para 75% versus 25% em 1981” (Conde, 2000, p. 16). Em 1991, as mulheres representavam 38% do total dos efetivos contabilizados nos “Escultores/as, pintores/as e similares”, enquanto em 2001 representavam ligeiramente menos: 34%. Constata-se ainda que, neste domínio artístico, o crescimento da inserção profissional das mulheres foi o mais reduzido (7%), em comparação, por exemplo, com o aumento de 16,7% no domínio dos/as “Autores/as, jornalistas, escritores/as e similares”.

Observando os dados mais recentes fornecidos pelos Censos (INE, 2011b; 2021), nas recolhas de 2011 e 2021 (Figura 5.5), e atendendo a que não se consegue reproduzir o detalhe da informação apresentada atrás, verifica-se um aumento das/os profissionais do grupo CPP 265 - “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo”, em cerca de 16%. De salientar que são as mulheres profissionais que contribuem expressivamente para este aumento, dado que passam de 3753 em 2011 para 5.517 em 2021, o que corresponde a uma variação positiva de 47%, evidenciando a maior participação das mulheres nestas profissões. Ainda assim, a disparidade entre mulheres e homens no emprego cultural e artístico é bastante expressiva: em 2011, as mulheres representavam apenas cerca de 31% do total do grupo, enquanto em 2021 aumentavam a sua quota para 39%. A situação profissional que prevalece em 2021, tanto para mulheres como para homens, é a de “trabalhador/a por conta própria”, o que representa uma alteração face a 2011 onde a situação “trabalhador/a por conta de outrem” reuniu mais pessoas.

Quadro 5.2 - Emprego cultural e artístico para o grupo “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo”, por género (2011 e 2021), (milhares e %)

	Mulheres			Homens			MH		
	2011	2021	Variação década	2011	2021	Variação década	2011	2021	Variação década
Emprego cultural e artístico	3.753	5.517	47,00%	8.480	8.627	1,73%			
Representatividade de género no emprego cultural e artístico	30,68%	39,01%	27,14%	69,32%	60,99%	-12,01%	12.233	14.144	15,62%

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados dos Censos disponibilizados pelo INE (2011, 2021)

Analisando os números oficiais das habilitações detidas por estes/as profissionais, observa-se, pela Figura 5.5, que ao longo da década houve uma melhoria generalizada do nível de qualificações das pessoas empregadas neste setor. O número de profissionais com habilitações ao nível do Ensino Secundário e Superior aumentou de 2011 para 2021, com maior expressão no Ensino Superior. Em contraponto, as habilitações até ao 3º Ciclo registaram uma acentuada diminuição no peso relativo dentro do conjunto de profissionais que compõem o emprego cultural.

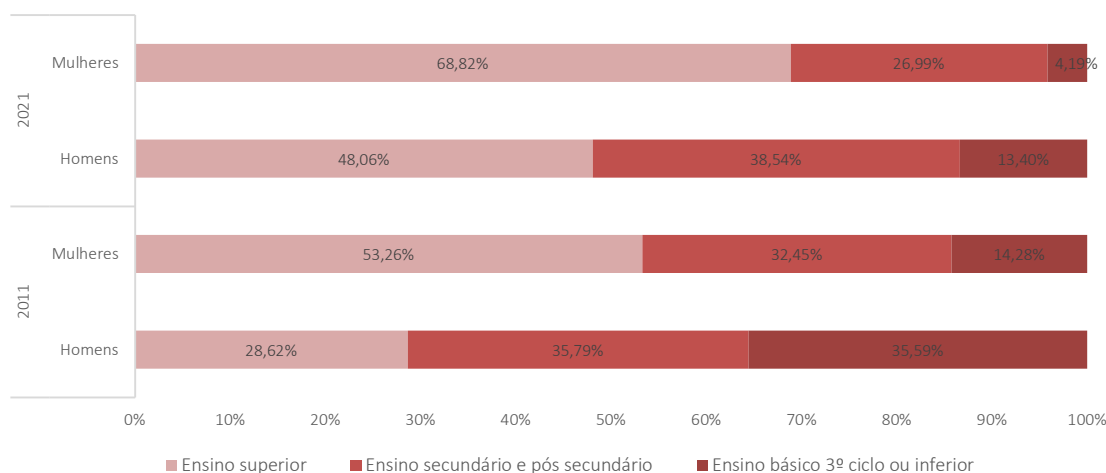


Figura 5.5 – Nível de habilitações para o grupo profissional “Artistas criativos/as e das artes do espetáculo”, por género (2011 e 2021)

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados dos Censos disponibilizados pelo INE (2011, 2021)

A análise da composição das habilitações em 2011, considerando o género, mostra que mais de metade das mulheres a trabalhar neste setor tinha completado o Ensino Superior, enquanto a percentagem dos homens com essa qualificação era de cerca de 30%. Em 2021, este padrão de qualificações registou um aumento global, com quase 70% das mulheres neste grupo profissional a deterem o Ensino Superior, enquanto a percentagem dos homens se situou em torno dos 50%. Além disto, a percentagem de mulheres com formação inferior ao ensino básico é bastante residual, ao passo que, entre os homens, ronda os 15%. Durante este período, verificou-se uma melhoria dos capitais escolares das/os

profissionais do grupo, com as mulheres a alcançarem níveis de qualificação superiores em comparação com os homens.

As estatísticas de *Diplomados/as em estabelecimentos de ensino superior* (Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência, 2013, 2023) para os anos letivos 2011/12 e 2021/22, evidenciam que nas áreas de educação e formação ligadas às Artes Visuais (arquitetura, design, belas-artes, audiovisual), as diplomadas representam cerca de 62% e 70% do total dos/as diplomados/as, respetivamente. Os dados relativos a programas de especialização, como mestrados e doutoramentos em Artes Visuais, para os mesmos períodos de referência (2011 e 2021), mostram que 63% e 68% dos graus, respetivamente, foram atribuídos a mulheres. Estes números dão conta da existência de um expressivo efetivo de mulheres que investem nas suas carreiras artísticas, como se pode inferir a partir dos dados sobre o prosseguimento de estudos de 2º e 3º ciclos.

Ao comparar a taxa de variação dos números do emprego cultural e artístico apresentada no Quadro 5.2 com a taxa de variação do número de diplomadas/os nos cursos de Artes Visuais entre 2011 e 2021- não esquecendo as limitações apresentadas -, percebe-se que a intensidade de evolução destas taxas não é idêntica. O aumento do número de estudantes que se diplomaram é mais acentuado do que a sua posterior inserção no mercado de trabalho. Esta discrepância corrobora a percepção de que “entre os frequentadores de escolas de arte é muito baixa a proporção dos que desenvolvem carreiras artísticas” (Gomes & Martinho, 2009, p. 28).

Embora estes dados não forneçam uma perspetiva concreta sobre a evolução da composição do grupo de artistas visuais, mas sim sobre o grupo mais abrangente em que se inserem, revelam, pelo menos, uma tendência de crescimento do setor, tanto em termos do número de profissionais como no que se refere ao espectro de qualificações que detêm.

Capítulo 6 - A terça parte visível⁵⁴

6.1. Observar e contar

And, yes, we need to keep crunching the numbers.
Counting is, after all, a feminist strategy.
(Reilly, 2015, p. 14)

Os museus e as galerias atraem audiências não só para ver exposições de arte, mas também para que possam aprender sobre o mundo e até sobre si próprias/os. Estes espaços têm como missão, mais ou menos explicitada (mais evidente nos museus e instituições, menos nas galerias), atuar ativamente como educadores do público, exibindo representações do passado e do presente e produzindo conhecimento (Ferreira, 2022).

Desde os anos 1970, que o pensamento crítico feminista – a par de outros movimentos e debates⁵⁵ - tem questionado a neutralidade das narrativas difundidas pelas instituições culturais, evidenciando que, frequentemente, mostram apenas os feitos de “grandes homens”, reproduzindo e perpetuando ideologias patriarcais (Sanford et al., 2020). Em espaços culturais com forte impacto social, estes paradigmas ativam e assentam em representações de género impregnadas de valores inferiorizadores do papel das mulheres, quer na arte, quer nos outros domínios da vida social (Serrão, 2024). As histórias das mulheres continuam a ser sacrificadas em prol de testemunhos masculinos valorizadores de contextos de privilégio e dominação.

A partir dos anos 1980, o coletivo artístico Guerrilla Girls desenvolveu uma campanha ativista de denúncia pública dos números da subrepresentatividade feminina nos polos de exibição e nas coleções de museus nos Estados Unidos da América (EUA). É delas a famosa frase presente num dos seus icónicos cartazes: “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*”, que ironiza acerca da sobrepresença de mulheres nos espaços expositivos, mas quase sempre retratadas nuas enquanto objetos de fruição. Esta frase alude, em particular, à coleção de um dos mais importantes museus de arte do mundo, o Metropolitan Museum em Nova Iorque. O ativismo deste coletivo mantém-se até à atualidade, tendo sido aplicada a mesma metodologia a galerias e museus europeus, e tendo as Guerrilla Girls chegado a conclusões similares quanto à falta de visibilidade de mulheres no espaço público da arte. As iniciativas de contabilização e análise dos números de presença das artistas no campo artístico ocidental têm continuado. Nos EUA, com Reilly (2015) ou com os trabalhos realizados pelo National Museum

⁵⁴ Este capítulo é uma versão atualizada e aumentada de um artigo publicado na revista *Análise Social* (Correia, 2022).

⁵⁵ Ver entre outros, o livro “Decolonizar o Museu. Programa de Desordem Absoluta” de Vergès (2024).

of Women in the Arts⁵⁶, entre outros; na Europa, com alguns estudos comparativos entre países (Anheier, 2017; Hassler, 2017; Frimat et al., 2018, entre outros). Em Portugal, não existem muitas publicações que sistematizem e divulguem os números da presença das artistas no campo das artes visuais. O artigo publicado por Sabino (2012) de que falarei em seguida, as contagens realizadas por Sílvia Prazeres Moreira (à coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea) e as de Joana d’Oliva Monteiro (a um conjunto de galerias) referidos por Ferreira (2022) têm permitido elucidar acerca das persistentes assimetrias na presença de mulheres nos centros artísticos.

A legitimação artística e o percurso profissional constroem-se a partir da inserção e presença consistente das/os artistas no campo artístico, daí ser relevante estudar indicadores de desempenho profissional que poderão evidenciar padrões de participação desigual. A participação em exposições individuais e coletivas; o elenco de artistas de galeria ou a representação em coleções institucionais; a presença em leilões de arte ou a lista de vencedoras/es de prémios de arte são marcadores relevantes na definição das trajetórias profissionais artísticas e serão, neste capítulo, o terreno de observação.

As exposições individuais sinalizam no campo que aquele/a artista produziu um corpo de trabalho elegível para ser exibido, interpretado e mediado publicamente. Reconhece-se o esforço do/a artista em conseguir assemblar um conjunto de obras que fazem sentido *per se* e que também funcionem bem juntas, o que implica um investimento considerável em termos de tempo e custos de produção. As exposições coletivas, embora não proporcionem ao/à artista o mesmo reconhecimento que uma exposição individual, indicam que o seu trabalho ombreia com o dos pares. Sinalizam que a obra do/a artista se integra na visão de um projeto curatorial e, para além das vantagens da exibição pública, o/a artista pode beneficiar do contexto expositivo, especialmente se integrar um conjunto onde estejam presentes artistas mais consagrados/as.

Pertencer ao elenco de uma galeria declara que aquela/o artista entrou e pertence ao campo artístico. Significa que passou por vários processos de *gatekeeping* e conquistou a confiança da/o galerista. Ser representada/o por uma galeria pressupõe, à partida, uma visibilidade acrescida: a galeria organizará exposições individuais, possibilitará a participação em exposições coletivas e abrirá portas para as cobiçadas feiras internacionais. Estas/es artistas estarão, assim, na linha da frente para conhecer colecionadoras/es e realizar potenciais vendas. O seu trabalho torna-se também mais visível, aumentando as possibilidades de receber convites de curadoras/es para projetos futuros, que poderão incluir apresentações e/ou aquisições por instituições culturais. Na verdade, ter uma peça adquirida por uma instituição cultural consagrada ou por uma coleção privada de prestígio significa que o trabalho da/o artista é reconhecido como parte integrante do panorama artístico contemporâneo e que dialoga com outras obras dessas coleções.

⁵⁶ <https://nmwa.org/learn/publications/>

Os leilões, dado o seu carácter público e transparente, estabelecem preços de referência para os/as artistas no mercado (inclusive no mercado primário das galerias) e é onde a reputação desses/as artistas é acelerada ou abrandada (Hargreaves, 2013). Daí que a participação nos leilões de arte seja importante, quer pela valorização monetária das obras de arte, quer pelo efeito de contágio que se estende a outras instâncias do campo. Luís Castello Lopes, representante da leiloeira Palácio do Correio Velho, questionado por Hargreaves acerca do impacto do leilão na carreira do/a artista, afirmava: “É muitíssimo importante. Porque é assim: é a única situação em que um preço atingido em leilão é público e verificável e é publicado normalmente. Essa situação vai marcar o valor que depois poderá subir no mercado” (2013, p. 129). Os leilões funcionam como um barómetro para o campo: dependendo do desempenho financeiro das obras, isso poderá predestinar percursos artísticos ao êxito ou ao fracasso (Melo, 2012).

O reconhecimento é um fator crítico de sucesso no desenvolvimento das carreiras profissionais de artistas, tanto homens como mulheres. A atribuição de prémios, que funcionam como “dispositivos de institucionalização” (Nunes, 2003, p. 175), contribui para esse reconhecimento, impactando não apenas a dimensão simbólica, mas também a dimensão prática da carreira, dado o valor pecuniário associado, que pode ser relevante para quem vence. A visibilidade acrescida do trabalho (mais exibido, divulgado e comentado) aumenta as possibilidades de novos contactos profissionais, mais exposições, bolsas e prémios (Santos, 2003; Carvalho, 2015). Para artistas em início de carreira, a acreditação por parte dos/as *gatekeepers* daquele concurso sinaliza a aceitação e o consenso que a obra acolheu, o que produz um efeito de trampolim na entrada do campo e para o desenvolvimento do percurso profissional.

Primeiro, quando estava nas Belas-Artes, consegui financiamento com dois prémios, que era o do BPI e o Fidelidade Mundial (...). Logo isso aí, para uma pessoa que está a viver em casa... eu vivia em casa dos meus pais... já dá para... e depois deu para ir para os Estados Unidos e eles (lá) terem-me vendido aquela batelada de trabalho logo ao início...

Salete, artista plástica, 36 anos

A Bienal de Veneza é um certame internacional de arte contemporânea com edições desde 1895.⁵⁷ O processo de seleção é geralmente levado a cabo pela tutela governamental da Cultura dos países participantes e tem a responsabilidade de eleger um/a artista-síntese do que melhor se faz em termos de arte contemporânea nacional (DG Artes, 2023). Para o/a artista, ser a representação oficial do país na Bienal de Veneza é, segundo algumas das artistas entrevistadas, o mais alto momento da carreira artística e lhe aporta enorme capital de reputação e reconhecimento.

⁵⁷ Para mais informações sobre a história da Bienal, consultar: <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>

Portanto, este sucesso (participar da Bienal) só vem uma vez e vem, quer dizer, ninguém é proibido de representar duas vezes o mesmo país. E depois... para estar ali, aquilo é, aquilo é um... é um prémio de mérito, de uma carreira, da vida toda!

Isaura, artista, 28 anos

6.2. Campo artístico português

Como referido no capítulo metodológico, o presente estudo toma por base o apresentado por Sabino (2012) no artigo *E se eu fosse uma Guerrilla Girl*, que faz parte do livro *Arte e género - mulheres e criação artística* (Pratas Cruzeiro & Lopes, 2012). Para os anos 2009, 2010 e 2011, a autora analisou 23 galerias comerciais e quatro instituições culturais pertencentes ao campo artístico português. Sabino contou, para cada estrutura, o número de exposições individuais de autoria feminina face ao total de exposições e a proporção de mulheres no conjunto de “artistas de galeria”⁵⁸. Os dados recolhidos indicaram que a representatividade feminina era consistentemente baixa: nas galerias comerciais, a proporção de mulheres em exposições individuais e no total das/os artistas de galeria era de 26,1%. Nas instituições, essa percentagem era bem menor, situando-se nos 13,5% para as exposições individuais de mulheres face ao total do programa de exposições. Surpreendida com os resultados a que chegou, Sabino (2012, p. 197) afirmou:

À medida que os resultados vão surgindo nesta pesquisa, destacam-se assimetrias inesperadas, bastante mais críticas do que aquilo que pessoas como eu, docente em instituições de ensino superior artístico hoje em dia maioritariamente frequentadas por estudantes do sexo feminino, poderíamos suspeitar.

Enquanto visitante regular de espaços expositivos, como museus e galerias, observei uma predominância de exposições e obras de autoria masculina, em contraste com uma presença menos expressiva de obras de autoria feminina. Com base nesta perceção, propus-me a anotar os números da representação de mulheres artistas num conjunto relativamente alargado de instituições culturais, galerias comerciais, leiloeiras e prémios de arte. Para além de expandir o número de estruturas analisadas por Isabel Sabino (2012) no seu trabalho, abrangendo 33 galerias e seis instituições culturais,

⁵⁸ Como referido, os/as “artistas de galeria” ou “artistas residentes” são aqueles/as que têm uma relação mais estável com uma galeria, por vezes em regime de exclusividade. Neste caso, a galeria passa a ser quem representa o/a artista, promovendo o seu trabalho, organizando exposições individuais e coletivas dentro e fora da galeria, exibindo o trabalho em feiras internacionais e contribuindo para que mantenha um bom ritmo de vendas.

também alarguei o âmbito temporal do estudo para o período compreendido entre 2009 e 2023. Para uma caracterização mais abrangente do campo, recolhi ainda dados sobre a atividade leiloeira de arte, das/os vencedoras/es de prémios de arte e a participação portuguesa na Bienal de Arte de Veneza.

Enquanto ia compilando e desagregando por género os números das coleções dos museus, das listas de representação de artistas nas galerias, das exposições individuais e coletivas, das obras em leilão e dos prémios, tornou-se evidente que a minha perceção enquanto espetadora, ainda que circunscrita e limitada aos espaços que frequentava, correspondia à realidade exposta pela crueza dos números: uma desigualdade transversal na representação das artistas em acervos e coleções, na distribuição pelos espaços de exposição e leilões, bem como nos sistemas de reconhecimento de mérito artístico do campo das artes visuais.

6.2.1. Galerias comerciais

A presente pesquisa inclui 33 galerias comerciais que cobrem de forma representativa o panorama galerístico nacional. O conjunto apresenta uma grande amplitude quanto às datas de fundação, que vão desde 1964 até 2020. A maioria destas galerias abriu portas na primeira década deste século (11) e na década de 80 do século passado (7); fazem também parte duas galerias com grande longevidade, fundadas em 1964 e em 1975 e que têm provado resistir às turbulências do mercado de arte nacional. No decurso do estudo, três das galerias encerraram atividade, tendo os seus dados sido considerados até à última exposição realizada. As galerias localizam-se nas cidades de Lisboa, Porto, Funchal e Ponta Delgada, com uma acentuada prevalência em Lisboa que concentra 24 delas. Esta realidade comprova a tendência de concentração dos polos do mundo da arte, tanto nas cidades como, em particular, na capital (Conde, 1990; Pais, Ferreira & Ferreira, 1995; Hargreaves, 2013). As direções destes espaços são assumidas na sua maioria por homens (19), havendo também 11 dirigidas por mulheres e duas em que a direção é partilhada por um homem e por uma mulher. A maioria destas galerias é associada da “EXHIBITIO - Associação Lusa de Galeristas”, constituída em 2019 com o objetivo de “representar e defender a atividade dos galeristas portugueses mais atuantes na promoção, exibição e comercialização de Arte Contemporânea” (Exhibitio, 2024).

Como referido no capítulo metodológico, os dados acerca das exposições e a lista de representação de artistas foram recolhidos diretamente dos *websites* das galerias. A quase totalidade destas estruturas têm *websites* bastante apelativos visualmente, com uma boa divulgação das atividades atuais e um arquivo das atividades passadas, organizado por ano. É também através deste meio que as galerias comunicam a sua missão e objetivos, posicionando-se no campo e falando para artistas, curadores/as, colecionadores/as ou público em geral.

A análise destes conteúdos (missão e objetivos a que se propõem), permitiu perceber alguma diversidade no conjunto das galerias, relativamente ao papel que ambicionam ter no campo da arte e que estratégias põem em prática para servir essa ambição. A promoção da arte contemporânea através

do fomento e divulgação da produção artística está presente como objetivo maior em todos os textos analisados. Para algumas galerias, a promoção assenta numa vocação marcadamente internacional, seja pela representação de artistas estrangeiros/as, seja pela participação continuada em redes de galerias e reputadas feiras internacionais de arte⁵⁹. Para outras, é a aposta em linguagens artísticas específicas dentro da arte contemporânea. Há galerias que se posicionam no campo como partes dialogantes do panorama atual da arte contemporânea, entrosadas com os seus temas e debates mais prementes e em estreita relação com artistas e outros/as agentes do campo. Outras, elegem a diversidade de gerações e origens das/os artistas que representam e ainda outras, afirmam o seu posicionamento em termos da dimensão (escala) ou relevância que têm no campo.

Acumulando algumas das visões anteriores, há também uma parte das galerias que apresenta uma missão social e cultural acrescida, que se consubstancia em atividades diversas (para além do programa de exposições), como a edição de livros, a ligação à comunidade envolvente através do serviço educativo ou de programas de residências e bolsas artísticas.

Apesar de algumas galerias referirem como vantagem competitiva trabalharem com artistas de diferentes idades e proveniências geográficas, nenhuma refere a diversidade de género como um critério na seleção e recrutamento de artistas.

Recolhi os totais de exposições e a participação das/os artistas desagregada pelo género para o conjunto de galerias em atividade entre 2009 e 2023. Foram igualmente avaliados os grupos de artistas representadas/os, considerando a composição de género e a distribuição etária em diferentes períodos: antes e depois de 1945, após 1980 e após 1990. Este enquadramento visa clarificar se se desenham tendências distintas de representatividade em termos de género e de geração.

6.2.2. Instituições culturais

Para além das galerias vocacionadas para a exibição e também para a atuação no mercado enquanto vendedoras de arte, analisei os números de seis instituições culturais, líderes nacionais na difusão artística e situadas em Lisboa e no Porto. Os museus e galerias institucionais que escolhi estão divididos igualmente entre gestão privada e pública, foram fundados entre 1956 e 2007 e são, no presente, quase na totalidade dirigidos por homens (das cinco instituições no ativo, quatro são dirigidas por homens). Todas as instituições partilham a missão de estudar e divulgar a criação artística da contemporaneidade através de programas de exposições que procuram articular-se com outras áreas, como os serviços

⁵⁹ A galeria Madragoa, que faz parte do conjunto estudado, recebeu, em junho de 2024, o prémio “FEAGA Innovation and Creativity Award”, atribuído pela Federação Europeia de Associações de Galerias de Arte, o que dá conta da relevância alcançada no setor galerístico português e do lugar que tem vindo a ocupar na cena internacional (Salema, 2024).

educativos, e incluir atividades como conferências, workshops e publicações, formando públicos diversos em matéria de literacia artística⁶⁰. São, maioritariamente, organizações com robustez financeira vocacionadas para investir no mercado da arte, quer pela aquisição de obras, quer pela programação de exposições com forte capacidade de alcançar o grande público e potencial para educar o gosto (Rechena, 2011, 2014; Ferreira, 2022). Assim, exercem um significativo poder de influência sobre as trajetórias das/os artistas.

Os números da representação de mulheres em exposições e coleções foram recolhidos entre 2009 e 2023. Em algumas instituições, o acesso aos dados desagregados por género revelou-se difícil, uma vez que os sistemas de inventariação ainda são herdeiros de modelos que não incluem a categorização por género. No caso do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, foi-me transmitido pela equipa que contactei que não seriam capazes de me dar essa informação, por isso, usei os dados de 2018 recolhidos por Sílvia Prazeres Moreira e que Ferreira (2022) publicou no artigo *Não só uma questão de números*. Também nos casos da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Coleção Berardo, não me tendo sido disponibilizada a informação, usei aquela que foi publicada no jornal *Público* em 2017 por Mariana Duarte.

A fundação que organizou a coleção de arte e detinha o Museu Coleção Berardo foi, entretanto, extinta no final de 2022. Por via dos processos judiciais que os bancos credores impenderam sobre Joe Berardo, a decisão do Ministério da Cultura de então foi arrestar a coleção a favor do Estado e integrá-la no novo Museu de Arte Contemporânea MAC/CCB, que teve abertura no último trimestre de 2023 (Cipriano, 2023). Os dados acerca das exposições realizadas no Museu refletem estas alterações e vão até o final de 2022.

6.2.3. Leiloeiras

A seleção das três leiloeiras que integram a pesquisa foi feita atendendo a critérios de prestígio e de relevância no mercado da arte português, nomeadamente no que respeita a volumes de transação de obras de arte contemporânea (Simões, 2016; Afonso & Fernandes, 2019). Abriram em Lisboa entre 1989 e 2011, são as três dirigidas por homens e a sua ação comercial tem abrangência nacional.

Os dados foram recolhidos entre os anos de 2018 e 2023, a partir dos catálogos de venda que acompanham os leilões e que estão disponíveis nos *websites* das casas leiloeiras. A diversidade de objetos leiloados é muito grande e, por isso, os leilões são temáticos. Perscrutei leilões presenciais e *online* de arte moderna e contemporânea, na medida em que regularmente são leiloadas, na mesma

⁶⁰ Informação acerca das missões recolhida a partir dos *websites* das instituições.

sessão, peças de ambos os períodos. Consultei e coligi números relativos à representatividade de mulheres e das suas obras em 73 leilões, analisando um total de 5943 obras.

Recolhi também os anos de nascimento das/os artistas presentes em leilão, a partir dos catálogos ou através da consulta online das suas biografias, com o objetivo de distinguir as/os artistas contemporâneas/os — ou seja, nascidas/os após 1945 — e, dentro deste grupo, aquelas/es nascidas/os após 1980. Esta análise visa perceber se existe alguma prevalência etária entre as mulheres presentes em leilão.

6.2.4. Prémios de Arte Contemporânea

Foram analisados nove prémios de arte contemporânea em Portugal desde o ano em que foram criados. Para cada uma das edições destes importantes sistemas de reconhecimento do mundo da arte (Carvalho, 2015), contabilizei o número de mulheres premiadas face ao total de prémios atribuídos.

Os Prémios da Fundação EDP, o “Novos Artistas” e o “Grande Prémio” são lançados a cada dois e três anos, respetivamente, e acontecem desde o ano 2000. O Prémio Novos Artistas Fundação EDP⁶¹ é dirigido “à revelação de novos valores da criação nacional no domínio das artes plásticas e visuais” e tem como objetivo: “apoiar a continuação do estudo ou do trabalho de criação e investigação do artista vencedor”. O Grande Prémio Fundação EDP Arte⁶² “pretende consagrar um artista plástico, com carreira consolidada e historicamente relevante, cujo trabalho contribui para afirmar e fundamentar as tendências estéticas contemporâneas portuguesas”. Este prémio tem associado um valor pecuniário relevante e reconhece o/a vencedor/a com uma grande exposição antológica que percorre todo o seu percurso artístico. A Câmara Municipal de Amarante instituiu, em 1997, dois prémios de atribuição bienal⁶³, em homenagem ao artista Amadeo de Souza-Cardoso. O Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso consagra a carreira de um/a artista nacional e atribui um valor pecuniário importante, a organização de uma exposição e respetivo catálogo. O Prémio Amadeo de Souza-Cardoso é atribuído à obra de um/a artista, inclui um valor pecuniário e a aquisição da obra para a coleção do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Os prémios BES Revelação e BES Photo passaram a ter a nomeação de Novo Banco Revelação e Novo Banco Photo após a dissolução do Grupo Espírito Santo em 2014 (Público, 2014). Desde 2005, anualmente, o Prémio Revelação⁶⁴ “incentiva a produção e criação artística de jovens talentos”. O prémio Novo Banco Photo também começou em 2005, mas suspendeu o formato original do concurso

⁶¹ <https://www.fundacaoedp.pt/pt/premio/premio-novos-artistas-fundacao-edp>

⁶² <https://www.fundacaoedp.pt/pt/premio/grande-premio-fundacao-edp-arte>

⁶³ <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/pracmio-asc-1>

⁶⁴ <https://novobancocultura.pt/iniciativas/novobanco-revelacao/>

em 2016. A partir daí, passou a ser mecenas da iniciativa “Reflex” da Associação CAIS⁶⁵, que se destina a “profissionais, estudantes, amadores ou entusiastas da fotografia”. O Prémio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) foi criado em 1981 e resulta de uma parceria entre a AICA, a tutela da Cultura e a Fundação Millennium BCP. São na verdade, dois prémios anuais, um destinado às artes visuais e outro à arquitetura, e pretendem homenagear artistas “cujo percurso profissional seja considerado relevante pela crítica e cujo trabalho tenha estado particularmente em foco, no ano a que o Prémio diz respeito”⁶⁶. Por fim, o Prémio Arte Jovem Fundação Millennium⁶⁷, criado em 2017 distingue anualmente jovens finalistas dos cursos de artes visuais, tendo como objetivo “dar a conhecer as mais recentes propostas dos artistas que acabam de entrar no mundo arte, dando assim uma visão mais alargada da produção artística nacional”.

6.2.5. Representação oficial na Bienal de Veneza

A representação oficial portuguesa na Bienal de Veneza iniciou-se em 1950 e tem conhecido um percurso de participação marcado pela descontinuidade (Vicente, 2012). Durante a ditadura do Estado Novo, a censura e o clima de fechamento ao exterior impediu que se concretizasse uma presença portuguesa assídua (Expresso, 2022). A partir de 25 de abril de 1974, as participações na Bienal têm sido intermitentes graças às dificuldades do Estado Português em assegurar espaços expositivos para acomodar o projeto selecionado (Rato, 2007). Lígia Afonso, investigadora do Instituto de História da Arte, em entrevista ao Expresso, considerou importante a participação no certame no contexto da divulgação e promoção da arte contemporânea portuguesa: “Em Portugal, num país com uma fraca capacidade de internacionalização dos artistas, Veneza é fundamental para lhes dar visibilidade” (Expresso, 2022). A dotação pública para a representação oficial portuguesa na 60ª Exposição Internacional de Arte – Bienal de Veneza 2024 foi de 385 000€ (DG Artes, 2023).

6.3. Visibilidade das mulheres artistas

Estes contributos de pesquisa corrigem uma longa e tradicional miopia muito enraizada na nossa História crítica da Arte, abrindo-a aos estudos “de género” e discutindo também as possibilidades, e os limites, de uma vertente feminista desenvolvida na historiografia artística recente.
(Serrão, 2024, p. 15)

⁶⁵ <https://www.cais.pt/category/reflex/>

⁶⁶ <https://aica.pt/awards/aica-mc-millennium-bcp>

⁶⁷ <https://www.carpe.pt/pt-pt/content/pr%C3%A9mio-arte-jovem-2024>

6.3.1. Galerias comerciais

Para operacionalizar a análise que se segue, construí no MS Excel uma base de dados anual por galeria onde foram coligidos o número de exposições (individuais e coletivas) e respetiva participação de artistas desagregada por género, e também o número de homens e mulheres artistas representados/as pelas galerias. Foram estes parciais que, compilados numa tabela, alimentaram os indicadores que divulgarei e analisarei de seguida.

As galerias apresentaram 2100 exposições individuais e 431 exposições coletivas. Como é possível observar no Quadro 6.1, do total de exposições individuais, 680 foram de autoria feminina, o que representa uma proporção de cerca de 1/3 (32%). A representatividade de mulheres no total das exposições individuais varia entre 10,3% e 54,8%. Nas exposições coletivas, a participação feminina foi de 33,6%, correspondendo a um rácio homens/mulheres de 1,98. Isto significa que, por cada mulher presente numa exposição coletiva, estavam representados aproximadamente o dobro de homens. Este rácio varia entre 0,36, indicando uma predominância feminina em algumas mostras coletivas, e 4,65, o que indica que, em certos casos, os homens estão cerca de quatro vezes e meia mais representados do que as mulheres neste tipo de exibição artística.

Quadro 6.1 - Exposições individuais e coletivas nas galerias comerciais (n=33) e respetiva participação feminina (n e %) (2009-2023)

Galerias	Exposições individuais			Exposições coletivas			
	total (n)	individuais de mulheres (n)	individuais de mulheres (%)	total (n)	total de artistas (n)	participação de mulheres (n)	participação de mulheres (%)
111	75	24	32,00	9	123	30	24,39
Módulo	88	31	35,23	12	137	59	43,07
Pedro Oliveira	68	30	44,12	13	140	32	22,86
Graça Brandão	52	7	13,46	13	177	36	20,34
Monumental	87	35	40,23	15	105	45	42,86
Quadrado Azul	114	20	17,54	39	304	57	18,75
Carlos Carvalho	78	34	43,59	17	124	59	47,58
Trema	60	16	26,67	14	217	74	34,10
Porta 33	26	9	34,62	5	29	14	48,28
Arte Periférica	115	57	49,57	4	11	6	54,55
Fernando Santos	106	20	18,87	9	96	17	17,71
Presença	70	25	35,71	13	66	22	33,33
Pedro Cera	68	19	27,94	7	57	20	35,09
Serpente	73	25	34,25	8	15	11	73,33
Filomena Soares	76	18	23,68	16	216	63	29,17
Fonseca Macedo	51	19	37,25	8	50	18	36,00
Arthobler	39	4	10,26	3	15	3	20,00
Cristina Guerra	76	12	15,79	10	244	49	20,08
Miguel Nabinho	49	15	30,61	6	35	13	37,14

Galerias	Exposições individuais			Exposições coletivas			
	total (n)	individuais de mulheres (n)	individuais de mulheres (%)	total (n)	total de artistas (n)	participação de mulheres (n)	participação de mulheres (%)
Vera Cortês	74	25	33,78	18	117	35	29,91
3 + 1	69	26	37,68	26	166	72	43,37
Caroline Pagès	42	23	54,76	14	72	35	48,61
Nuno Centeno	83	22	26,51	6	39	10	25,64
Kunsthalle-Lissabon	55	27	49,09	4	13	5	38,46
Kubik Gallery	57	17	29,82	19	147	54	36,73
ApArte	106	32	30,19	24	385	128	33,25
Belo-Galsterer	67	27	40,30	25	86	36	41,86
Francisco Fino	24	6	25,00	6	110	49	44,55
Zaratan	55	20	36,36	26	417	162	38,85
Madragoa	42	20	47,62	20	105	58	55,24
Balcony	28	5	17,86	8	54	17	31,48
Cisterna	12	5	41,67	7	27	18	66,67
NO·NO	15	5	33,33	7	43	18	41,86
totais	2100	680	32,38	431	3942	1325	33,61

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das galerias

Atendendo, para o período em estudo, à proporção de exposições protagonizadas por mulheres face ao total de exposições, é útil visualizar a distribuição das galerias tendo em conta este indicador e onde se localizam em relação à média de representatividade feminina de 1/3 (Figura 6.1).

As galerias distribuem-se quase equitativamente acima e abaixo da média, contando-se mais quatro galerias com rácios de participação acima dos 33%. Neste quadrante da amostra, há três galerias com representatividade muito próxima ou mesmo em terreno de paridade entre homens e mulheres. Aparentemente, não existem denominadores comuns entre as galerias com um programa expositivo de participação mais equitativa, não publicitando estas galerias uma missão de promoção intencional da igualdade de género que poderia justificar uma política mais paritária. Também não encontrei outras propriedades, seja o ano da fundação da galeria (mais antiga ou mais recente), ou as características da direção: feminina ou masculina, ou a idade dos/as membros dirigentes mais ou menos permeável aos debates e discursos contemporâneos.

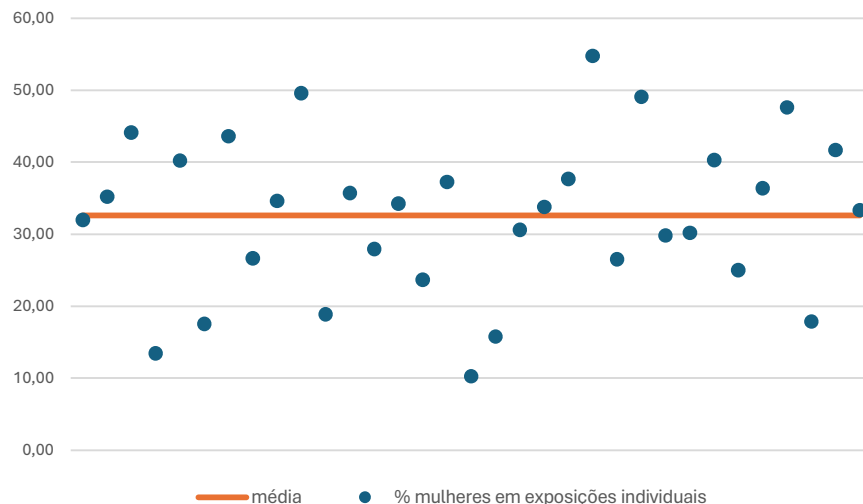


Figura 6.1 – Dispersão das galerias (n=33) a partir dos rácios de participação feminina (%) em exposições individuais (2009-2023) face à média do rácio no campo

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das galerias

A exibição é um dos mecanismos necessários à divulgação da produção artística e condição manifesta da presença e pertença ao campo artístico. O desenvolvimento da trajetória profissional está dependente do reconhecimento que a/o artista alcança no meio, fruto da continuidade do trabalho e da sua visibilidade (Conde, 2001a; Menger, 2005; Carvalho, 2015). Os dados evidenciam que as mulheres não conseguem alcançar níveis de exposição semelhantes aos dos seus colegas homens, o que as coloca em posições desfavorecidas no campo artístico. Como consequência, acumulam menores volumes de capital simbólico e económico, enfrentando maiores dificuldades em vivenciar percursos profissionais bem-sucedidos, marcados pelo reconhecimento e pela sustentabilidade (Conde, 2009a; Borges, 2011, 2012).

Em 2023, as galerias em estudo representaram 778 artistas: 505 homens e 273 mulheres, o que se traduz numa representatividade feminina global de 35% (Quadro 6.2). A proporção de mulheres no total de artistas varia entre o valor mínimo de 12,5% e o máximo de 52,6%, já em terreno de paridade. Outra forma de olhar para os dados é interpretar o rácio homens/mulheres, que evidencia que, globalmente, por cada mulher representada pelas galerias, existe aproximadamente o dobro de homens (1,85).

Quadro 6.2 – Artistas de Galeria (2023) e representação de mulheres artistas (n e %)

Galerias	Artistas de Galeria	Mulheres artistas representadas (n)	Mulheres artistas representadas (%)
111	21	8	38,10
Módulo *	19	7	36,84
Pedro Oliveira	26	10	38,46

Galerias	Artistas de Galeria	Mulheres artistas representadas (n)	Mulheres artistas representadas (%)
Graça Brandão	16	2	12,50
Monumental	9	4	44,44
Quadrado Azul	20	5	25,00
Carlos Carvalho	24	9	37,50
Trema	27	11	40,74
Porta 33*	29	8	27,59
Arte Periférica	50	26	52,00
Fernando Santos	31	5	16,13
Presença	17	5	29,41
Pedro Cera	25	8	32,00
Serpente	34	11	32,35
Filomena Soares	30	9	30,00
Fonseca Macedo	19	10	52,63
Arthobler *	27	6	22,22
Cristina Guerra	27	7	25,93
Miguel Nabinho	24	7	29,17
Vera Cortês	19	6	31,58
3 + 1	18	8	44,44
Caroline Pagès *	24	11	46,00
Nuno Centeno	25	8	32,00
Kunsthalle-Lissabon **	--	--	--
Kubik Gallery	27	7	25,93
ApArte	46	16	34,78
Belo-Galsterer	5	2	40,00
Francisco Fino	12	4	33,33
Zaratan	66	28	42,42
Madragoa	12	6	50,00
Balcony	13	3	23,08
Cisterna	22	11	50,00
NO:NO	14	5	35,71
totais	778	273	35,09

* dados relativos a 2019

** a galeria não faz representação de artistas

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

Os dados relativos a esta amostra do sistema galerístico português (Figura 6.2) mostram que sensivelmente metade das galerias (17) representa 1/3 ou menos que 1/3 de mulheres, quatro delas têm distribuição numérica de género paritária ou até um pouco acima dos 50%, e as restantes 12 galerias encontram-se entre os 34,8% e os 46% de representação feminina.

Este indicador é muito relevante, porventura mais do que a realização de exposições individuais ou a participação em coletivas. Ser representado/a por uma galeria - quanto mais conceituada melhor, pelo contágio de capital simbólico para o/a artista - anuncia ao campo artístico que essa escolha resultou de

um processo seletivo rigoroso, que teve por base a originalidade da proposta artística ou o alinhamento com as linguagens valorizadas pela galeria (Melo, 2012; Sabino, 2012; Hargreaves, 2020). Este estatuto distingue o/a artista da mole de profissionais, colocando-o/a numa posição de maior visibilidade e, consequentemente, mais sujeito/a interações significativas com os/as agentes do meio. É expectável que a galeria funcione como mediadora e agenciadora do/a artista, facilitando vendas e convites, até porque também beneficia, através da cobrança de comissão.

O reduzido número de mulheres nestes círculos privilegiados, mais uma vez a rondar a proporção aparentemente fixa de 1/3, revela que muitas possibilidades lhes estão vedadas, perpetuando a sua permanência nas margens da visibilidade.

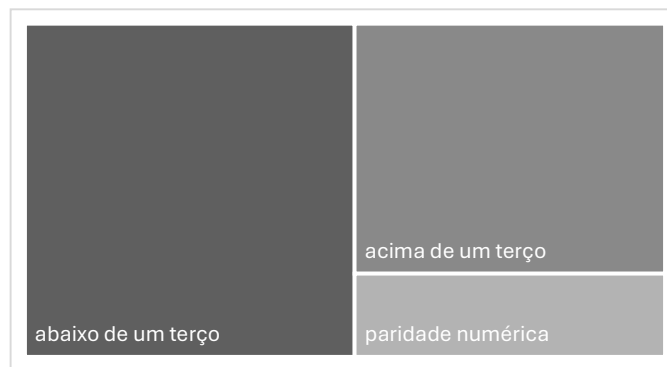


Figura 6.2 – Distribuição das galerias (n=33) quanto à representação de mulheres artistas

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

Mobilizando a categorização usada pelo Artprice⁶⁸ que considera artistas contemporâneas/os quem nasceu a partir de 1945 e modernas/os, quem nasceu antes; acrescente mais dois marcos temporais: artistas nascidas/os após 1980 e após 1990. Esta arrumação permitirá, potencialmente, analisar se existem padrões diferenciados de desempenho nas trajetórias profissionais em função das idades das artistas, pelo menos no que diz respeito à sua inserção efetiva no campo artístico, conforme evidenciado pelo indicador de artistas representadas por galeria em análise.

Em termos da composição etária das artistas representadas e olhando o total das galerias, o escalão etário mais representado é o das nascidas após 1945 e até 1979, que corresponde aproximadamente a 54% do total das artistas. Seguem-se as nascidas na década de 1980 (30,8%), as nascidas depois de 1990 que representam cerca de 12%, e por fim, as artistas nascidas antes de 1945, com relevância residual no conjunto, a rondar os 4%.

⁶⁸ Informação disponível em <https://www.artprice.com>

Seguindo o racional proposto por Ramires (2018) para distinguir as galerias presentes no campo a partir das suas datas de fundação e respectivas missões e objetivos, dividi a amostra em dois subconjuntos: galerias fundadas antes e depois de 2010. Esta divisão resulta em 24 galerias estabelecidas antes de 2010 e nove galerias fundadas na década de 2010 - as de *novíssima geração* -, que, na sua maioria, apostam na representação de artistas emergentes em início de carreira.

Ao analisar separadamente o perfil etário das artistas representadas em cada conjunto (Figura 6.3), constata-se que a distribuição dos escalões etários difere entre os dois grupos. No grupo maior de galerias, as artistas nascidas entre 1946 e 1979 representam cerca de 60% do total, enquanto nas galerias mais recentes, são as nascidas na década de 1980 que assumem maior representatividade (45,1%). No primeiro conjunto de galerias, este último intervalo etário é significativamente menos expressivo, embora ainda corresponda a cerca de 25%. Nas galerias mais recentes, observa-se uma maior representatividade de artistas nascidas depois de 1990 (cerca de 15%), embora esta diferença seja relativamente pequena face ao outro conjunto, onde esse valor se situa nos 10,7%, uma diferença de aproximadamente cinco pontos percentuais.

Por fim, a proporção de artistas nascidas antes de 1945 é idêntica nos dois grupos de galerias, ainda que ligeiramente menor nas galerias fundadas após 2010, assumindo valores pouco expressivos, não ultrapassando os 4,5%.

A análise separada das galerias com base na sua data de fundação permite identificar dinâmicas distintas na seleção e promoção de artistas no campo. As galerias mais antigas tendem a representar maioritariamente artistas nascidas entre 1946 e 1979, enquanto as galerias fundadas após 2010 apostam, em maior proporção, em artistas nascidas na década de 1980 e 1990. A tendência observada sugere que as galerias mais recentes, cuja gestão e curadoria pertencem também a pessoas mais jovens, estão mais focadas na promoção de artistas emergentes. Este facto reforça a sua vocação para apoiar carreiras em fases iniciais, refletindo uma possível afinidade geracional e uma maior predisposição para apostar em novas linguagens artísticas.

Por outro lado, a ligeira diferença na proporção de artistas nascidas antes de 1945 entre os dois grupos indica que estas artistas têm uma presença reduzida no mercado, independentemente da antiguidade da galeria.

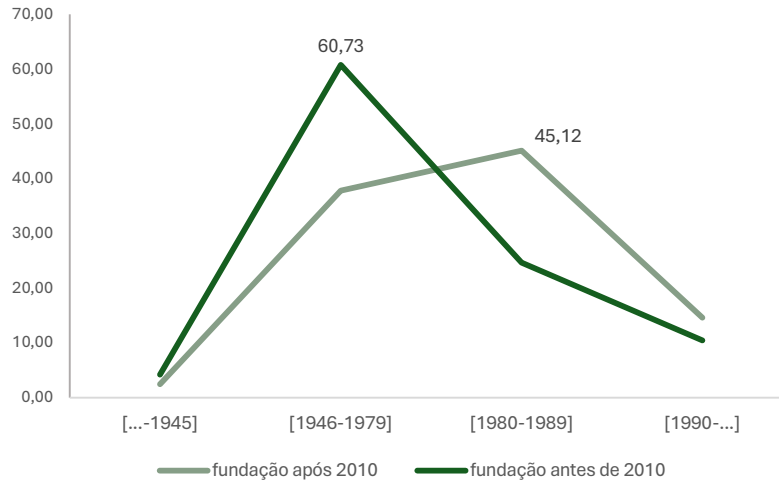


Figura 6.3 – Composição etária das artistas representadas nos dois conjuntos de galerias, 2023 (%)

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

Com base nos intervalos de nascimento dos/as artistas, procurei perceber a representatividade das mulheres no total de artistas por escalão etário. O objetivo foi identificar eventuais tendências que relacionem a idade com a representatividade.

A Figura 6.4 indica que as artistas que nasceram a partir de 1980 conseguem proporções, face ao total de artistas, muito próximas da paridade (48,6%). Suplantando bastante a marca numérica da paridade, com representatividade a rondar os 70%, estão as nascidas a partir da década de 1990. Depreende-se daqui um maior acesso ao campo artístico por parte das mulheres mais jovens, quando comparado com os números da representatividade das gerações anteriores. As artistas que nasceram entre 1945 e 1979, que em termos absolutos constituem a maioria das artistas representadas por galerias (144), e superam o total das nascidas a partir de 1980, assumem 28,5% do total de artistas. No caso das artistas mais velhas, que nasceram antes de 1945, essa proporção ronda os 22%. Observa-se, assim, uma tendência de aumento da participação das mulheres no campo artístico à medida que as gerações avançam, passando de aproximadamente 22% para 70% entre as artistas de galeria.

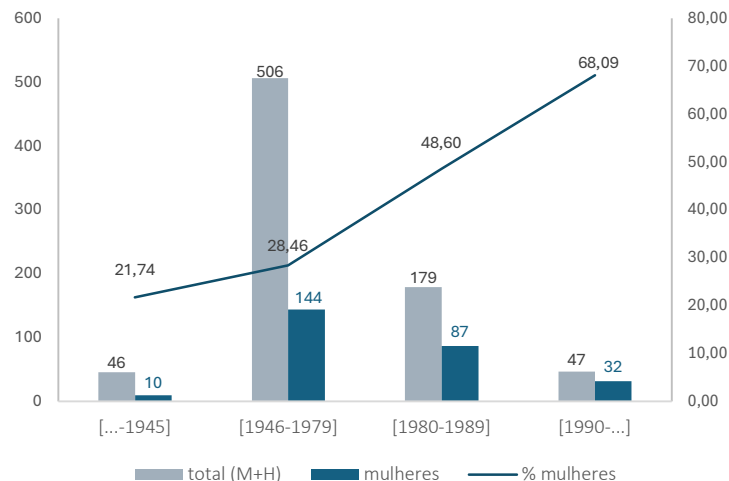


Figura 6.4 – Representatividade das artistas (n e %) por intervalo de data de nascimento para o total das galerias (n=33), 2023

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

Tendo em conta os últimos 14 anos, a análise dos indicadores de presença das mulheres no meio galerístico evidencia uma baixa participação nas componentes de exibição e representação. O cálculo dos vários indicadores resulta, na maioria das vezes, na proporção enigmática de 1/3. Dados os contingentes de diplomadas dos cursos de Artes Visuais (em maior número do que os diplomados) e apesar de o sistema de galerias ter uma dimensão pequena, incapaz de absorver todos/as os/as artistas formados/as e sabendo também que parte das diplomadas pode enveredar por outras vias profissionais, emergem várias questões: onde estão as restantes artistas? Porque não ocupam mais lugares no campo artístico? Porque é que a sua presença no campo não reflete mais aproximadamente a sua superioridade demográfica e os números de saída dos cursos?

6.3.2. Instituições culturais

Nas instituições culturais, tal como nas galerias comerciais, interessou conhecer a representatividade das artistas nas opções curatoriais das exposições individuais e coletivas, bem como a sua presença nas coleções. Como explicado anteriormente, no enquadramento deste capítulo, para algumas destas instituições não foi fácil, ou sequer possível, apresentar números atualizados das coleções desagregados por género dos/as artistas incluídos/as. As dificuldades adensaram-se com a informação relativa à data de nascimento dos/as artistas. Afigurou-se uma tarefa complicada de concretizar, pela dificuldade em aceder aos arquivos das instituições e/ou por todo o tempo envolvido. Decidi não perseguir esse propósito e assumir que fica por conhecer o perfil de representatividade das mulheres nos respetivos escalões etários.

Considerando o programa de exposições no período compreendido entre 2009 e 2023, presente no Quadro 6.3, a assimetria da presença de mulheres artistas face aos seus pares homens, é evidente. Do total das 696 exposições individuais, só 186 foram de autoria feminina, ficando-se a participação de mulheres pelos 26,8%. Nas coletivas, a presença de artistas mulheres sobe ligeiramente face às individuais, alcançando quase 29%. Os valores de representatividade feminina nas exposições individuais variam entre os 9,45% da Fundação EDP e os 64% do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Esta instituição pública apresenta, para o período em análise, valores acima da paridade na proporção de exposições individuais de mulheres artistas.

O rácio homens/mulheres de participação em exposições coletivas no conjunto das instituições é de 2,45, o que significa que por cada mulher que faz parte de uma mostra coletiva, há quase 2,5 homens a participar, mais do dobro.

Quadro 6.3 - Exposições individuais e coletivas nas instituições culturais (2009-2023) e respetiva participação feminina (n e %)

Instituições	Exposições individuais			Exposições coletivas			
	total (n)	individuais de mulheres (n)	individuais de mulheres (%)	total (n)	total de artistas (n)	participação de mulheres (n)	participação de mulheres (%)
Museu Coleção Berardo*	68	10	14,71	19	425	120	28,24
Culturgest	150	32	21,33	16	195	60	30,77
Fundação Calouste Gulbenkian	115	33	28,70	16	248	117	47,18
Fundação Serralves	161	51	31,68	33	597	160	26,80
Fundação EDP	127	12	9,45	9	539	90	16,70
MNAC	75	48	64,00	58	446	162	36,32
totais	696	186	26,72	151	2450	709	28,94

* dados até 2022

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

As coleções de arte das instituições analisadas têm no total 3685 artistas: 2842 homens e 843 mulheres. A subrepresentação feminina é visível no Quadro 6.4: as mulheres representam cerca de 23% do total de artistas das coleções. Olhando individualmente para cada uma das coleções, a Fundação EDP apresenta os melhores valores, ainda assim, não chegando sequer à proporção de 1/3 (31,8%).

As orientações dos programas de aquisição, quando disponíveis nos *websites* das instituições, são dotar as coleções de obras de artistas de diferentes gerações – estimulando as/os emergentes, consolidando as/os consagradas/os – e a aposta em diferentes áreas e disciplinas da criação artística. Não constam explicitados propósitos de representatividade nas coleções, quer de género ou pertença étnico-racial. O Museu de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) apresenta no primeiro ponto da sua missão o seguinte objetivo: “investigar e expor a coleção, revelando mais aspetos da criação artística,

desde 1850 até ao presente, nomeadamente através do estudo e divulgação de artistas menos trabalhados (não descurando embora os mais conhecidos), desafiando preconceitos históricos”⁶⁹. Atendendo ao que Serrão (2024, p. 17) afirma “ (...) de (se) assumir a prática de uma Arte com plenitude de História, integrando nela os exemplos que o tempo, a desmemória e o preconceito esqueceram. Porque na verdade, existiram muitas mulheres com actividade nas artes, bem mais do que imaginamos, mas que não tiveram o reconhecimento devido, impondo-se alterar este estado de coisas com novas investigações sem preconceito”, poder-se-á entender que a missão do museu de arte contemporânea do Estado intenciona, por um lado, o ressurgimento histórico de mulheres cuja obra se encontra soterrada e esquecida e, por outro, uma atenção paritária à criação contemporânea. Analisando os números do MNAC, verifica-se que o programa de exposições parece ser consentâneo com a sua missão, no entanto existe uma enorme imparidade em desfavor das artistas se olharmos à sua presença na coleção, que se fica abaixo dos 10%.

Quadro 6.4 – Coleções de arte institucionais (2023) e representação de mulheres artistas (n e %)

Instituições	Artistas da Coleção	Mulheres artistas representadas (n)	Mulheres artistas representadas (%)
Museu Coleção Berardo*	532	86	16,17
Culturgest	470	140	29,79
Fundação Calouste Gulbenkian*	1276	268	21,00
Fundação Serralves	901	222	24,64
Fundação EDP	352	112	31,82
MNAC**	154	15	9,74
totais	3685	843	22,88

* dados recolhidos em Duarte (2017)

** dados recolhidos em Ferreira (2018)

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das instituições

O que o estudo até agora permite confirmar é a persistência pouco subtil de uma barreira erguida à visibilidade das mulheres no campo artístico à razão de 1/3. Quer na exibição da criação artística, quer nas coleções, este grupo prestigiado de instituições culturais não foge a uma tendência que parece embutida no próprio campo. Nestas instâncias do mundo da arte, com largo alcance junto de públicos muito diversos (desde a infância), com missão de educar e sensibilizar para a arte e a sua relação com as complexidades da contemporaneidade, estes rácios afiguram-se especialmente preocupantes.

6.3.3. Leiloeiras

⁶⁹ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>

No período compreendido entre 2018 e 2023, foquei a minha atenção em três leiloeiras e analisei 73 leilões de arte contemporânea, que incluíram um total de 5943 obras (lotes) pertencentes a 3217 artistas. Ressalvo que as/os artistas que contabilizei nestes leilões não são necessariamente *únicas/os*, ou seja, há casos de repetição de artistas entre diferentes leilões e casas leiloeiras. No entanto, esta repetição não compromete a validade e pertinência da análise dos indicadores de representatividade (por leilão e por lote).

Do total de artistas, 2616 eram homens e 601 eram mulheres, a que corresponde uma representatividade feminina de aproximadamente 19%. Os lotes foram analisados tendo em conta a proporção de obras de mulheres e de homens artistas. Do total dos lotes que estiveram a leilão, apenas 15% eram de autoria feminina. Apesar de, tendencialmente, a representatividade do/a artista nos leilões ser acompanhada pelo número de lotes que leva a leilão, é importante fazer a análise separadamente, dado que é muito frequente que um/a artista participe do leilão com mais do que um lote, e assim, no limite do exercício, uma baixa representatividade feminina no conjunto de artistas do catálogo de vendas poderia ser contrariada se essas *poucas* mulheres tivessem muitas obras a leilão, e logo, mais hipóteses de o trabalho ter visibilidade e potencialmente realizar mais vendas. Nos dados apresentados no Quadro 6.5, constata-se que não é, de facto, este o caso. À baixa participação das artistas nas sessões corresponde também um baixo número de obras em leilão.

Quadro 6.5 – Atividade leiloeira (2018-2023) e respetiva participação feminina (n e %)

Casas leiloeiras	Leilões		Artistas			Lotes	
	leilões (n)	lotes (n)	total	mulheres (n)	mulheres (%)	lotes de mulheres (n)	lotes de mulheres (%)
Cabral Moncada Leilões	21	1821	875	165	18,86	222	12,19
Palácio do Correio Velho	37	1811	837	174	20,88	236	13,03
Veritas	15	2311	1505	262	17,41	436	18,87
total	73	5943	3217	601	18,68	894	15,04

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das leiloeiras

Olhando à composição etária das artistas presentes neste conjunto de leilões (Figura 6.5), regista-se que predominam com cerca de 60% do total, as nascidas entre 1946 e 1979, seguidas das que nasceram antes de 1945. As artistas mais jovens representam um valor residual de 3,5% do total das mulheres. Adivinha-se algum *gatekeeping* à entrada de artistas com carreiras menos estabelecidas, recaindo a opção por artistas mais consagradas que podem mais facilmente alcançar valores de martelo superiores, o que representa, para as partes envolvidas, um investimento mais seguro.

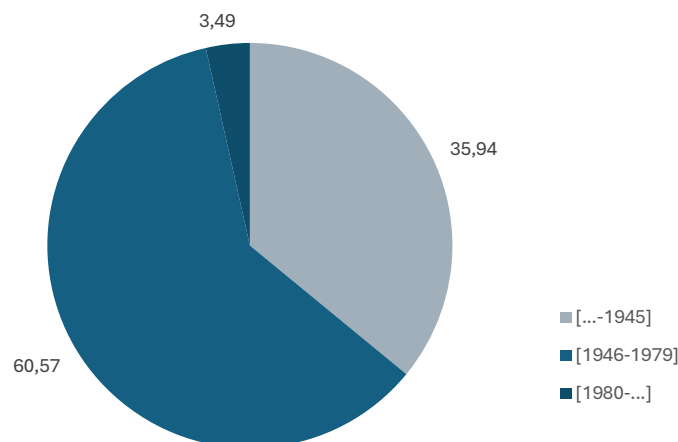


Figura 6.5 – Composição etária das artistas (%) representadas no total dos leilões (2018-2023)

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das leiloeiras

Paralelamente à análise realizada para as galerias comerciais, procurei também perceber, na atividade leiloeira, os níveis de representatividade feminina no total de artistas, considerando a idade das autoras. Os dados apresentados na Figura 6.6 indicam que, apesar de as artistas nascidas depois de 1980 representarem uma fatia residual no conjunto das artistas presentes em leilão, quando se compara a sua presença com o total de artistas nascidos/as no mesmo intervalo temporal, observa-se que a sua representatividade é a mais elevada entre os três períodos analisados. Na verdade, as proporções de mulheres no total de artistas por intervalo de nascimento aumentam progressivamente com as gerações mais jovens: de 14,7% entre os/as autores/as nascidos/as antes de 1945, para 21,8% no conjunto mais frequentado (nascidos/as entre 1946 e 1979), atingindo, por fim, 28,4% entre as artistas mais jovens. Apesar de observar que, em termos absolutos, este grupo específico de artistas - tanto homens como mulheres mais jovens - tenha uma presença reduzida nos leilões graças aos processos de *gatekeeping* anteriormente referidos, a proporção de mulheres dentro deste grupo é relativamente maior. De qualquer modo, a presença de mulheres artistas continua a ser significativamente baixa em todos os escalões, confirmando e acompanhando, mais uma vez, a tendência de visibilidade feminina inferior a um terço.

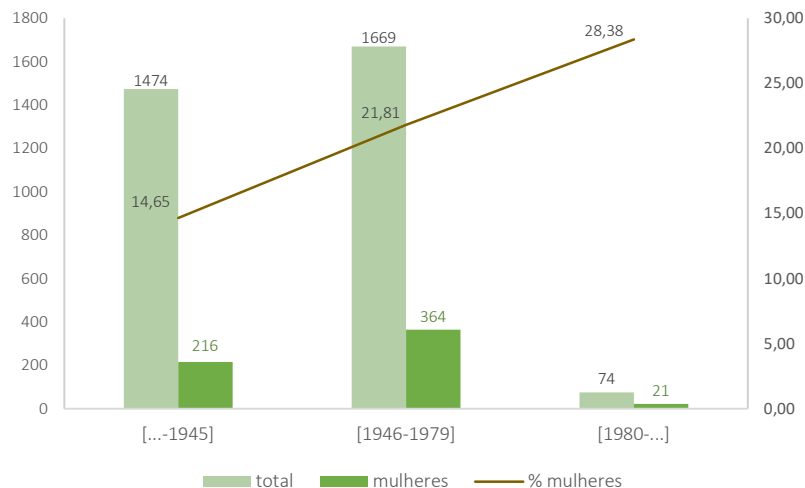


Figura 6.6 – Representatividade das artistas (n e %) por intervalo de data de nascimento no total de artistas representados/as em leilões (2018-2023)

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos nos *websites* das leiloeiras

O presente estudo não incluiu a observação dos valores de venda das obras, desagregados por género, o que se admite ser uma dimensão importante de ser analisada. Todas as evidências indicam que as obras dos homens conseguem maior valorização no mercado, se comparadas com obras de mulheres com trajetórias semelhantes (Simões, 2016; Cameron, Goetzmann & Nozari, 2017; Afonso & Fernandes, 2019; Artnews, 2023). Esta assimetria sugere um enviesamento de género na avaliação da qualidade das obras, levando o mercado a atribuir menor qualidade e valor às produzidas por mulheres (Cameron, Goetzmann & Nozari, 2017; Bocart, Gertsberg & Pownall, 2018).

A apreciação da realidade leiloeira portuguesa mostra também que, paradoxalmente, são duas mulheres que figuram na lista de artistas cujas obras são mais bem cotadas em leilão: Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego. Na verdade, são estas superestrelas que reúnem, de entre os/as artistas portugueses/as, a maior consagração e valorização internacional (Isabel Carlos em Rato, 2005; Vicente, 2012; João Ribas em Nadais & Salema, 2018; Garcia, 2019).

A análise apresentada permite perceber que o setor leiloeiro é um meio inóspito para as artistas. Em qualquer ponto da carreira, aqui medido pela idade das artistas, a escassa presença nas sessões e o parco conjunto de obras disponíveis para venda, traduz-se em não possibilidades de exibição: seja pela exposição pública das obras que vão a leilão, seja pela publicitação nos catálogos de venda. Do ponto de vista do investimento, mostra que a produção feminina não é tão atrativa (nem do lado da oferta nem do lado da procura), o que arreda as artistas dos fenómenos de valorização económica e consagração simbólica (Melo, 2012).

6.3.4. Prémios de arte contemporânea

O Grande Prémio Fundação EDP Arte premiou até ao presente, oito artistas: cinco homens e três mulheres; o Prémio Novos Artistas Fundação EDP galardoou oito mulheres de um total de 15 artistas. As artistas conseguem melhor representatividade, acima da paridade numérica (53,3%) quando se premeiam gerações mais jovens. No prémio de consagração de carreira, as mulheres estão em desvantagem face aos colegas conseguindo ser premiadas em cerca de 38% das vezes.

Os Prémios Novo Banco Revelação e Novo Banco Photo premiaram 43 e 12 artistas, respetivamente. A proporção de mulheres vencedoras é idêntica em ambos os prémios, na casa dos 40%, sendo ainda assim melhor no Novo Banco Revelação, com cerca de 44%. O Prémio Arte Jovem Fundação Millennium premiou sete pessoas, três das quais mulheres (42,9%).

Desde a sua primeira edição, o Prémio Amadeo Souza-Cardoso reconheceu 14 artistas das quais 10 foram mulheres (uma representatividade feminina de cerca de 71%). No Grande Prémio, das/os 13 artistas agraciadas/os, contam-se duas mulheres, o que perfaz uma representatividade muito baixa na ordem dos 15%. O Prémio da Associação Internacional de Críticos de Arte premiou, desde 1981, 42 artistas visuais: 35 homens e sete mulheres, o que mostra uma presença feminina de 17%. Este prémio também se estende à arquitetura, onde a proporção de arquitetas a ser galardoadas é ainda menor, de cerca de 6%.

A análise da atribuição dos prémios evidencia uma ampla variação na proporção de vencedoras, que oscila entre 6% e 71%. Os prémios destinados a jovens artistas reconhecem mais mulheres, apresentando rácios mais favoráveis, de 44% e 53,3%. O prémio que distinguiu um maior número de mulheres tem, no entanto, como destinatários/as, um conjunto mais abrangente de artistas, não especificando quaisquer limites de idade no regulamento.

Por outro lado, na vertente de arquitetura, a Associação Internacional de Críticos de Arte, premiou, na maioria das vezes, homens. Apesar da crescente feminização da profissão, representando já 46% das/os inscritas/os na Ordem dos Arquitetos (Patrícia Pedrosa em Antunes, 2022), comprova-se o domínio masculino no setor e a persistência da invisibilidade das mulheres em termos de reconhecimento e prestígio (Pinheiro, 2018; Duarte, 2020; Paio, 2024).

Os dispositivos de certificação simbólica da produção artística, nos quais se incluem os prémios, são a melhor forma de distinguir carreiras onde não existem, como noutras profissões, promoções ou aumentos salariais. Ganhar um prémio permite o acesso a territórios iluminados, a núcleos onde se proporcionam ofertas, se estabelecem contactos e se avolumam capital social e, quando aplicável, encaixe financeiro.

6.3.5. Representação oficial na Bienal de Veneza

Desde 1950, Portugal teve uma participação intermitente que, até ao momento, levou a Veneza 24 artistas, das/os quais oito foram mulheres, o que representa 1/3 de participação feminina. Como visto atrás, ser a escolha oficial de Portugal na Bienal representa, tipicamente, um grande marco na vida e

curriculum do/a artista; é prova maior de consagração e reconhecimento pelo campo. Até ao momento, verifica-se que poucas foram as mulheres que ascenderam a esse lugar de notoriedade.

Capítulo 7 - Narrativas de artistas visuais portuguesas: identidade e inserção no campo artístico

The hallmark of originality is rejecting the default and exploring whether a better option exists.
(Grant, 2016, p. 16)

7.1. Caraterização das entrevistadas

A partir dos testemunhos de um grupo diverso de mulheres que têm em comum o percurso de uma trajetória profissional artística, proponho-me identificar e compreender, sociologicamente, os elementos que impactam o desenvolvimento dessas trajetórias. Em especial, é através da forma como estas artistas interpretam as condicionantes e as oportunidades dos seus contextos específicos, bem como refletem e agem sobre elas, que procuro desvendar a influência do género nos processos de construção das suas carreiras artísticas.

Como explicam Hoerning e Alheit (1995), a experiência subjetiva reflete também a experiência comum, vivida no social ou coletivo, não podendo, por isso, ser entendida como exclusivamente individual. A contextualização social e histórica com que as entrevistadas ornamentaram os seus relatos, permitiu aceder, simultaneamente, ao próprio percurso e ao das redes de pessoas com quem partilham relações afetivas e de trabalho. Por outro lado, permitiu recolher pistas acerca das normas que moldam o campo artístico, das suas lógicas de funcionamento, dinâmicas de poder e desigualdade, e também das estratégias que as artistas montam para melhor navegar este espaço social.

Antes de avançar para a análise das dimensões centrais desta investigação, é importante caracterizar as 43 mulheres que entrevistei, com base em variáveis como: a idade, pelo potencial elucidativo acerca das mudanças sociais ocorridas no campo artístico português ao longo das últimas décadas, a origem geográfica, a situação conjugal e familiar, o nível de habilitações e percurso educativo e vocacional, a profissão (principal e secundária), a classe social de pertença e a de origem.

Assim, à data de entrevista, as 43 mulheres tinham idades compreendidas entre os 24 e os 79 anos, com uma média de 48 anos. O escalão etário mais representado é o que vai dos 41 aos 50 anos, os restantes intervalos têm representação idêntica.

Geograficamente, a maioria das mulheres reside na grande região de Lisboa, com outras a viver no Grande Porto, Alentejo, Algarve e nas regiões Centro e Norte do país. Além disto, quatro das entrevistadas residiam fora do país - nos Estados Unidos da América e na Europa - por razões profissionais ou de prosseguimento de estudos.

Quanto às situações familiares, quase metade das mulheres são solteiras (19), enquanto 16 são casadas ou estão em união de facto. Seis mulheres encontram-se divorciadas e duas são viúvas. A maioria (26) não tem filhas nem filhos. Das que são mães, dez tiveram uma criança, enquanto seis tiveram duas e uma teve três. As situações familiares dividem-se de forma idêntica entre a partilha da

conjugalidade e parentalidade, e arranjos monoparentais em que as mulheres assumem a maior responsabilidade pela educação das/os filhas/os. Nos relatos das entrevistadas, três declararam ser homossexuais. Quase todas as artistas têm autonomia residencial - vivem sozinhas ou partilham a casa em regime de conjugalidade - e uma vive em casa dos pais.

O nível de escolaridade das entrevistadas é o ensino superior, à exceção de uma que não completou a licenciatura. Os graus de ensino obtidos distribuem-se pela licenciatura (21), pós-graduação e mestrado (10) e também pelo doutoramento (11). As áreas de estudo estão concentradas nas belas-artes, embora algumas artistas tenham completado os seus estudos formais em outras disciplinas, como arquitetura, design ou cinema, e até em áreas não diretamente relacionadas com as artes visuais, como engenharia civil, germânicas, geologia e matemática. Dentro das belas-artes, as disciplinas predominantes são a pintura, a escultura, arte e multimédia e o design de comunicação. As mulheres que estudaram em áreas fora do campo das artes visuais, como a matemática ou a geologia, seguiram a estratégia de fazer ou uma segunda licenciatura, desta vez em artes visuais (em dois casos), ou complementaram a sua formação através de cursos e workshops técnicos nas áreas de interesse.

A maioria destas mulheres completou as suas licenciaturas nas suas áreas de residência à época ou nas suas proximidades, o que resultou na maioria das vezes, em universidades de Lisboa ou do Porto, das quais se destacam a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, escolas de referência e, até aos anos 1980 e 1990, únicas no ensino superior de artes visuais em Portugal.

7.1.1. Composição social

Desde o século XX, a sucessão de políticas implementadas nos Estados Unidos da América e na Europa tem oscilado entre momentos de reforço das medidas de proteção social, promovendo efeitos redistributivos e a redução das desigualdades (como no modelo do Estado-Providência), e fases de desmantelamento dessas mesmas políticas, acompanhadas pelo aumento das desigualdades, tanto dentro dos países como entre eles, em resultado da adoção de políticas neoliberais e da crescente globalização económica e financeira (Cardoso & Castells, 2006; Ferreira, 2015).

Mais recentemente, a digitalização acelerada da economia, bem como as crises financeiras e a covid-19, têm imposto profundas transformações nas estruturas sociais. Estas mudanças afetam de forma desigual a vida das pessoas, intensificando as disparidades existentes e salientando novas formas de vulnerabilidade. Daí que o manifesto epifânico que proclamou a “morte” das classes sociais (Pakulski & Waters, 1993) ainda pareça utópico. O estudo de formações como a classe social permite perceber o contributo que têm na continuidade ou alteração das relações desiguais de poder e das assimetrias na distribuição de recursos e possibilidades (Costa et al., 2000; Caetano, 2013).

A sociedade portuguesa tem estado em ritmado processo de mudança desde a década de 1960. Apesar disso, o país tem concretizado a sua modernidade de forma lenta, desarticulada e inacabada

(Machado & Costa, 1998), o que tem impossibilitado convergências completas com outras sociedades da Europa central (Casanova, 2004). Pese embora o impacto positivo das mudanças ocorridas, as desigualdades sociais e económicas persistem, refletindo-se em diferentes domínios da vida social e profissional, nomeadamente na forma como as classes sociais continuam a moldar as trajetórias individuais e coletivas (Costa et al., 2000; Roldão, 2008; Mauritti & Nunes, 2013).

A sociologia contemporânea que se dedica ao estudo das classes sociais tem produzido um conjunto alargado de instrumentos metodológicos, caracterizados por uma forte problematização teórica e testagem empírica, dos quais se destacam autores como Erikson e Goldthorpe (1993), Esping-Andersen (1993) ou Wright (1997), entre outros (Costa et al., 2000; Roldão, 2008). Dado o carácter multidimensional das desigualdades sociais (Costa, 2012), deverão ser mobilizados instrumentos sociológicos variados que se adaptem à sociedade em estudo (Ramos, 2015). João Ferreira de Almeida, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado (1994) desenvolveram a tipologia ACM com o intuito de superar alguns dos desafios metodológicos das propostas dos autores referidos e produzir um instrumento de aplicação robusta à estrutura social portuguesa contemporânea. Em termos operatórios, é convocado o indicador socioprofissional com o potencial de catalogar diferentes qualificações e inserções socioeconómicas. O indicador é construído a partir de duas variáveis: a “profissão” (com base na Classificação Portuguesa de Profissões) e a “situação na profissão”, com categorias como “patrão”, “trabalhador/a por conta de outrem” e “trabalhador/a por conta própria”. Da conjugação matricial destas variáveis, emergem sete categorias: “empresários/as, dirigentes e profissionais liberais” (EDL), “profissionais técnicos/as e de enquadramento” (PTE), “trabalhadores/as independentes” (TI), “agricultores/as independentes” (AI), “empregados/as executantes” (EE), “operários/as” (O) e “assalariados/as agrícolas” (AA) (Costa, 2008). A construção deste indicador socioprofissional procurou ser abrangente e flexível para refletir “as posições relativas nos espaços estruturados e multidimensionais das condições sociais de existência e das práticas sociais” (Costa, 2008, p. 210).

Dadas as informações recolhidas durante a entrevista, é possível apurar a posição que estas mulheres ocupam no espaço social. De ressaltar que, no caso das entrevistadas mais jovens, que transitaram mais recentemente para o mercado de trabalho e, por vezes, em ocupações não relacionadas com a formação académica, a inserção numa classe social é ainda um processo em construção. Apesar disso, a aplicação do instrumento ACM indica que grande parte se enquadra na categoria das empresárias, dirigentes e profissionais liberais (EDL), enquanto as restantes se inserem nas profissionais técnicas e de enquadramento (PTE). Este indicador, conjugado com o das habilitações académicas identificadas, sugere que estas mulheres se encontram em posições sociais vantajosas, acumulando volumes relativamente densos de recursos.

Se, na verdade, algumas referem viver uma vida desafogada financeiramente, quer sejam artistas a tempo inteiro, quer dividam a prática artística com outra ocupação profissional, outras, mesmo estando enquadradas em frações privilegiadas de classe, relatam dificuldades financeiras e situações de grande precariedade. Sílvia, de 27 anos, vive em casa dos pais e avaliou o seu percurso até ao momento:

Não, não, eu não me posso queixar de todo, porque continuo a receber convites, sou contactada, as coisas acontecem (...) só não ganho dinheiro, ou seja, é uma coisa irónica: eu vou expondo, vou mostrando, mas não ganho de todo o suficiente para conseguir ter uma independência...

Sílvia, artista plástica, 27 anos

Adélia, artista visual de 62 anos, tem acumulado, para além da prática artística, a docência universitária e, agora mais recentemente, a investigação académica, e afirmou perentória: “Os artistas sobrevivem de formas muito débeis economicamente e a palavra é mesmo de ‘sobrevivência’, não é de viver”. Cidália designa-se profissionalmente como artista e investigadora e, quando conversámos sobre a sua situação financeira, relatou:

(...) porque sempre houve algumas dificuldades... já irritava! Às vezes pensava: mas porque é que fui ser artista? Podia ter sido tantas outras coisas. Porque é que eu segui este caminho? e não sei quê... Porque uma pessoa, às vezes, fica cansada de viver sempre a contar as coisas, a contar o dinheiro, não é? E, no limite... e não é fácil.

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

7.1.2. Composição social de origem

Uma das vantagens de usar a tipologia ACM enquanto instrumento analítico para localizar as posições ocupadas no espaço social é que pode ser aplicada a diferentes unidades de análise – quer individual, quer familiar. Sabendo que a cada patamar de estratificação social correspondem condições de existência e patrimónios distintos e que, nas sociedades contemporâneas, os grupos domésticos que coabitam tendem a partilhar entre si essas condições, é relevante determinar as localizações de classe de origem para aceder aos volumes e composições de capital transferidos à descendência (face aos que as/os próprias/os adquirem durante a trajetória de vida), sabendo também que implicam na estruturação de disposições, orientações e estratégias individuais para pensar e agir (Casanova, 2004; Costa, 2012; Rodrigues, 2013). Caracterizar a origem social permite conhecer a posição na divisão social de trabalho e também o que daí se concretiza, nomeadamente “as diferentes capitalizações (traduzidas em diferentes poderes e saberes) nesta concentradas, assim como os trajetos sociais a partir desta referenciados” (Pereira, 2005, p. 134).

A tipologia ACM distancia-se de opções metodológicas que consideram o homem como a referência do casal no que respeita à sua relação com o trabalho. E fá-lo seguindo o critério de “dominância” ou “conjugação” que, por ser indiferente ao género, privilegia a inserção socioprofissional mais vantajosa entre os membros do casal. Na esteira de Silva (2009) e Ramos (2015), para além das categorias socioprofissionais preconizadas pela ACM, acrescentei o grupo das “domésticas” (D) procurando destacar o papel das mulheres (muitas vezes, em regime de quase

exclusividade) no cuidado da família e da casa, e que, por ser trabalho não remunerado, as remete para alguma invisibilidade em análises referentes à esfera do trabalho.

Com base nas datas de nascimento das artistas e considerando momentos marcantes da história portuguesa, foram definidas quatro coortes etárias: 1946-1960, 1961-1974, 1975-1990 e 1991-1998⁷⁰. A utilização destas coortes possibilita alguma compreensão acerca dos volumes e das composições dos capitais detidos pelas/os ascendentes das artistas à época do seu nascimento. Para além desta retrospectiva, a segmentação por coortes permite comparar as origens sociais ao longo do tempo, analisando a evolução dos recursos disponíveis e das oportunidades estruturais que influenciaram as trajetórias individuais. Estes dados abrangem um período alargado, que se estende desde a década de 1920 até ao final dos anos 1990, proporcionando uma leitura diacrónica dos processos de mobilidade social e das potenciais desigualdades que moldaram o acesso das artistas ao campo artístico.

Indicador socioprofissional do agregado familiar de origem

A partir dos indicadores socioprofissionais das mães e dos pais das artistas entrevistadas, e aplicando o referido critério de dominância proposto pela matriz de Almeida, Costa e Machado (1994), encontraram-se seis perfis de classe social⁷¹. A categoria de profissionais, técnicos/as e de enquadramento (PTE) é a que tem maior expressão no conjunto das 43 famílias, representando mais de metade do total (27). Inclui ocupações tanto em áreas de especialização intelectual e científica como em profissões de nível intermédio. Seguem-se, com um número bastante inferior (6), os agregados com empresárias/os, dirigentes e profissionais liberais (EDL), que englobam profissões fortemente especializadas nas áreas científicas e intelectuais, com elevado grau de autonomia e também outras com o desempenho de cargos de direção. As/os empregadas/os executantes (EE), trabalhadoras/es por conta de outrem nas áreas administrativas e dos serviços pessoais e comércio são a terceira modalidade mais representada no conjunto analisado e inclui cinco famílias. As/os operárias/os industriais (OI) são a ocupação socioprofissional de duas famílias e correspondem a profissões no setor industrial e da construção. Também se encontram dois agregados de assalariadas/os executantes pluriativas/os (AEpL), com ocupações ligadas à condução de máquinas e veículos e assalariadas/os do comércio e serviços.

⁷⁰ Com a definição destas coortes de nascimento, procurei acompanhar os acontecimentos mais relevantes da história portuguesa e os potenciais impactos que tiveram nas famílias de origem das artistas. Até aos anos 1960, quando Portugal começou a mostrar alguns sinais de abertura ao exterior e acolhimento do investimento estrangeiro; até 1974, período que abrange a guerra colonial e culmina com a implantação democrática; até ao início dos anos 1990, onde há um novo empurrão à economia portuguesa com a entrada de Portugal na então Comunidade Económica Europeia; e finalmente, dos anos 1990 até à data de nascimento da artista mais jovem, período-continuação de algum dinamismo industrial, comercial e financeiro.

⁷¹ No caso das/os progenitoras/es das artistas que já não se encontram a trabalhar (reforma, morte) foi tomada em consideração a última profissão e situação na profissão que tinham quando estavam integradas/os na força de trabalho.

Por fim, existe uma família de trabalhadoras/es independentes pluriativas/os (TIpL), onde a ocupação é exercida de forma autónoma em diversas áreas profissionais, configurando o que vulgarmente se entende por “biscates”.

Tendo em conta o mesmo indicador por cada um dos membros do agregado, observa-se que os pais das artistas estão mais representados nos empresários/as, dirigentes e profissionais liberais e menos representados do que as mães nos empregados/as executantes (Figura 7.1). Esta última categoria costuma ter protagonismo feminino, uma vez que foi, em muitos casos, a porta de entrada para mulheres com baixos níveis de qualificação no mercado de trabalho (Costa et al., 2000).

Na fração de classe de profissionais técnicos e de enquadramento existe uma distribuição de género quase equitativa que poderá ser justificada pela tendência de incremento dos níveis de escolaridade feminina, condição necessária para acesso a esta categoria socioprofissional. Encontram-se também composições de género semelhantes nas/os trabalhadoras/es independentes e nas/os operárias/os. A categoria “domésticas” (Silva, 2009) é exclusivamente ocupada pelas mães das entrevistadas.

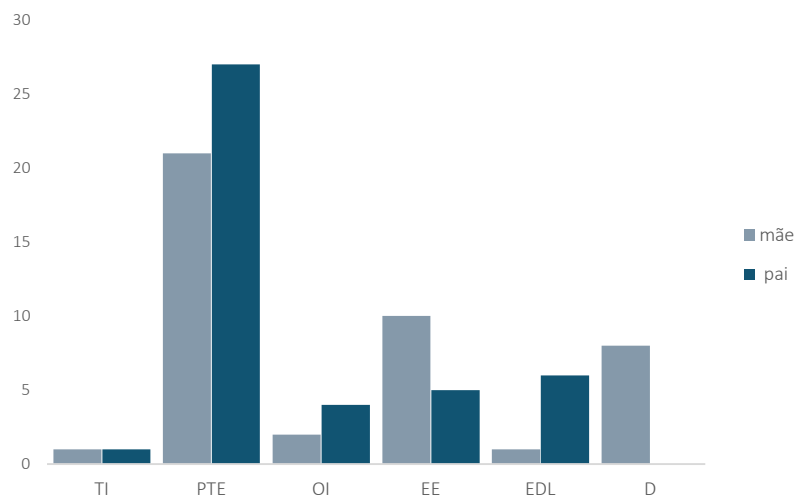


Figura 7.1 - Indicador socioprofissional familiar (mãe: n =43, pai: n=43)

Fonte: Elaboração própria

A Figura 7.2, abaixo, ilustra os enquadramentos sociais de origem das artistas atendendo às coortes em que nasceram. O conjunto de profissionais técnicas/os e de enquadramento prevalece na maioria das coortes analisadas, sendo mais expressivo na de 1974-1989. Este fluxo constante e aumentado de pessoas, alinha-se com as tendências nacionais e globais de incorporação de maior tecnicidade e perícia na atividade económica e nos serviços públicos e também a um incremento do nível médio de escolaridade (Costa et al., 2000).

As oito artistas nascidas na coorte de 1943-1959 têm proveniências sociais privilegiadas no que respeita a distribuição de capitais, incluindo apenas as frações de classe de empresárias/os, dirigentes e profissionais liberais e de profissionais técnicos e de enquadramento. Comparando as coortes, as origens

de classe vão ficando mais heterogéneas a partir dos anos 1960, mas a categoria PTE é a que mais se destaca entre as famílias das artistas. A grande maioria provém de grupos domésticos que gozam de posições médias e elevadas no espaço social. As classes populares ocupam um peso relativamente pequeno nos contextos sociais de origem das entrevistadas e encontram-se nas nascidas entre 1960 e 1989 (operárias/os industriais e assalariadas/os executantes pluriativas/os).



Figura 7.2 - Indicador socioprofissional familiar pela coorte de nascimento das artistas (n=43)

Fonte: Elaboração própria

Analisando, a partir da Figura 7.3, a posição das mães das artistas dentro da organização social, através do tempo, assiste-se a um acentuado decréscimo das domésticas, que acompanha a crescente participação feminina no mercado de trabalho. A taxa de atividade feminina em Portugal atingiu valores superiores à média europeia nos anos 1980, fruto dos processos de emigração e requisição de homens para a guerra colonial nas décadas de 1960 e 1970, e manteve intenso crescimento nas décadas seguintes, graças à necessidade de reforço do orçamento doméstico e também a dinâmicas de autonomização feminina (Guerreiro, 1995, 2000; Torres, 2001; Torres et al., 2004; Wall & Guerreiro, 2005; Aboim, 2008; Guerreiro, Torres & Lobo, 2009; Wall et al., 2016).

A fração de classe mais consistentemente representada ao longo das várias coortes é a das profissionais técnicas e de enquadramento. No caso dos pais, observa-se uma queda significativa dos empresários, dirigentes e profissionais liberais a partir de 1974, largamente compensada pela categoria dos profissionais técnicos e de enquadramento, com contingentes continuamente expressivos.

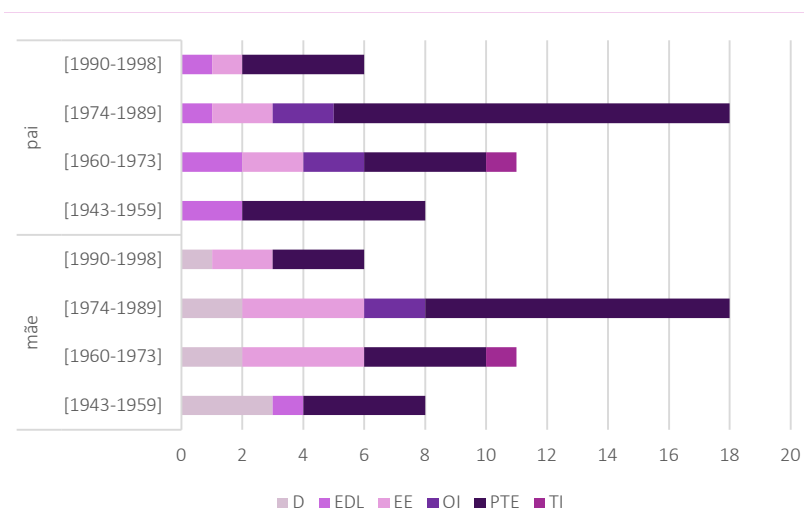


Figura 7.3 - Indicador socioprofissional familiar (mãe: n=43, pai: n=43) pelas coortes de nascimento das artistas

Fonte: Elaboração própria

Capitais escolares na família de origem

A análise desloca-se agora dos lugares de classe para os capitais escolares das famílias de origem das mulheres entrevistadas, o que Costa et al. (2000) chamam de “classes de agentes”, grupos sociais detentores de reservas, neste caso, educacionais. Tal como no indicador socioprofissional familiar, aplicou-se o critério de dominância para chegar ao indicador socioeducativo do grupo doméstico. O efeito do uso deste critério é a possível inflação dos recursos, nomeadamente em casais desiguais, uma vez que se considera o nível de escolaridade do membro mais escolarizado do agregado. Ainda assim, é o ensino superior que lidera com confortável maioria o conjunto das habilitações escolares das origens sociais das artistas. Seguem-se habilitações académicas ao nível do secundário e, por fim, com a mesma expressão, a escolaridade básica de 4 e 9 anos.

A Figura 7.4⁷² permite observar a distribuição dos capitais escolares por género dentro do agregado de origem e verificar que as mulheres predominam nas habilitações até ao 9º ano. Nos restantes níveis de ensino, de destacar a forte concentração de homens com formação superior, uma tendência que também se verifica entre as mulheres, embora de forma menos acentuada.

⁷² Não foi possível obter informação sobre os capitais escolares das famílias de origem de duas artistas entrevistadas (n=41).

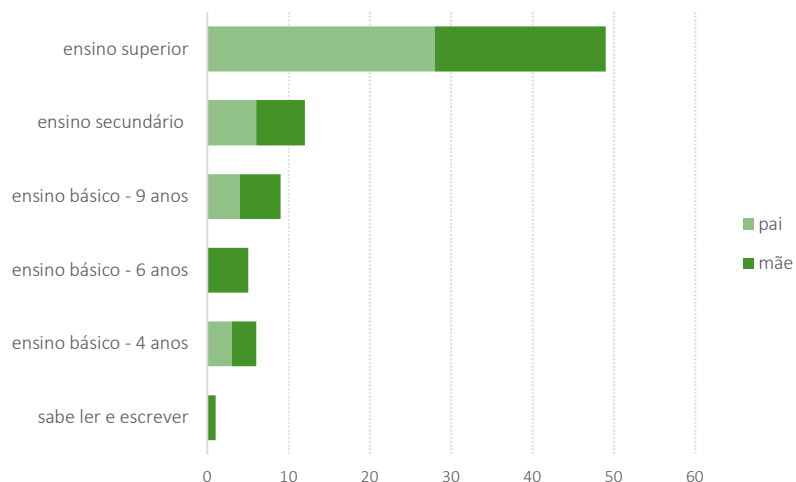


Figura 7.4 – Capitais escolares na família de origem (mãe: n=41, pai: n=41)

Fonte: Elaboração própria

Atendendo à distribuição das escolaridades das mães e dos pais das artistas pelas coortes em que elas nasceram (Figura 7.5), constata-se que é o ensino superior que se mantém ao longo do tempo como a habilitação académica mais representada.

Considerando que as/os progenitoras/es da coorte de 1943-1959 nasceram nas primeiras décadas do século XX, durante a eclosão republicana, e tendo em conta os parcos contingentes da população portuguesa que frequentavam o ensino na época e até à Revolução de 25 de abril de 1974 (Seabra, 2009; Mota, 2020), os dados são reveladores do lugar de privilégio e de relativa exceção destes agregados. Mais ainda, a maioria das/os efetivas/os das famílias de origem desta coorte atingiu os limites máximos de escolaridade, situando-se, assim, numa elite com condições diferenciadas de acesso e usufruto de capitais e oportunidades. De ressaltar a importância relativa destas qualificações nas décadas de 1920-1930 ser substancialmente maior do que nas décadas que se seguiram a 1974, reforçando as favoráveis condições sociais de existência destas famílias.

À medida que o tempo avança, assiste-se a uma tendência para o desaparecimento de escolaridades de níveis mais baixos, como o ensino básico. Este fenómeno acompanha o alargamento do Estado Social das últimas décadas, refletindo os investimentos feitos na educação, que incluem o aumento do número de anos de escolaridade obrigatória e a aposta no ensino superior. Paralelamente, a escolarização tem ganho maior relevância social, tornando-se um fator contribuidor para os mecanismos de mobilidade social e de inserção no mercado de trabalho (Almeida, Costa & Machado, 1994).

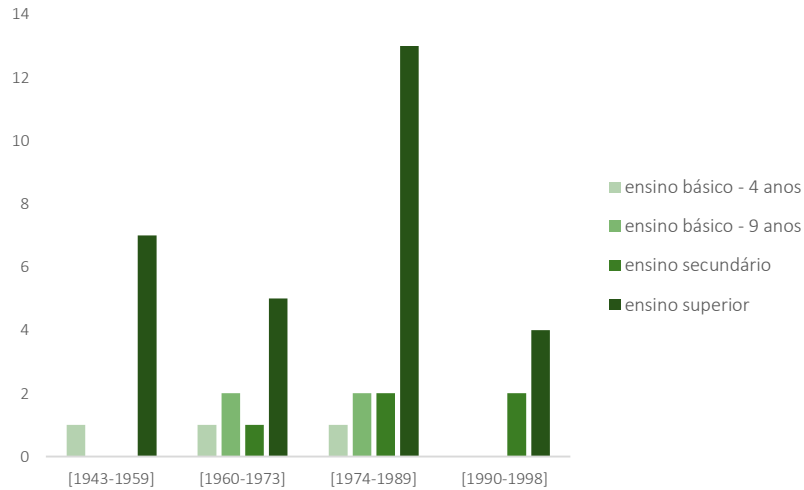


Figura 7.5 - Indicador socioeducativo familiar pela coorte de nascimento das artistas (n=41)

Fonte: Elaboração própria

As mães destas artistas, principalmente as mais velhas, desafiaram a norma prevalecente na época, quer dos baixos níveis de escolarização geral, quer das desigualdades de género que afastavam as mulheres da escola (Seabra, 2009). Como a Figura 7.6 evidencia, estas mulheres superaram a escolaridade obrigatória de quatro anos - antes de 1974 – e destacaram-se, maioritariamente, com habilitações ao nível do secundário e do superior. A partir da Revolução de 1974, graças aos avanços conseguidos em matéria de Estado Social, dos direitos das mulheres e da crescente participação feminina no mundo do trabalho, observou-se um aumento no número de mulheres, mães das artistas, a licenciarem-se. Ainda assim, ao fazer a comparação com os pais, as mulheres detêm menos anos de escolaridade em todas as coortes representadas.

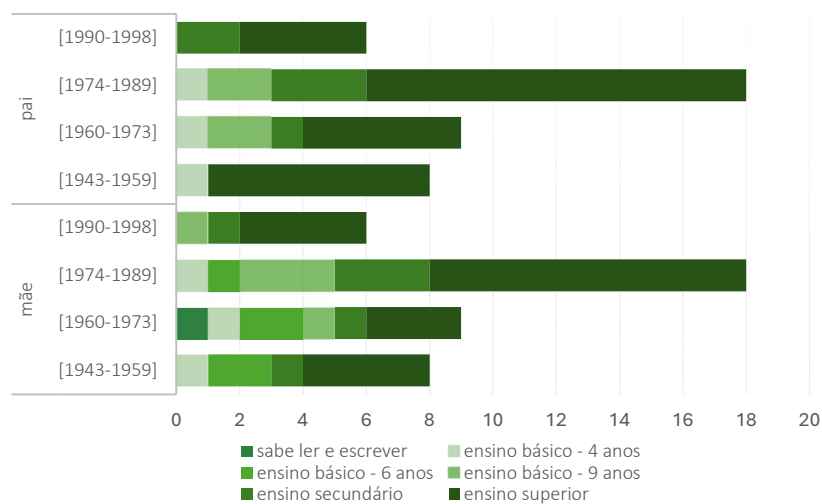


Figura 7.6 – Capitais escolares na família de origem (mãe: n=41, pai: n=41) pelas coortes de nascimento das artistas

Fonte: Elaboração própria

A Figura 7.7 permite analisar as “estruturas de lugares de classe e os processos de formação de classes” (Costa et al., 2000, p. 31) a partir da combinação dos indicadores socioprofissionais e socioeducativos, tornando-se evidente que as posições mais privilegiadas na estrutura social estão frequentemente associadas a níveis mais elevados de escolaridade. As/os empresárias/os, dirigentes e profissionais liberais apresentam uma distribuição quase equilibrada entre o ensino secundário e superior, enquanto as/os profissionais técnicos e de enquadramento são, na sua esmagadora maioria, licenciadas/os. Nas origens sociais que têm composições escolares semelhantes, são as distinções na situação na profissão que garantem diferentes condições de vida e de acesso a recursos.

As mães e pais das artistas que ocupam posições de empregadas/os executantes têm escolaridades a variar entre o ensino básico de quatro anos e o ensino superior. O operariado apresenta as qualificações mais baixas, limitadas aos nove anos de escolaridade. Manifesta-se uma relação entre o alargamento da escolaridade e uma localização relativa vantajosa no espaço social, que se materializa em vistas mais desafogadas sobre o horizonte de possibilidades e recompensas para o agregado familiar.

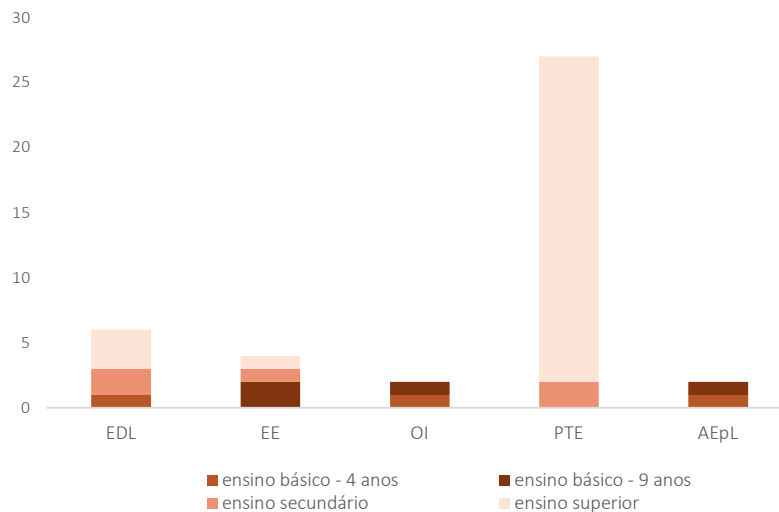


Figura 7.7 - Distribuição dos capitais escolares pelas posições de classe das famílias de origem (n=41)

Fonte: Elaboração própria

Apesar do caráter tipificado dos lugares de classe, de onde se podem induzir antecipadamente e no geral, condições, características e trajetórias sociais comuns, a análise das posições individuais dentro das classes sociais, permite encontrar alguma diversidade. As mães das artistas incluídas na categoria das domésticas são exemplo dessa diversidade (Figura 7.8). Verifica-se uma grande amplitude nos capitais escolares desde o ensino básico de quatro anos até ao ensino superior. No caso das mulheres mais escolarizadas, o “ficar em casa” foi uma possibilidade graças às condições económicas da família. Estes agregados, vistos a partir do indicador do grupo doméstico, pertencem a lugares favorecidos de

classe como as/os empresárias/os, dirigentes e profissionais liberais e as/os profissionais técnicos e de enquadramento.

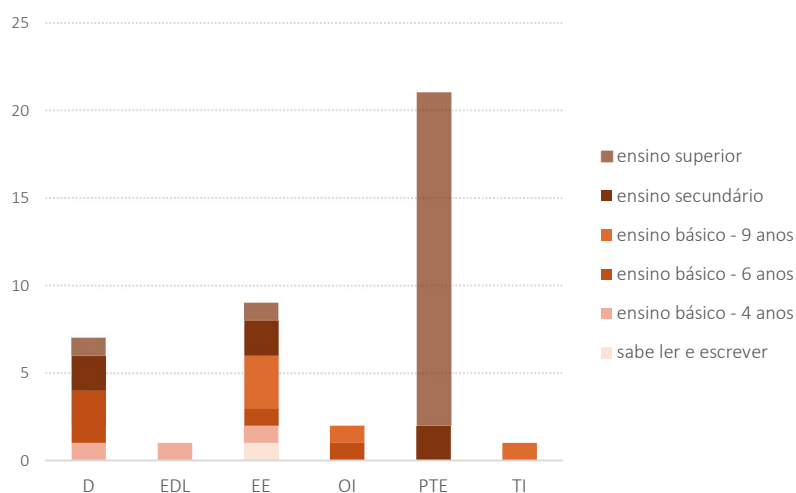


Figura 7.8 - Distribuição dos capitais escolares pelas posições de classe das mães (n=41)

Fonte: Elaboração própria

7.1.3. O que passou para a descendência?

A análise das origens sociais das artistas procura ajudar a reconstituir o seu percurso de vida. A família de origem tem o poder transferencial de capitais e condições que poderão sustentar os campos de possibilidades da descendência, proporcionando condições objetivas e, até certa medida, definidoras de constrangimentos e perspectivas sociais (Casanova, 2004).

Do que é possível observar, a proveniência social da maioria das artistas situa-se nas classes “médias” e “altas” (Machado, Matias & Leal, 2005), que integra as/os PTE e as/os EDL. Existe menor representação das origens localizadas nas/os empregadas/os executantes e nas/os trabalhadoras/es independentes. Dada a alta escolarização das/os PTE, e sendo esta a posição de classe dominante no conjunto das famílias analisadas, reconhecem-se circunstâncias propícias à transferência de meios e oportunidades às artistas. As classes profissionais e dirigentes distinguem-se por elevadas porções de capital escolar, geralmente transformadas em capital profissional e organizacional, configurando, também elas, maiores volumes de capital económico, social e cultural (Bourdieu, 1986; Pereira, 2005).

A minha análise não pretende caracterizar os trajetos de mobilidade social nem aprofundar como se interseccionam as origens de classe com as posições ocupadas pelas artistas entrevistadas na estrutura social. No entanto, na medida em que “diferentes condições de vida delimitam e proporcionam tipos de experiência vividas” (Casanova, 2004, p. 117), procurarei descrever os recursos transferidos aquando da socialização e também presentemente, quando aplicável, os que as artistas consideram ter influenciado as suas trajetórias individuais.

Capitais próprios iniciais

Não querendo obliterar a centralidade das condições económicas na formação das frações de classe, e não tendo recolhido dados específicos sobre o rendimento das famílias de origem ou mesmo sobre o das artistas entrevistadas, assumirei que a combinação dos lugares de classe detidos pelas origens sociais com os ativos culturais e relacionais de que dispõem servirá de *proxy* do status económico dos grupos domésticos. Assumo esta premissa, apoiada também na teoria de Bourdieu (1986) de que os diferentes tipos de capitais detidos pelos agentes comunicam entre si e podem transmutar-se uns nos outros.

Uma das mais importantes transferências de ativos dos/as progenitores/as para os filhos e filhas, é possibilitar um percurso educativo, os “possíveis escolares” nas palavras de Pereira (2005). São estas qualificações e competências – títulos e certificados que institucionalizam o capital cultural (Bourdieu, 1979) - que irão ter um peso decisivo na abertura ou fechamento de possibilidades e das condições sociais de vida (capital económico), bem como na concentração ou dispersão de capital social e simbólico (Machado et al., 2003; Casanova, 2004; Costa, 2012).

Independentemente da classe social de origem e do indicador socioeducativo familiar, todas as artistas completaram estudos superiores, à exceção de uma que abandonou a escola por desinteresse e não porque a condição económica da sua família não o permitisse. Pela análise dos percursos das artistas, evidencia-se o “duplo padrão de recrutamento de classe” (Machado et al., 2003). Por um lado, muitas reproduziram a escolarização das/os progenitoras/es, como é o caso das que provêm de famílias predominantemente PTE e EDL. Por outro, as restantes artistas, criaram e conduziram dinâmicas de mobilidade social ascendente sob a forma de trajetórias de maior alcance escolar face às suas origens EE, OI ou TI. A promoção escolar conseguida por estas mulheres alinha-se com a progressiva democratização do ensino superior no pós-revolução, com especial vigor na década de 1990 e que tem permitido, apesar dos fracos capitais educativos das mães e dos pais, garantir o prosseguimento de estudos da descendência. Em alguns dos casos analisados, é a posição de classe mais vantajosa de um dos membros do casal que anima a economia doméstica, quer em termos materiais como simbólicos, possibilitando a continuidade escolar da descendência.

A estratégia destas famílias em apostar no prolongamento das carreiras escolares das filhas contraria, segundo vários estudos citados por Sebastião (2008), o que acontece nos agregados com menos reservas económicas e sociais que não antecipam, face às suas condições objetivas de existência, possibilidades de concretização das ambições da descendência, o que se traduz num menor investimento no apoio e incentivo escolar.

O pagamento das despesas escolares relativas a estudos superiores foram, em mais de metade das artistas, suportadas exclusivamente pelas mães/pais ou familiares próximos. Desde a licenciatura – em instituições do ensino superior dentro ou fora da área de residência familiar –, até ao prosseguimento de estudos de pós-graduação e mestrado em Portugal ou fora do país, foi o agregado familiar que

providenciou e assegurou as despesas. Nestes últimos casos, não será de estranhar que as origens sociais destas artistas se localizem, na sua esmagadora maioria, nos PTE e EDL que, para além de maiores concentrações de capital económico, também valorizam mais a aquisição de recursos escolares (Pereira, 2005).

A disponibilidade económica da família permitiu, e no caso de algumas artistas mais jovens permite ainda, uma ajuda financeira mensal ou a disponibilização de habitação ou de um espaço de atelier. Para as restantes artistas, provenientes de lugares de classe profissional e técnica e também de empregadas/os executantes e trabalhadoras/es independentes, a responsabilidade pelas despesas educativas foi assegurada em parte pela família, mas também com contributos das próprias artistas, que arranjam empregos a tempo parcial e/ou conseguiram bolsas de estudo.

O contexto social de origem das artistas e o volume de capitais detido permitiu também diferenciar o leque de ativos culturais, de onde se distingue a socialização e *cultivo* de uma sensibilidade para as artes e a propriedade de bens culturais.

As vivências sociais acumuladas no núcleo familiar, ou nas suas proximidades, são incorporadas pelos sujeitos, delineando uma tendência para as suas ações futuras. Reporto-me ao conceito de *habitus* com o qual Bourdieu (2002 [1972]) procurou resolver o conflito entre o peso determinista das condições objetivas estruturais - como a classe social, a educação ou o ambiente familiar - e o papel da tomada de decisão individual. Embora o *habitus* tenha um efeito estruturante, não deve ser entendido como um determinismo absoluto, uma vez que existe um espaço de agência no qual as artistas podem manobrar e adaptar as suas escolhas. Apesar da resistência que as formações sociais podem impor à construção de trajetórias profissionais bem-sucedidas, as artistas poderão congeminar estratégias para aceder e mobilizar meios que reflitam positivamente nas suas carreiras.

7.1.4. Socialização artística

Eu não “começo” por escrever: eu não escrevo.
A vida faz texto a partir do meu corpo, eu sou já texto. (...)
Assim cada texto um outro corpo.
Mas em cada um a mesma vibração: porque o que de mim
marca todos os meus livros
lembra que é a minha carne que os assina, é um ritmo.
Médium o meu corpo ritmando a minha escrita.
(Cixous, 1986, pp. 63-64)

Ambiente doméstico

Mais de metade das artistas entrevistadas descreveram ter crescido num ambiente valorizador das artes e da cultura que lhes terá permitido incorporar “via formal ou informal - recursos sensitivos, cognoscitivos e técnicos” (Ferreira, 1995, p. 107). No contexto doméstico, no decurso das suas vivências quotidianas, contactaram com suportes culturais, como livros, música ou obras de arte; viajaram em família e visitaram museus e outras instituições culturais; e frequentaram aulas de ensino

de música e artes plásticas. As entrevistadas reconheceram que estas experiências e aprendizagens socializadoras primárias – de capital cultural incorporado e objetivado (Bourdieu, 1979) – tiveram um efeito modelador nas suas disposições e orientações para agir, dotando-as de um “poder hierarquizado de decifração, descodificação” (Nunes, 1999, p. 71) sobre os contextos e condições de prática. Deste modo, a vocação para a prática artística é *naturalizada*: reunidas estas circunstâncias, o desfecho parece inevitável, e o caminho de se tornarem artistas surge como um resultado esperado.

Eu vivia nesse mundo, não é? Esse mundo para mim, era o mundo normal. Sei lá, o escultor X... ia a casa dele, aquilo eram esculturas por todo o lado e para uma criança era fascinante ver tudo aquilo, não é? E os amigos dos meus pais eram artistas... por isso, a conversa andava sempre aí à volta.

Vanda, escultora, 67 anos

Eu posso ser sincera: eu vivi, eu nasci com aquilo já, com isto e cresci... Eu tinha uma tia escultora e vivia no meio das obras dela. (...) E depois, também tinha arquitetos na família... quer dizer, sempre houve este ambiente assim muito artístico na família. E, para mim, aquilo era normal, ou seja, era natural.

Jacinta, professora e artista, 51 anos

Havia um ambiente em casa que proporcionava... tínhamos uma casa cheia de reproduções de quadros, de posters, de livros e coisas assim... íamos sempre a museus, essas coisas alimentam muito.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Algumas artistas, cujas mães e/ou pais tinham profissões próximas do campo artístico e/ou gozando de posições sociais mais dotadas, foram também expostas, enquanto cresciam, às formas de organização, aos aspetos técnicos do trabalho e à rede social familiar, onde muitas vezes se incluíam artistas visuais, arquitetos/as, designers. Em paralelo ao património cultural, constata-se a transferência intergeracional de capital social de onde se destacam as sociabilidades herdadas que, com frequência, se verificam instrumentais na estruturação de uma carreira artística.

As pessoas que eu tinha à minha volta estavam todas mais ou menos ligadas às artes visuais. (...) Vi nascer uma galeria de arte, vi uma mãe estudar desenho...

Selma, realizadora, 35 anos

Na família mesmo, de sangue, não tinha [artistas], mas (...) os meus pais eram próximos de alguns artistas de uma geração mais velha até, com quem nos dávamos. Íamos a exposições, íamos às inaugurações, íamos aos ateliês, portanto havia... pronto, não eram muitos, mas havia essa ligação, esse conforto.

Célia, artista plástica, 52 anos

Verifica-se ainda que as entrevistadas que relataram a mobilização de recursos culturais e sociais pertencem, originalmente, a frações de classe bem posicionadas no espaço social, com ou sem propriedade (EDL e PTE), onde predominam as habilitações de nível superior. Este enquadramento favorável – famílias portadoras de “boa vontade cultural” (Ferreira, 1995, p. 108) - facilita o acesso a práticas de lazer e sociabilidades qualificadas que podem influenciar positivamente as suas carreiras profissionais.

Para mais de metade das entrevistadas, observa-se, tal como Verger (1982, p. 20), que a pertença a uma família onde o capital cultural está bastante enraizado proporciona um ambiente propício de estímulo à prática artística da descendência. Este tipo de capital tende a acumular-se mais nas classes socialmente favorecidas do que nas classes populares, o que poderá limitar, nas últimas, as perspectivas futuras de realização dos/as artistas.

Menos foram as entrevistadas, pertencentes a frações de classe mais diversas, que afirmaram não ter tido uma socialização artística em contexto doméstico enquanto cresciam ou contacto com familiares ou pessoas próximas ligadas às artes. À semelhança das restantes entrevistadas, justificaram a sua escolha pela via artística como resultado de um imperativo pessoal, assumindo uma vocação ou uma aptidão especial para as artes.

Confesso que não tive uma educação em que fosse visitar exposições ou visitar museus...

Amália, professora universitária e artista plástica, mediadora, 49 anos

Zero pessoas à volta. (...) Em casa zero, e (...) no meu grupo de amigos, zero. Ficou tudo pelas ciências...

Tatiana, artista plástica, 37 anos

Atendendo à transmissão familiar de uma atividade artística, menos de um terço das entrevistadas mencionou ter mães, pais ou familiares próximos a exercer ou a terem exercido atividades no campo das artes. Este dado indica que prevalecem as artistas cujo interesse e a prática das artes não foram diretamente herdados ou influenciados por ocupações de familiares ligadas ao campo artístico.

Percurso educativo

Como descrito anteriormente, todas as mulheres entrevistadas, à exceção de uma, têm formação superior, maioritariamente financiada pela família, o que se enquadra na crescente intervenção da família no campo educativo, produto do alargamento da escolaridade e da progressiva valorização do capital escolar (Sebastião, 2008).

Todas as entrevistadas afirmaram que a área das artes sempre foi a sua vocação, ainda que quatro delas tenham iniciado o seu percurso académico em áreas não relacionadas com as artes. Como mencionado, a posse de uma vocação artística foi enfatizada pela esmagadora maioria das entrevistadas. Embora reconheçam, nos casos aplicáveis, a influência familiar como o principal fator e instância inicial

de contacto com o mundo da arte, as artistas destacaram sobretudo os seus dotes pessoais. Tal como as ideias romantizadas associadas à figura da/do artista movida/o por uma compulsão artística, amplamente exploradas na bibliografia (Ferreira, 1995; Conde, 1996; Lopes, 2010, entre muitas/os outras/os), para elas, a escolha de uma carreira artística surge como algo quase inevitável, fruto de uma necessidade interior, e não meramente como uma extensão dos contextos familiares, valorizando o aspeto intrínseco e identitário da sua determinação artística.

Desde criança. Nem era aquela coisa de querer ser, era ser! Sentia, foi só continuar uma coisa que já fazia. Pronto, mas sempre quis ser artista, por assim dizer.

Carmen, artista plástica, 43 anos

A maioria das entrevistadas (nas diferentes coortes etárias e posicionamentos sociais de origem) relatou ter recebido incentivo e acompanhamento da família durante o percurso escolar, quer no número de anos de escolaridade a completar, quer nas opções vocacionais. Na maioria dos casos, tiveram a liberdade de seguir um percurso artístico, que, em alguns casos, foi até estimulado desde a infância:

A minha mãe inscreveu-me no museu e tive aulas de pintura. Muito cedo, ainda não sabia ler, mas tinha contacto com aulas artísticas e, pronto, depois foi um processo.

Anabela, professora universitária e artista plástica, 58 anos

Noutros casos, o apoio familiar veio de haver outros/as artistas na família, o que de certa forma normalizava essa escolha; ou ainda porque a opção pela via artística permitia, no entender dos pais, que as filhas pudessem ser professoras do ensino artístico e, assim, garantir a sua autonomia financeira.

O meu pai sempre me estimulou, mas sempre me disse: “Depois, entras para o Estado, vais dar aulas porque aí tu recebes uma reforma, aí é que tu consegues descontar, é uma coisa certa. (...) Depois, se quiseres, pintas e tal!”

Belarmina, artista visual, 42 anos

Ao observar o percurso escolar anterior à entrada na universidade, grande parte das entrevistadas mencionou ter escolhido a área das artes no ensino secundário, por a considerar mais adequada aos seus interesses e à vocação que manifestavam desde crianças. Em Lisboa, a Escola Artística António Arroio foi a opção mais escolhida por mulheres de diferentes gerações. Também o Ar.co - Centro de Arte e Comunicação Visual foi referido como uma instituição de formação para muitas artistas, tendo sido frequentado paralelamente aos estudos secundários ou superiores, ou já durante a vida profissional.

A maioria das artistas que completaram a licenciatura em Belas-Artes expressou insatisfação com os modelos de ensino das instituições, o corpo docente ou o currículo. Curiosamente, o nível de insatisfação das entrevistadas que estudaram nas duas escolas mais antigas - as faculdades de Belas-

Artes do Porto e de Lisboa – em diferentes momentos da história, desde os anos 1970 (ainda em ditadura) até 2021, mantém-se relativamente estável.

A decisão de prosseguir estudos de pós-graduação, mestrado ou doutoramento foi tomada por mais de metade das entrevistadas. Quando enquadram esta decisão, referem a insuficiência da licenciatura para adquirir o conjunto de aprendizagens que consideravam necessárias antes de ingressar no mercado de trabalho. Procuraram, assim, o enriquecimento curricular ou uma área de especialização que alargasse também as alternativas de profissionalização. Entre as entrevistadas mais jovens, continuar a estudar serviu também o propósito de contrariar as dificuldades de entrada no mercado de trabalho e, assim, adiar esta transição.

Entre as 11 artistas que prosseguiram para doutoramento, identificaram-se duas razões principais. Por um lado, a necessidade de cumprir os requisitos exigidos para concursos na carreira docente universitária, onde já se encontravam ou pretendiam ingressar. Por outro, a possibilidade de concorrer a uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), assegurando um rendimento mensal durante o período de investigação.

A estas motivações, junta-se a possibilidade de ter uma experiência de ensino internacional, com novas metodologias e o contacto com um campo artístico diferente, porventura provedor de outras possibilidades. Para algumas das entrevistadas mais jovens, a intenção de estudar no estrangeiro concretizou-se ainda na licenciatura, ao abrigo do programa Erasmus. Valorizaram estas experiências, destacando o sistema de ensino mais tutorial de algumas escolas estrangeiras (diferente do ensino artístico português), a preparação para o mundo do trabalho ou a chance de aprenderem uma nova língua.

As artistas que se candidataram a mestrados (MFA⁷³) em escolas internacionais procuraram usufruir de instituições prestigiadas, que garantem práticas de ensino inovadoras e condições favoráveis ao desenvolvimento do trabalho artístico. Estas escolas, que atraem professoras/es e artistas reconhecidas/os, mantêm uma política rigorosa de seleção e acesso restrito, cativando estudantes de elevado potencial.

Na Suécia correu também bem, foi bom. (...) A escola tinha condições incríveis e também foi muito importante, não é? Para poder ter contato com outras formas (...) de ensino artístico. Tinha um estúdio só para mim, tinha contato com artistas internacionais... também era esse modelo de *studio visits*.

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

⁷³ MFA – Master of Fine Arts

O mestrado [nos Estados Unidos da América] foi, talvez, o momento em que eu tenha aprendido mais em termos de prática artística. Também porque estive exposta a um sistema educativo-pedagógico completamente diferente, não é? Aquele sistema americano, que é muito mais emancipatório, muito mais reflexivo, crítico e que se baseia muito no debate, no diálogo e também no trabalho de atelier, não é? Da experimentação! Foi fundamental, foi a minha melhor experiência! Muito mais interessante que a licenciatura e, mesmo, que o doutoramento.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Foi uma lufada de ar fresco ir para Londres. Porque eu acho que culturalmente, Portugal era muito, muito... tinha algumas questões... tinha alguns problemas e em Londres, senti uma abertura completa! E isto foi muito bom, foi mesmo bom.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Então eu fui para Hamburgo no meu último ano da faculdade (...) e foi lá que eu fui preparada para o mundo do trabalho enquanto artista, foi lá!

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Outra característica das escolas, destacada por várias entrevistadas e que as suas congéneres portuguesas não têm condições de oferecer, é a forte integração no campo artístico local. Estas escolas internacionais promovem e facilitam conexões com artistas, colecionadores/as, museus e o sistema de galerias, proporcionando hipóteses que vão além do ambiente académico. As artistas relataram que estudar nestas instituições lhes permitiu expor o seu trabalho em espaços profissionais, trabalhar como assistentes de artistas estabelecidos/as, participar em residências artísticas e, em alguns casos, até iniciar a venda do seu trabalho.

(...) quer dizer, não só pela experiência, mas também pelo trabalho artístico em si e depois sim, claro, em termos de carreira profissional também! A própria escola dá uma certa bagagem às pessoas, não é? E depois daquele percurso, comecei a fazer propostas, enviar candidaturas para isto e para aquilo... fiz uma série de residências, ganhei bolsas... correu tudo muito bem.

Célia, artista plástica, 52 anos

De entre estas escolas, destacam-se o Hunter College em Nova Iorque, o Royal College of Arts em Londres e a Malmö Art Academy. Estas instituições de ensino, pela sua notoriedade e políticas de seleção, praticam propinas bastante altas. Das 15 artistas que garantiram o ingresso em escolas internacionais, a maioria beneficiou de bolsas de estudo, que permitiram assegurar, pelo menos, o pagamento das propinas. Para complementar o orçamento, contaram também com o apoio financeiro da família e/ou com trabalhos a tempo parcial. Praticamente todas as entrevistadas reconheceram que apenas puderam estudar no estrangeiro graças à atribuição de bolsas, independentemente dos seus contextos sociais de origem. As instituições mais mencionadas no patrocínio destas incursões

internacionais são a Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁴, a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD) e o Programa Fullbright. Uma das entrevistadas mencionou que o programa que lhe atribuiu a bolsa implementava práticas de discriminação positiva para mulheres, o que acredita ter contribuído para a sua seleção.

Embora a maioria das entrevistadas não se reveja no ensino que receberam em Portugal, valorizaram certos aspetos dessas experiências. Em alguns casos, a entrada no ensino superior coincidiu com a saída de casa da família, o que significou libertação e autonomia, principalmente de famílias mais tradicionais. Como refere Antónia, de 61 anos: “Eu estava a sair de casa dos meus pais e, para mim, isso foi muito importante. Era mais isso, do que propriamente ir às aulas!”. Destacaram ainda as relações com os/as colegas, que, em alguns casos, se tornaram amizades duradouras, até ao presente. Para além do convívio social, as entrevistadas recordaram a descoberta conjunta do campo artístico e a partilha e crítica dos trabalhos que produziam, bem como o papel destas interações sociais nos “processos de construção das suas identidades social e individual” (Ferreira, 1995, p. 114).

E o que eu tiro das Belas-Artes são as amizades que eu fiz, que ainda são as minhas amizades principais hoje em dia, e com quem aprendi imenso. Aprendemos muito uns com os outros. Fizemos muita coisa juntos.

Juliana, artista, 40 anos

Éramos um grupo, no sentido de partilha de atelier, partilha do trabalho, de conversa e também de amizade; exposições, pensar no que se pode fazer, candidaturas para coisas (...). Nesse sentido, havia muita partilha, nas questões administrativas e também nas questões do trabalho: de olhar para o trabalho uns dos outros, conversar sobre arte, partilhar experiências, etc.

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

Destaco também o caso de uma entrevistada que se mostra satisfeita com a escola portuguesa onde estudou, sobretudo porque, tendo sido mãe recentemente, precisava de levar a bebé para as aulas, o que era bem recebido pelo corpo docente e pelas/os colegas.

Entrei para o curso e, depois, tive a filha e depois ia às aulas... e levava a filha às vezes, para as aulas... interrompia as aulas para amamentar. Era incrível porque os professores... havia um professor que (...) até gostava! (...) houve um outro episódio menos interessante, mas posso dizer que no grosso, a coisa foi incrível! (...) ela ia comigo, miudinha, pequenina para todo o lado, era uma extensão de mim.

Carmo, artista plástica, 51 anos

⁷⁴ Desde 1955, que a Fundação Calouste Gulbenkian oferece bolsas de apoio à formação académica e técnica em artes no estrangeiro que têm beneficiado gerações de artistas de várias disciplinas das artes. Informação consultada em: <https://gulbenkian.pt/bolsas-gulbenkian/>

Algumas entrevistadas apontaram a formação artística no ensino oficial, especialmente a de nível superior, e a continuidade de estudos internacionais como condições fundamentais para a profissionalização do/a artista, facilitando a sua inserção no campo artístico e contribuindo para uma carreira bem-sucedida, seja na criação artística ou em atividades relacionadas. A posse de certificação académica, elemento potenciador de capital cultural, é também habitualmente percebida como um marcador distintivo entre o/a artista profissional e as práticas autodidatas do/a artista amador. Esta formalização confere ao/à artista legitimidade no campo, sendo valorizada como um sinal de compromisso e preparação técnica, além de facilitar o acesso a redes profissionais e oportunidades que podem não estar disponíveis para artistas autodidatas (Santos, 2002).

A composição de género das turmas que frequentaram dividiu as entrevistadas de diferentes idades, entre as que se recordaram de turmas em que predominavam as mulheres e aquelas que mencionaram turmas paritárias. No caso do corpo docente, a esmagadora maioria referiu uma predominância masculina, o que implicou, ao longo de todo o curso, a ausência de exemplos femininos em posições de destaque e a exclusão de perspetivas artísticas diversificadas, especialmente no que respeita a referências femininas no cânone ensinado. O regime de género descrito pelas entrevistadas vai ao encontro do que tem sido amplamente descrito, desde a década de 1970, sobre a invisibilidade das autoras e das suas obras na história da arte, uma realidade que continua a reproduzir-se, especialmente no ensino artístico (Edfeldt, 2006; Coutinho, 2009; Oliveira, 2015; Macedo, 2017, 2022; Serrão, 2017; Vicente, 2018; entre muitas/os outras/os).

Senti que tinha mais professores homens, isso sim. Isso era visível e era um bocadinho... Isso falava-nos, não era? Portanto, as oportunidades que eram dadas às mulheres para ensinarem na escola, eram menores.

Juliana, artista, 40 anos

Quer dizer, as Belas-Artes do Porto também sempre foi um sítio um bocado machista. Sim, isso também é verdade, sempre foi e não deixou de ser! Ainda continua um bocado nesse... Ainda para mais, a minha área que é da escultura, pior ainda. Posso dizer que só existe uma professora de escultura lá!

Jacinta, professora e artista, 51 anos

Eu lembro-me de alguma forma ter que estudar pelo Janson, mas ser um livro que me trazia alguma perplexidade, porque não tinha um único exemplo de uma mulher artista, não é?

E isso também causa problemas de identificação e de identidade às mulheres artistas, não é? Eu sinto que isso causa esse problema, porque nós passamos a identificar-nos com os homens e não com as mulheres ou com mulheres artistas, não é?

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Quando questionadas sobre se, enquanto estudantes, sentiram diferenças de tratamento atribuíveis a serem mulheres, as entrevistadas dividem-se em duas metades: uma parte sentiu-se prejudicada, enquanto a outra não notou qualquer impacto, positivo ou negativo. Neste último grupo, as entrevistadas afirmaram que o tratamento dado pelos/as professores/as era semelhante para raparigas e rapazes, tanto nas aulas como nos momentos de avaliação. Algumas consideram que o género era uma questão secundária, sendo determinante o tipo de trabalho produzido e a dedicação que lhe era prestada.

Na escola, eu, nunca [me senti discriminada]. Acredito que isso aconteça muito. Tem que ver com a forma como tu te colocas, às vezes... e eu, como era muito obstinada, e não havia ali género (...). Isto aconteceu depois, mais tarde, não é? Da escola, pá, se eu bem me lembro, nunca senti tal coisa...

Salete, artista plástica, 36 anos

Os meus professores das disciplinas nucleares: pintura, desenho... não é que eles me tenham confrontado diretamente com isso, acho que tinha mais a ver com a maneira como eu trabalhava.

Com os professores, nessa questão de ser rapariga, diretamente nunca senti.

Amália, professora universitária e artista plástica, mediadora, 49 anos

A outra metade das entrevistadas deparou-se com experiências, durante o percurso escolar, em que sentiram que o facto de serem mulheres influenciou a avaliação do seu trabalho ou moldou diferenciadamente as expectativas que recaíam sobre elas e as suas condutas.

A maioria das experiências relatadas reflete representações simbólicas estereotipadas do que é ser mulher artista e do tipo de arte produzida, o que, com frequência, resultava em desvalorização e descrédito. Isaura comentou que ainda se encontrava numa fase inicial de experimentação artística, mas que os professores foram muito rápidos a inserir o seu trabalho num tipo de arte que, na altura, não correspondia à intenção que, enquanto estudante de Belas-Artes, desejava explorar.

Acontecia muito uma coisa, mas acho que acontecia a toda a gente, que é por ser mulher, inscreviam-me num campo da ação que, se calhar, não era o meu interesse na altura - claro que depois se tornou! -, que é o campo da ação do feminismo. Eu ainda andava a entender o que era o feminismo!

Isaura, artista, 28 anos

As artistas descreveram atitudes de condescendência por parte de professores e colegas em relação aos temas, técnicas e materiais que utilizavam, muitas vezes classificados como “arte feminina” e, por isso, menos valorizados. Esses trabalhos eram caracterizados pela fragilidade dos suportes, delicadeza e atenção ao detalhe, contrastando com a ideia de robustez, vigor e escala, muitas vezes associada ao trabalho produzido por homens.

(...) Dos comentários ao meu trabalho que me marcaram muito, e que foi de um colega, era o facto dos meus desenhos serem “muito femininos”. Isso queria dizer que eram - não sei! - se eram frágeis, se eram, lá está... porque o meu trabalho é, de facto, muito delicado, muito minucioso, não é? E, pronto, isso era um problema. (...) era uma crítica negativa! E eu fiquei a pensar se era suposto fazer um trabalho masculino...

Célia, artista plástica, 52 anos

Foi também mencionado o descrédito em relação ao futuro das estudantes enquanto artistas: “(...) éramos vistas com outros olhos, não é? Portanto, eles não acreditavam muito... O que está aqui a fazer?” (Jacinta, professora e artista, 51 anos). Este descrédito traduzia-se em menor atenção prestada às estudantes: “Eu sei que os rapazes tinham sempre mais tempo de antena!” (Glória, artista plástica, 57 anos), ou na necessidade de se empenharem muito mais para provar que queriam e mereciam estar ali.

As entrevistadas referiram também um conjunto de situações relacionadas com os aspetos físicos do corpo feminino. Carlota, de 24 anos, mencionou que os seus professores das disciplinas de metais ou pedra diziam que esses eram materiais “mais de homem” por requererem maior força física para ser manuseados, questionando assim a pertinência da presença dela na aula. Luísa falou sobre as motivações que a levaram a mudar de área na faculdade, o arrependimento que sente e a indignação que a situação, ainda hoje, lhe provoca.

Logo no primeiro ano - e isto eu não me esqueço porque era uma área que eu queria seguir - um dos professores de imagem disse que eu, sendo mulher, ia ter dificuldade em pegar na câmara. (...) se fosse hoje em dia, mandava-o logo dar uma volta, mas eu fiquei um bocadinho aparvalhada e escolhi outra área, porque percebi que não ia conseguir ir por ali, mas arrependi-me, porque eu acho que devia ter ido por ali.

Mas ouvi o que ele disse, o conselho dele, porque eu respeitava-o (...) acho absurdo um professor dizer isto a uma mulher! Condicionar o seu futuro sobre o que é suposto uma mulher fazer... não! Quer dizer, há formas de carregar a câmara! Quer dizer, não é por aí...

Luísa, cineasta, 46 anos

Estas situações refletem concepções enraizadas sobre o binómio masculino/feminino. Trata-se de uma forma de violência simbólica que evidencia as diferenças entre os géneros, a prática da feminilidade e os diferentes valores que lhe estão associados (Bourdieu, 1999; Skeggs, 2005). McCall (1992) descreve a autoconsciência de género que as mulheres desenvolvem ao perceberem que estão a trespassar um campo dominado pelo masculino, reconhecendo-se como parte do grupo feminino. A autora argumenta que as mulheres, por compreenderem a dicotomia feminino/masculino, estão conscientes de que a sua ação pode perturbar as práticas comuns desse campo. Estas ações, dissonantes entre as disposições pessoais e o campo, são habitualmente acompanhadas de sanções e alertas de que não estão no “seu meio”, podendo resultar na negação das hipóteses de acesso.

Por outro lado, para estas mulheres, independentemente das circunstâncias ou das assimetrias que enfrentaram no acesso a capitais, existe uma valorização simbólica por fazerem parte de um campo dominado por homens, cujo trabalho é percecionado como a referência de qualidade e aceitação pelo cânone. Carlota, de 24 anos, referiu: “Por exemplo, se eu fosse uma rapariga da pedra, eu sentia que tinha mais importância do que sendo uma rapariga da cerâmica, por exemplo”.

Outro aspeto referido por algumas das entrevistadas é a ideia de que as mulheres possuem ativos - a beleza e o charme -, o que Bourdieu (1987) designa como formas incorporadas de capital cultural, que podem ser convertidas em capital simbólico.

Diziam-nos: “Ah! Se tu fores lá falar com eles e piscares o olho, eles vão-te ajudar! Usa os teus charmes de mulher!”. Quer dizer, a mulher conseguiria as mesmas coisas que o homem, mas teria que usar o seu charme, a sua feminilidade.

Esta coisa de: “Tu consegues, mas tens que usar o teu charme!”, isto foi uma coisa psicologicamente muito forte para mim. (...) Quer dizer, isto para mim é mais problemático, se calhar, do que não conseguir as coisas!

Adelaide, artista, 31 anos

As entrevistadas que mencionaram este aspeto não o encaram como um recurso, mas antes como algo desprestigiante. Este é um tema relevante para algumas das artistas entrevistadas, que as tem acompanhado ao longo da trajetória profissional e que abordarei mais adiante.

O assédio sexual por parte de professores foi também mencionado, apesar de ter baixa expressão no total das entrevistadas. À semelhança das variadas situações que refletem o tratamento diferenciado destas mulheres, o assédio está transversalmente presente em diferentes escolas, locais e gerações. Inês, artista visual de 79 anos, partilhou ter apresentado uma queixa formal por assédio contra um professor. Sabina recordou a experiência negativa que teve com um professor que, simultaneamente, desempenhava o papel de curador da exposição de final de curso:

Sim, são homens em posições de poder que sabem que podem atravessar as linhas, não é? Podem atravessar os limites porque quem eles estão a abordar não pode, ou nesta situação, não consegue realmente ser vocal sobre a situação ou dizer não...

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

Esta exposição foi um momento de grande concretização, vivido com muito entusiasmo pelo grupo de estudantes selecionadas/os, o que dificultou que Sabina expusesse publicamente a experiência pela qual passou.

7.1.5. Socialização de género

O tema da socialização de género foi analisado a partir das respostas a diversas perguntas que, durante as entrevistas, procuraram enquadrar o ambiente familiar e a educação que as artistas tiveram em matéria de papéis de género, expectativas sociais e resposta a desigualdades.

A forma como as pessoas são socializadas nos primeiros anos de vida molda as disposições que apresentam, podendo influenciar as suas atitudes e valores face ao género (Bourdieu, 2002 [1972]). As normas e as expectativas de género sobre o que é apropriado para raparigas e rapazes, seja em termos de comportamento, interesses ou aspirações profissionais, podem ter um poder limitador ou capacitante sobre as suas representações e escolhas futuras (Stockard, 2006; Oakley, 2015). Se uma rapariga tiver crescido num ambiente em que as suas escolhas foram apoiadas e não explicitamente condicionadas pelo género, em que a família seguia rotinas mais igualitárias na divisão de tarefas ou onde contactou com exemplos próximos de mulheres independentes e realizadas, é mais provável que venha a desenvolver um *habitus* mais favorável à autoconfiança e ao desenvolvimento de uma trajetória de vida autodeterminada, nas suas diferentes esferas (Silva & Bartolozzi, 2024).

Mais de metade das artistas referiram ter consciência das questões de género logo na socialização familiar. Provenientes, na sua maioria, de famílias de profissionais técnicas/os e de enquadramento, com qualificações ao nível do ensino superior, as artistas cresceram a observar as suas mães a seguir percursos profissionais autónomos, inclusive antes do 25 de Abril de 1974, uma época em que tal era menos comum. Glória, ao recordar as baixas expectativas de um professor de Belas-Artes quanto ao futuro profissional das alunas como artistas, relatou:

Olha, eu ouvia e atirava para trás das costas, porque eu tinha uma mãe que era trabalhadora e teve filhos e fez o que quis na vida! Portanto, aquilo para mim era igual ao litro o que ele estava a dizer, porque a minha mãe teve um processo de independência forte e foi num sítio pequeno, nem sequer foi numa cidade grande e era independente! Portanto, por um lado, eu entendia o que ele dizia, não é? Porque a maioria das mulheres ficavam dependentes dos maridos e não tinham qualquer tipo de autonomia. (...) Por acaso, tive sorte com a minha mãe, porque não era nada disso.

Glória, artista plástica, 57 anos

Algumas das famílias que se enquadram nesta grelha de ocupações e habilitações são também vistas pelas artistas como progressistas e liberais, não tendo, por um lado, condicionado as escolhas das filhas e, por outro, até incentivado a sua independência financeira em relação aos futuros maridos.

Já eram [os pais] um bocadinho, uma intelectualidade, não é? (...) Sempre disseram: “Tens que ser independente! Tens que ter a tua vida e tens que ser independente!”. Isso era muito, era muito focado. (...) “Tens de ser independente, não podes depender de ninguém, não penses nessas coisas de casar e de alguém te ajudar a viver!”

Vanda, escultora, 67 anos

Parte destas artistas, de diferentes gerações, assumiram que sempre estiveram atentas às questões que envolvem a emancipação das mulheres, identificando-se como feministas desde cedo.

A despenalização do aborto em França foi pelas mãos da Simone Veil (...). Por isso, foi importante para mim, aos 18 anos, ser confrontada com essas mudanças de pensamento, maneira de viver, de ser mulher e a nossa sexualidade (ser) muito diferente do que era no meu país.

Anabela, professora universitária e artista plástica, 58 anos

Mas, portanto, eu acho que quando me diziam: “És feminista?” (...) A minha vida foi sempre... se a minha vida não é ser feminista, então não sei o que é! Desculpa, caramba! Quer dizer, sou feminista, bolas!

Matilde, realizadora, 72 anos

Algumas, apesar de não mencionarem explicitamente aspetos socializadores de género, foram educadas em famílias politizadas no espectro da esquerda. Nascidas durante e após a ditadura, desde cedo tiveram contacto e participação política, o que pode sugerir uma educação mais progressista para a igualdade.

Em contraste, outras artistas inseridas em famílias que seguiam padrões conservadores na educação das filhas, sentiram desde a infância e adolescência as diversas limitações que lhes eram impostas, embora nem sempre as problematisassem enquanto questões associadas ao género feminino.

(...) porque eu, no fundo eu vivia num regime familiar muito - eu não me sentia oprimida -, mas era tudo muito controlado e éramos meninas, eu e a minha irmã! E as meninas tinham que ter uma vigilância sobre elas, uma vigilância mais apurada. Naquele meio, no meio da província...

Antónia, artista plástica, 61 anos

Estas artistas juntam-se às restantes que relataram que as questões de género nunca foram manifestamente abordadas pelas famílias enquanto cresciam. Apesar de serem socializadas em agregados com papéis de género mais tradicionais, onde as mães eram domésticas ou, devido ao número de filhos/as, abandonaram o emprego para ficarem em casa, experienciaram as mesmas oportunidades que os irmãos, particularmente no que respeita ao prosseguimento de estudos. Também no quotidiano das tarefas domésticas, referiram ter os mesmos deveres que os irmãos, não havendo diferenças de tratamento. Estes testemunhos revelam que, numa perspetiva mais individualista, não sentiram que ser raparigas as prejudicasse ou beneficiasse, pelo que os aspetos mais coletivistas das desigualdades de género não se colocavam como uma preocupação.

Eu não sentia a questão do género como uma questão. (...) Como não tenho irmãos-irmãos, sou filha única (...) nunca tive também esse confronto, essa disputa, essa referência: “Ai tratam o irmão de uma maneira e a mim de outra!...”

Mas na altura, pronto, (...) não tinha sensibilidade, não estava a pensar no assunto, não estava a pensar nas questões de igualdade de género, nem nada que se parecesse.

Célia, artista plástica, 52 anos

Algumas identificaram um despertar feminista quase epifânico. Sandrina recordou uma das primeiras exposições que organizou e como reagiu às críticas que recebeu:

Lembro-me que, na altura, dei *n* justificações, todas da treita, que é aquela justificação: Ah! Não! Eu só penso nas obras! A arte é que interessa! Eu não quero pensar no género, não quero pensar!... E uma amiga disse-me: “Tens 50 000 coisas para pensar como curadora e não vais pensar no género, porquê?!?”

Estás a ver, nem me passava isto pela cabeça! Que é a coisa mais básica!

Sandrina, curadora, 48 anos

Selma referiu que foi educada para a meritocracia, onde apenas a qualidade do trabalho importava. Esta perspetiva levou-a a recusar sempre a participação em eventos portugueses que denunciavam assimetrias de género no cinema. Contudo, após ter participado num desses eventos no Médio Oriente, onde essas assimetrias lhe pareciam mais evidentes, percebeu que as mulheres também eram tratadas de forma diferenciada no Ocidente, nomeadamente em Portugal.

Porque não é por ser no Médio Oriente ou... passa-se igual em Portugal. E então houve essa... houve um bocadinho essa transformação na forma como eu abordava a coisa.

Selma, realizadora, 35 anos

Menos artistas mencionaram que, durante a adolescência, sempre conviveram muito com rapazes, o que acabou por acontecer também no percurso educativo e em algumas atividades profissionais. Apesar de integrarem, no âmbito das sociabilidades, escola e profissão, ambientes maioritariamente masculinos, afirmaram que era muito natural para elas fazer parte desses contextos.

Eu sempre tive uma posição tão de “maria-rapaz” e estava-se bem! E gostava de ver futebol e discutir futebol, mas no final do dia, era mais a cena da música que puxava por mim (...) eu nunca senti que estava no meio de rapazes!

Verónica, engenheira e fotógrafa, 38 anos

Ainda assim, relataram que, nesses grupos, assumiram disposições mais associadas ao masculino - o que Diana Miller (2014, p. 465) designa de *cross-gender capital* -, o que facilitou a sua integração. Verónica recordou os tempos na faculdade de engenharia e os ambientes que fotografa:

(...) depois isso transparecia nas minhas conversas, porque muito nova comecei a gostar bué de falar sobre futebol. Hoje em dia não ligo nada. Acho um desperdício de tempo absurdo, mas estas coisas criam pontes com os homens, não é?

Da mesma maneira como nunca perdi muito tempo a falar sobre aquelas coisas de rapariga, nas quais nós perdemos muito tempo para sermos bonitas e apreciadas e tive a sorte de ser rodeada de mulheres que também não ligavam nada a essas coisas e eram muito despachadas.

Verónica, engenheira e fotógrafa, 38 anos

Patrícia referiu que, apesar de tudo correr bem nos ambientes onde se move, parece haver sempre “qualquer coisa no ar” que aponta para a sexualização das relações de género. Ainda assim, considera que as mulheres devem aprender a defender-se desses avanços, e comenta que movimentos como o “#MeToo” podem, por vezes, assumir uma toada de “caça às bruxas” que ela não apoia, pois considera que pode tornar-se exagerado.

Oh pá! Eu também não gosto disso porque também acho isso ..., mas às vezes, também há uma caça, não é? Há este exagero, às vezes também. Os americanos com isto do #MeToo agora, portanto, eu não estou aqui a defender nem contra... só acho que isto, às vezes, depois também gera um exagero, não é? Em relação ao assédio, porque pá, eu estou habituada desde pequenina... olha, mesmo aqui no jardim, de velhos tarados a convidarem para ir para casa e darem-me umas moedinhas, o gajo da gabardina atrás do coiso... nós sofremos muito com isso ou no autocarro a meterem-me a mão em cima.

(...) No meu caso, são situações para mim incómodas! Bastante! Mas eu sou uma pessoa forte o suficiente, que passei por várias coisas na minha adolescência, sou forte o suficiente para saber analisar e saber ultrapassar. Do género, quando um gajo mete a mão na perna, ele para imediatamente! É olhá-lo diretamente nos olhos, e nem precisar de falar!

Patrícia, artista visual, 47 anos

Foram poucas as artistas que afirmaram nunca ter refletido profundamente sobre as questões de género e que, atualmente, consideram que o tema já é excessivamente debatido.

Eu não pensava nisto nessa altura e eu acho que ninguém pensava nisto nessa altura! Eram questões de que não se falava muito: esta coisa das mulheres, isto agora, do género, as mulheres, a questão do racismo, etc..., (...) mas não éramos uns palermas, percebe? Se havia pessoas diferentes, a gente aceitava, não é? Aliás, eu acho que agora fala-se tanto, diz-se tanta coisa que até é capaz de ser pior.

De certeza que há montes de mulheres nas suas entrevistas que estão desejosas de falar sobre este tema e que sabem imensas coisas... Eu não sei... eu nunca vi a coisa pelo género, percebe Sónia?

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

Independentemente da diversidade de experiências de socialização de género entre as mulheres entrevistadas, quase todas as que enfrentaram alguma resistência familiar em prosseguir estudos na área das artes afirmaram que essa oposição se devia à percepção de que este é um campo muito competitivo e que, enquanto profissão, apresenta uma natureza intermitente e precária, não garantindo a subsistência das/os artistas. Essa resistência não estava relacionada com o facto de serem mulheres, nem com a ideia de que não seriam capazes.

Os meus pais vêm das ciências, a minha família vem toda das ciências e para além do mais, a minha mãe é uma pessoa muitíssimo pragmática e sempre achou que as artes não dão dinheiro, e bem! Sempre achou que uma pessoa tem que ter é uma carreira que te paga as contas: o resto são hobbies!

Adélia, artista visual, 62 anos

A minha situação familiar em casa dos meus pais era de uma tensão absurda, porque o meu pai estava convencido que eu iria fazer arquitetura e os confrontos verbais eram... os poucos que houve eram homéricos, ele era super dramático! Eu agora dá-me vontade de rir, na altura fiquei super deprimida, para dizer a verdade, e foi muito difícil quando eu lhe disse que eu não ia fazer arquitetura.

Inês, artista visual, 79 anos

No caso de uma das artistas, Isaura, proveniente de uma família de classe alta e conservadora, as razões para não aceitarem a sua ida para belas-artes estavam ligadas tanto à orientação sexual, como aos papéis de género que entendiam que ela deveria desempenhar.

Os meus pais... eu acho que, desde muito cedo, perceberam que eu era homossexual e então associavam permitirem-me ir para as artes como uma forma de me permitirem explorar identidades ou explorar habilidades. Nunca me deixaram ir para a Arroio, que era o que eu mais queria. (...) E há sempre aquela coisa da mulher. As minhas irmãs, por exemplo, assim que casam, trabalhar é uma coisa assim de vez em quando. (...) O tipo de curso que a minha avó e a minha mãe tiraram... quer dizer, é ótimo, é Letras ou Literatura ou Humanidades. É ótimo para teres a conversa para o jantar, para conseguir acompanhar as pessoas pensantes, mas depois, quando se arranja um homem, acabou essa palhaçada. Tinham medo era que eu ganhasse demasiadas ferramentas para desafiar o que me foi ensinado.

Isaura, artista, 28 anos

7.2. Construção de significados no campo artístico português

Responder mais uma vez a eterna pergunta: que é a arte?

A verdadeira obra de arte terá sido sempre ambígua,
e houve no nosso tempo uma tomada de consciência dessa ambiguidade,
imediatamente aproveitada?

Ou pelo contrário,
foram as próprias características da obra de arte que se alteraram?

E esse luxo de não ser compreendido?
E essa angústia de não o ser?
(Eduarda Dionísio em Dionísio, Faria & Matos, 1968, p. 14)

É importante contextualizar as representações que as artistas têm sobre o campo das artes, as suas especificidades e o contributo que acreditam trazer à sociedade, particularmente no domínio da arte contemporânea. Este enquadramento inclui também a forma como as entrevistadas se percebem enquanto artistas e como interpretam o grupo social a que pertencem, frequentemente concebido como distinto e separado do restante mundo. Neste contexto, analisarei ainda o discurso das entrevistadas sob uma perspetiva dicotómica mulher/homem, explorando as diferenças atribuídas ao indivíduo artista e à arte que produz.

7.2.1. O papel da Arte

Quando questionadas sobre o que as artes representam para elas e qual a sua importância para as pessoas, as entrevistadas reagiram com entusiasmo. Descreveram as artes como tendo uma função salvífica, proporcionando escapismo ao racional e prático, criando momentos de suspensão e esperança, e contendo uma dimensão espiritual. Para elas, as artes potenciam novas avenidas de pensamento, acrescentam significados e perspetivas, sendo, por isso, produtoras de conhecimento. Algumas destacaram também o papel das artes como um contrapoder de resistência ao sistema.

Para as entrevistadas, o ato criativo vai além da produção de uma obra; inclui também a sua fruição por parte de indivíduos. É uma visão ampliadora do conceito de arte, na medida em que inclui no processo artístico a experiência do/a espetador/a num diálogo entre artista e público. Nesse sentido, argumentaram que “a arte só vale se tiver um público; se estiver fechada numa sala, ela não existe” (Belarmina, artista visual, 42 anos), que “nunca é um monólogo” (Isaura, artista, 28 anos) e que uma obra que não é vista é “como se eu tivesse feito um bolo e não o comesse. Não faz sentido nenhum, sabes?” (Conceição, artista plástica, 49 anos).

No entanto, a este respeito, mencionaram que o público tende a ver a obra de arte como algo incompreensível, o que desincentiva as tentativas de estabelecer uma relação com ela. A maioria considera que a arte se encontra distante do público, com acesso limitado e é percebida como uma preciosidade inalcançável. Segundo algumas artistas, o caráter luxuoso e o distanciamento do grande público acabam por facilitar a captura da arte por interesses elitistas, mercantis e especulativos, um tema que será desenvolvido mais adiante.

A maioria das entrevistadas defendeu que Portugal falhou, desde o 25 de abril de 1974, na missão de educar as pessoas para o consumo e fruição da arte, começando pela escola, que consideraram ter um “papel importantíssimo na formação ao nível artístico” (Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos). Segundo elas, os currículos escolares dedicam muito pouco espaço à área artística. Algumas entrevistadas atribuíram esta falha à pobreza e à falta de visão do país, que não valoriza nem investe

nas artes enquanto parte produtiva em termos de conhecimento, bem social e contributo económico. Algumas referiram que as instituições culturais são também responsáveis pela mediação do diálogo entre o/a artista e o público. Para outras, “quanto mais o artista se aproximar da sociedade, dos problemas políticos que certas minorias estão a passar (...) mais acessível a arte vai ser” (Adelaide, artista, 31 anos).

7.2.2. A construção de identidades artísticas

A maioria das entrevistadas expressou a dificuldade em definir o que é ser artista. Algumas mencionaram a impossibilidade de fazê-lo, enquanto outras descreveram a figura do artista como “um trabalhador (...) de uma atividade completamente irracional, solitária, quase eremítica” (Adriana, artista plástica, 76 anos). Por outro lado, há aquelas que consideram que “não é bem uma profissão, é um modo de estar na vida (..) em que mesmo quando não se está a fazer... é-se!” (Antónia, artista plástica, 61 anos).

Muitas artistas referiram que, socialmente, ser artista não é considerado uma profissão. São vistas/os como pessoas que não produzem nada de útil, subsídio-dependentes e que, por isso, não são reconhecidas/os pelo público em geral. Afirmaram que, com frequência, se assume que as/os artistas trabalham de graça e que o trabalho, por se considerar supérfluo e dispensável, não é valorizado. Pelo discurso das entrevistadas, percebe-se que identificam uma certa estigmatização social em relação aos/as artistas, vistos/as como figuras marginais, cuja função e participação social são questionadas com base na “utilidade” da sua prática. É este critério utilitário que leva algumas das entrevistadas a apresentarem-se de forma distinta, ora como artistas, ora como professoras, por exemplo, conforme o contexto e a credibilidade que este exige.

Mas, na verdade, parece que é mais aceite se disser que dou aulas, do que artista plástica.

Belarmina, artista visual, 42 anos

(...) isto é, as pessoas não me parece que olham [o artista] como uma profissão! Por exemplo, (...) se eu for ao médico e o médico me perguntar: “Então o que é que fazes?” e se eu disser: “sou artista”, ele ri-se na minha cara!!

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Mas como fiz sempre muitas outras coisas para além disso, acho que punha sempre uma profissão que supostamente seria “mais profissão” do que ser artista.

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

Algumas entrevistadas identificaram traços de personalidade que distinguem os/as artistas de outros grupos sociais: a falta de pragmatismo ou de um método rigoroso, além de uma sensibilidade,

curiosidade e atenção superiores em relação ao mundo que as rodeia. É este potencial sensível e curioso que, segundo muitas das entrevistadas, capacita os/as artistas a refletir sobre o mundo e a traduzir esteticamente essa reflexão num ato criativo. Algumas artistas veem os/as artistas como “agentes sociais” (Silvana, artista plástica e professora, 45 anos) com “responsabilidade social e política de comentar o mundo” (Sandrina, curadora, 48 anos).

No discurso das artistas entrevistadas, surgem também as ideias da/o artista como visionária/o ou como a/o que documenta o tempo presente. É alguém que tem um projeto, que pesquisa, investiga, produz conhecimento e que “tem uma vontade de organizar o mundo de alguma maneira” (Marta, artista-professora, 41 anos).

7.2.3. Género e identidade artística

Partindo do conjunto de representações sociais que as entrevistadas associam aos/às artistas, interessou perceber se essas representações variam em função do género e se existem diferenças significativas entre mulheres e homens artistas que influenciem a sua prática artística e o seu posicionamento no campo artístico.

Uma vez mais, as entrevistadas repartiram-se quase a meio entre as que observam distinções claras e as que rejeitam a oposição masculino/feminino. Estas últimas argumentaram que o género não influencia o tipo de artista que se é ou a arte que se produz:

Se eu estou muito tempo sem desenhar, fico cheia de formigueirozinhos nas mãos e no corpo, e tenho que fazer um desenhinho! Portanto, há pulsões, há coisas que nós temos que fazer, e tanto faz ser homem como ser mulher!
Não interessam nada esses conceitos! O que interessa é o que nós fazemos!
O que o “eu” faz!

Cátia, artista plástica, 71 anos

As artistas que identificaram diferenças entre mulheres e homens artistas, apontaram traços de personalidade e atitudes face ao campo das artes visuais, como os aspetos mais distintivos. As distinções mencionadas remetem para representações sociais tradicionais, baseadas nas premissas da diferenciação sexual e funcional que, de acordo com autoras como Macedo e Amaral (2005), Aboim (2013) e Pereira (2023), têm perpetuado sistemas de hierarquização de género nos quais as mulheres veem a sua autonomia e influência limitadas.

As mulheres artistas são percecionadas, pelas entrevistadas, como seres mais complexos e emocionais, com uma sensibilidade mais proeminente, enquanto os homens artistas são considerados mais metódicos e organizados profissionalmente, menos sujeitos a distrações e, por isso, mais focados. Em contrapartida, as mulheres têm mais preocupações e desempenham várias tarefas em simultâneo, sendo vistas como mais responsáveis, confiáveis e mais capazes de se adaptar. Marta explicou:

Uma artista mulher, com todas as suas dificuldades de ser mulher, acrescenta, acrescenta dúvidas. A dúvida é maior, a carga é maior. Mas não é que o homem tenha mais ferramentas; à mulher acrescentam-se preocupações, talvez...(...) para eu estar-me a dedicar tanto a isto (...) não vou poder dedicar-me àquilo! (...) vem de uma coisa imposta de uma tradição imensa, (...) que, por mais que uma pessoa pense que não, ainda está no ADN com sentimentos de culpa mesmo, quase.

Marta, artista-professora, 41 anos

As entrevistadas mencionaram também, tal como discutido por Buscatto (2016) e Despentès (2016 [2006]), que os homens são mais seguros de si, adotam uma postura mais competitiva no campo artístico, têm maior capacidade de concretização e regem-se por objetivos diferentes dos das mulheres: “o *porquê* e o *para quê* das coisas é completamente diferente” (Carmen, artista plástica, 43 anos). As entrevistadas associam aos homens uma maior sintonia com os aspetos financeiros da carreira e com estratégias que favoreçam o bom desempenho das trajetórias, enquanto às mulheres atribuem uma maior preocupação com os aspetos mais artísticos e pessoais da produção, privilegiando a ideia da “arte pela arte”. Esta perspetiva está em concordância com Brooks e Daniluk (1998), que defendem ser as artistas quem mais experiencia a sobreposição entre as identidades individual e profissional.

Embora as diferenças identificadas pareçam favorecer os homens na sua trajetória pelo campo artístico, a maioria destas entrevistadas valorizou positivamente as características que associam às mulheres. Destacaram a diversidade de contextos e experiências a que se dedicam, bem como a sua capacidade de adaptação e de luta:

As mulheres mexem-se muito mais! (...) se as coisas não estão a correr bem, vão trabalhar na área de design ou vão dar aulas, e eu admiro-as muito por isso!

Conceição, artista plástica, 49 anos

A capacidade de *multitasking* foi associada ao tipo de sensibilidade atribuído às mulheres, mas também, à dispersão do foco. Contudo, segundo Glória, artista plástica de 57 anos, essa característica permite-lhes desenvolver um “pensamento mais holístico do mundo”. Apesar de “perderem tempo em relação ao homem que é muito mais focado naquele único objetivo”, isso permite-lhes que “relacionem as coisas físicas e as coisas mais etéreas de uma maneira melhor” (*ibidem*).

7.2.4. A Arte tem género?

Quando questionadas sobre a arte produzida por mulheres e homens e se identificam diferenças, a maioria das entrevistadas alinhou-se com a ideia de que não há distinções significativas na produção artística, defendendo que a qualidade e o impacto da obra não são definidos pelo género do/a artista. Os

argumentos centraram-se na ótica de que a arte é uma expressão humana, neutra em termos de género, e que a crítica deverá recair sobre a obra em si. A exceção ocorre quando a/o artista quer, intencionalmente, comunicar a experiência específica de ser mulher ou homem.

Eu acho que há mulheres que falam sobre a sua condição de mulher e então vai-se ver no trabalho delas, que elas são mulheres. E depois há mulheres que falam sobre si, sem que o tema de ser mulher, ou a condição de ser mulher, seja efetivamente importante no seu trabalho e então (...) pode não ser imediatamente compreensível que aquele trabalho é de uma mulher.

Simone, artista plástica, investigadora e docente, 45 anos

Tal como Garb (1989) e Pollock (2003), que apontam os aspetos perniciosos e potencialmente excludentes da categoria “arte feminina”, também algumas entrevistadas reagiram mais vincadamente a esta questão. Para elas, a “arte feminina” é uma caixa onde a produção artística das mulheres tem sido arrumada de forma homogénea e depreciativa.

Eu não concordo com essa designação! Para mim, não há arte feminina! (...) Para mim, ou é arte feminista ou então, arte feminina não me diz absolutamente nada e o que me diz é aquilo tudo que eu quero negar e a que não quero pertencer e que quero destruir... é mais um modelo inventado para nos colocarem num campo à parte: nos trabalhos manuais, em casa a bordar. Não há arte feita por mulheres e feita por homens: é arte, somos todos artistas.

Anabela, professora universitária e artista plástica, 58 anos

Em menor número, encontram-se as entrevistadas que conseguem identificar a autoria em matéria de género, apontando diferenças de temas, técnicas e estéticas utilizadas, mencionando uma subtileza feminina em contraste com um excesso masculino. Algumas artistas afirmaram que a experiência de género influencia a arte produzida, observando que há temas e abordagens que tendem a ser habitualmente associados à autoria feminina, como questões ligadas à maternidade, ao corpo, à sexualidade e à experiência subjetiva.

Eu acho que há alguns assuntos recorrentes em muitas artistas mulheres e que têm a ver com esta coisa esquisita de termos um corpo que muda todos os meses, que incha e que sangra (...) Sobre o qual há uma pressão social enorme, de juventude, de magreza, de disponibilidade sexual, de erotização... E eu acho que isso ainda é um assunto muito pertinente, que eu continuo a ver plasmado no trabalho de muitas artistas.

Idalina, artista e professora, 48 anos

Algumas artistas referiram que a sua produção artística foi, ou continua a ser, influenciada por temáticas que refletem a experiência das mulheres e as questões feministas. Usam a expressão artística como um

meio de denúncia das desigualdades e injustiças a que assistem, bem como para questionar a condição das mulheres na sociedade e, em particular, no mundo da arte.

É ali o início dos anos 1990. Eu, como artista, também senti, por ser mulher, que tinha espaço um bocado desconhecido para explorar. (...) Depois, a segunda exposição fala um bocadinho sobre isso. Chamava-se: "Esta é a minha imagem" e era uma reflexão sobre a imagem da mulher, sobre a imagem das mulheres artistas e, portanto, a procura das referências. Portanto, era um mundo que se começou a abrir para o meu próprio trabalho!

Cêu, artista plástica e professora, 54 anos

A mim interessa-me o universo das mulheres. Portanto, as minhas temáticas são sempre temáticas das mulheres. Objetivamente, eu quero a visibilidade das mulheres e quero dar visibilidade também às lésbicas. Quero dar visibilidade, no fundo, a uma marginalidade de género, e isso faz com que aquilo que eu produzo seja completamente diferente, percebes?

Adélia, artista visual, 62 anos

No meu caso, há uma tentativa de dar forma projetiva à figura feminina. Eu estou sempre em todos os personagens, claro, mas estou sobretudo nas personagens femininas.

Matilde, realizadora, 72 anos

Referiram também a presença do cânone como um protocolo que associa certas características das obras – robustez, escala, pragmatismo das formas - a homens artistas, que “condicionam a nossa leitura do que é que é o objeto estético (...) que foi durante tantos anos desenvolvido daquela maneira por homens” (Adelaide, artista, 31 anos). Este é o caso de Clara, que partilhou que o seu trabalho minimalista é muitas vezes confundido com uma autoria masculina:

Absolutamente! Sim, sim! No meu trabalho, eu acho que, se não tivesse lá assinado por mim, é daquelas coisas que não te dizem na cara, mas “Ah, isto foi feito por um homem!” (...) Não sei se é (...) uma estética forte talvez atribuída a uma ideia masculina e uma estética (...) quase rústica atribuída ao feminino (...) A sensação que tenho é que a tendência é para se supor que pode ser um homem.

Clara, artista plástica, 43 anos

Várias artistas mencionaram que a produção masculina se destaca visualmente pela escala e pela quantidade de material usado.

(...) eu penso que é de homem ter ainda uma necessidade de quase provar a sua, a sua.... provar através do excesso, é uma não-subtileza. Um colega nosso fez agora uma coisa, pessimamente feita, que era um excesso! Era assim, demasiado material, quase como se fosse uma prova

de um ritual de passagem de “eu era estudante, agora que sou artista aqui vão dez toneladas de aço!”

Acho que é mais raro uma mulher cair nessa estupidez, porque entende bem o que é (...) a semiótica, o que é que isto vai parecer...

Isaura, artista, 28 anos

As realizadoras enfrentam estigmas em relação aos formatos que ainda são mais associados às mulheres: “Como é que é fazer curtas-metragens documentais e seres mulher?”, era o que perguntavam a Selma, de 35 anos, que explicou sentir que acumulava três níveis de desvalorização: a duração do filme, o gênero da produção e o seu próprio gênero.

A associação da arte produzida por mulheres a uma *arte menor* é também mencionada por algumas artistas. Tal como defendido nos trabalhos de Simioni (2010), Dias (2012) e Ferreira (2022), os meios e materiais usados no trabalho têxtil ou cerâmico, assim como os temas que refletem a experiência feminina, por terem sido mais explorados por mulheres, têm sido desvalorizados pela história de arte, o que continua a ter impacto na avaliação e recepção das obras.

Nem todos os meus colegas professores são recetivos a formas de arte têxtil, por exemplo, ou ao livro de artista, ou outras formas de expressão mais contidas, distanciadas da pintura e da escultura, e consideradas artes menores, não é? É a percepção [diferente] de espaço e, talvez por isso, sejam associadas às mulheres...

Célia, artista plástica, 52 anos

Ainda no outro dia, uma amiga dizia-me: “Conversei com este galerista e ele disse: - Mas eu até tenho metade/metade e não sei quê! [paridade no número de artistas representados/as] Eu não aguento é ‘trabalho de gaja’!”. O que ele queria dizer é que não aguenta trabalho feminista ou que fale sobre questões feministas e, à partida, está logo a fazer uma seleção. Eu até perguntei, a gozar: “Então e se fosse um homem a fazer “trabalho de gaja”, tipo feminista, ele recusaria?” Mas pronto, ela não lhe perguntou isso...

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Porque, mesmo a maneira como se caracteriza, às vezes, o trabalho de uma artista mulher como feminino, delicado, a componente emocional é vista como se fosse uma coisa óbvia, quase um defeito, uma marca, não é? E eu acho que há... É isso, há materiais que são considerados viris, não é? Os bronzes, os materiais pesados, os ferros, os metais, tudo isso...

Idalina, artista e professora, 48 anos

Capítulo 8 - Mapeando o campo artístico português

8.1. Estrutura, capitais e dinâmicas de poder

Efectivamente, no universo do utilitarismo
um martelo vale mais do que uma sinfonia,
uma faca mais do que um poema,
uma chave inglesa mais do que um quadro,
porque é mais fácil perceber a eficácia de um utensílio
e cada vez mais difícil compreender para que servem
a música, a literatura ou a arte.
(Ordine, 2016, p. 11)

O campo das artes visuais portuguesas foi descrito unanimemente pelas entrevistadas como muito pequeno, uma característica que, segundo elas, aporta limitações como a falta de diversidade e uma configuração unidimensional. Inteiramente alinhadas com as análises de Almeida (2013), Afonso e Fernandes (2019), Portugal (2021) e diversos outros estudos sobre o campo artístico português, as artistas apontaram um ambiente de fechamento, o que, para algumas delas, contribui para tornar o campo autofágico. Com frequência, destacaram a ausência de frescura e inovação, mencionando a escassez de crítica como um fator que contribui para a estagnação deste espaço socio-profissional. Esta percepção atravessa as gerações das entrevistadas, o que sugere um entendimento comum sobre os desafios inerentes ao campo artístico e evidenciando uma certa ausência de mudanças estruturais.

A maior parte dos artistas vive neste nicho meio sinistro da arte contemporânea que é um nicho, não é? É uma bolha autêntica, é uma coisa quase autofágica.

Sílvia, artista plástica, 27 anos

Eu olho para trás e penso (...) somos mínimos e pouquíssimos (...) em termos de arte contemporânea, o pouco que existe... isto é muito pequenino (...) eu estou a falar de Portugal, num sítio muito pequeno e muito fechado, que se fecha a si próprio constantemente, sem deixar entrar ninguém, com muita pouca rotação.

Sandrina, curadora, 48 anos

Vais às inaugurações e tens sempre as mesmas caras.

Patrícia, artista visual, 47 anos

As entrevistadas referiram o posicionamento periférico de Portugal em relação aos centros artísticos europeus, o que sugeriram contribuir quer para a falta de escala, quer para o afastamento das linguagens e estéticas mais contemporâneas, que acabam por não interagir, o quanto seria desejável, com as práticas artísticas e o funcionamento do campo português. Também mencionaram a excessiva centralização das atividades artísticas em Lisboa e Porto, uma realidade que Idalina Conde tem vindo a apontar no seu trabalho sobre o campo das artes visuais portuguesas (1990; 2000; 2001a) e que as Estatísticas da

Cultura (INE, 2023), analisadas no capítulo 5, evidenciam de forma clara. Belarmina, de 42 anos, residente no Alentejo, afirmou: “Se eu vivesse em Lisboa, estava mais no centro da ação”, o que é partilhado por outras entrevistadas: “Ou estás em Lisboa ou estás no Porto! Ou então: não estás! Isso continua a ser assim!” (Telma, pintora, 68 anos) ou:

É porque isso que quem mora em Torres Vedras está feito e isso é uma coisa que, se calhar, Portugal tem que decidir: se é mais do que dois sítios culturais!

Isaura, artista, 28 anos

A concentração geográfica das artes visuais em Lisboa e Porto, pela presença das principais instituições de ensino, museus, galerias e centros culturais de maior prestígio, gera desigualdades no acesso a recursos para artistas de outras regiões, bem como no acesso da população ao consumo cultural.

As/os artistas provenientes de outras regiões que queiram profissionalizar-se, veem-se obrigadas/os a migrar⁷⁵ para Lisboa ou Porto para poder aceder aos circuitos artísticos, onde o contacto com *gatekeepers* poderá, potencialmente, gerar ofertas de trabalho. Esta mobilidade cria um círculo vicioso: a concentração artística e a competitividade aumentam nestas áreas, enquanto os territórios de origem sofrem uma crescente desertificação cultural (Neves et al., 2024). Muitas das entrevistadas identificaram uma competição intensa no campo artístico, tanto entre artistas como entre outros/as agentes culturais, referindo que esta dinâmica impacta negativamente as redes de solidariedade e de camaradagem.

Repara, Portugal é um país muito pequeno e a estrutura artística das artes visuais, da nossa subcultura é uma verdadeira aldeia. Eu acho que é por isso que as pessoas também não gostam de partilhar tanto. (...) e é por isso que eu também não me identifico tanto assim com esta cena artística e obviamente que isso também gera competição e a competição gera frequências vibracionais muito baixas, porque realmente as pessoas entram muito numa de justificar o trabalho do outro com a cópia ou com críticas mais pejorativas e infundadas e não se cria realmente aqui um diálogo e entreajuda, não é?

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

(...) estamos a falar de coisas em Portugal, muito especificamente, porque há muito pouca oferta, muito pouco apoio. A Gulbenkian abre uma candidatura e entra um! E concorreram centenas!

Salete, artista plástica, 36 anos

⁷⁵ Esta migração está, contudo, cada vez mais dificultada pela crise de acesso à habitação nesses principais centros urbanos (Rodrigues, Lourenço & Vilares, 2023; Guerreiro, 2024, entre muitos outros estudos). As dificuldades em assegurar uma residência acessível e estável agravam o desafio de os/as artistas se estabelecerem profissionalmente nestes centros culturais.

Sim, [há uma competição] muito grande! Porque, lá está, há tão poucas oportunidades que são dez cães a um osso! Sinto que as pessoas são muito competitivas. Eu pessoalmente (...) com o meu grupo de amigos (...) e mesmo na faculdade nós entretajudávamo-nos imenso. Hoje em dia, se houver uma *open call* ou uma residência, eu mando para os meus amigos todos! (...) porque com pessoas com quem eu não tenho uma relação próxima, não vai acontecer...

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Segundo as entrevistadas, o campo artístico português, concentrado em torno destes dois polos urbanos, é um espaço social onde a maioria dos/as agentes se conhece e por isso,

(...) por ser muito pequeno, é que há estas rivalidades entre galeristas e depois os críticos e depois o raio que os parta! Quer dizer, se o meio fosse maior, isso dividia-se de outra maneira, arejava de outra maneira.

Telma, pintora, 68 anos

8.1.1. Campo de batalha pelo simbólico

De acordo com as entrevistadas, as relações sociais no campo das artes visuais organizam-se em círculos de influência relativamente fechados, o que limita as possibilidades de inclusão e reconhecimento para artistas menos conhecidas/os. Em linha com o defendido por Bourdieu (1987; 1990 [1980]), as entrevistadas argumentaram que estes grupos de *gatekeepers* tendem a gerir redes que facilitam oportunidades entre si, favorecendo aqueles/as com quem partilham afinidades estéticas ou outras, ao mesmo tempo que dificultam o acesso a quem se encontra mais distante dessas conexões. Todas as entrevistadas, sem exceção, mostraram-se conhecedoras deste aspeto fundamental do funcionamento do campo artístico, destacando como essa estrutura restrita influencia profundamente as trajetórias profissionais e a circulação de recursos.

Eu acho que tem sempre os mesmos, porque são os [nome de um curador] dessa vida (...) que só protegem (...) são as afinidades eletivas. Estes círculos vão apoiando sucessivamente, repetidamente, os mesmos. E agora já estão aparecendo as filhinas e os filhinhos deles que já têm idade, não é?

Inês, artista visual, 79 anos

Por exemplo, há colegas meus que entraram numa vida muito complicada porque é “vender a alma ao diabo”, como eu costumo dizer. Quando se entra no lobby, nunca se sabe quando é que acaba! (...) Eu nunca iria à Bienal de Veneza nem à de São Paulo! Porquê? Eu não pertenço a esses lobbies! Em contrapartida, os meus colegas estão a pagar, até morrer, esse preço!

Graça, artista plástica, 75 anos

As artistas observaram que existe uma “cultura do amiguismo” (Solange, fazedora de imagens e professora universitária, 40 anos) no meio artístico, assente em práticas pouco profissionais e transparentes. Este ambiente de favoritismo gera incompreensão e frustração em muitas entrevistadas, que percecionam que as oportunidades estão frequentemente reservadas a um círculo restrito de pessoas.

(...) há muitas coisas que se passam nos bastidores, que eu cada vez percebo mais que se passam nos bastidores, que (...) são coisas que estão para além do nosso controlo e são extremamente frustrantes se as tentas perceber...

Clara, artista plástica, 43 anos

O que há é uma espécie de um ressentimento. Às vezes, tu sentires assim: Oh pá! Mas porque é que esta pessoa conseguiu e eu não? Eu também me esforcei imenso e porque é que também são sempre estas pessoas a conseguir? Não se percebe!

Conceição, artista plástica, 49 anos

Uma das artistas sugeriu que mesmo as aquisições de obras feitas com dinheiro público são decididas em conversas informais entre os/as mesmos/as protagonistas do meio. De acordo com a maioria das entrevistadas, os processos de seleção decorrem num círculo restrito e opaco, onde a influência dos/as mesmos/as agentes pode condicionar as chances de artistas fora desses círculos.

(...) eles juntam-se no Cais do Sodré, bebem uns copos e decidem que o Estado vai comprar as obras deles. Pronto! Fazem a proposta, o Estado aceita. Depois, o Estado apresenta que vai doar não sei quanto dinheiro para comprar obras de artistas e são os artistas do costume!

Solange, fazedora de imagens e professora universitária, 40 anos

Algumas entrevistadas relataram uma dificuldade notória, por parte das instituições, *gatekeepers* e outras/os agentes, em discutir questões financeiras de forma frontal. Este “pudor” em abordar temas como as remunerações ou os custos de produção e montagem de exposições - o que se alinha com os debates entre a autonomia e a heteronomia do campo e das/os artistas (Bourdieu, 1993; Forkert, 2010) – coloca as artistas numa situação desconfortável. Por um lado, querem aproveitar as propostas que surgem; por outro, sentem-se forçadas a reivindicar o que lhes é devido. Para as entrevistadas, estas práticas refletem relações assimétricas de poder, gerando, em muitos casos, sentimentos de indignação e inconformismo.

Acho que há muito pouca frontalidade. Eu exaspero-me em reuniões em que não conseguimos falar de dinheiro para a exposição no Museu.

Idalina, artista e professora, 48 anos

Quando eu comecei [na galeria], eu fui perguntar diretamente as coisas: “Então e agora entrego os trabalhos, quanto tempo é que os trabalhos ficam? Qual é a percentagem?”

Quando eu perguntava alguma coisa - só quero saber com o que conto, não vou andar em areias movediças! - ficava tudo muito espantado! É tudo assim, meio dúvida! Nada falado claramente como em todas as [outras] áreas...

Não sei, mas não vou ceder a coisas que não me parecem claras...

Tatiana, artista plástica, 37 anos

A falta de coletivização e partilha entre artistas foi identificada por várias entrevistadas como um fator que contribui para a persistência de situações pouco claras e desiguais no campo das artes visuais. De acordo com elas, a dificuldade em constituir associações profissionais que representem as/os artistas visuais resulta de diversos fatores. Destacaram-se o individualismo e o hábito de trabalhar de forma solitária, profundamente enraizados na prática artística, a competição presente no meio artístico - fatores explicativos também avançados por Leslie (2010), Forkert (2010) ou Mrvaljevic (2021) - e a escassez tanto de tempo como das competências necessárias para responder às exigências multidisciplinares inerentes à gestão de uma associação profissional.

O problema é que eu também acho que os próprios artistas não são muito dados à coesão e eu também falo por mim... embora seja uma pessoa politizada, não sou muito ativa, quer dizer, exerço e penso, e estou atenta, mas (...) não sou eu que acordo de manhã e penso: - Hoje vou começar uma associação de artistas!

Mas também tenho auditado as pessoas mais próximas e chego à conclusão de que não há ninguém muito interessado no assunto...

Às vezes parece que tomar uma decisão destas é também, obviamente ir contra um bocadinho a coisas que já estão asseguradas e, portanto, eu acho que há algum medo também...

Sílvia, artista plástica, 27 anos

Eu acho que normalmente as associações não resultam, porque quem está à frente ou deixa de ser artista ou, se continua a ser artista, aquilo não vai longe. Estas coisas têm que ser feitas com muita dedicação e nós ou nos dedicamos à arte ou então é tudo muito complicado.

Cátia, artista plástica, 71 anos

Falta aqui haver uma plataforma (...) em que pudéssemos realmente conversar e partilhar estas coisas uns com os outros. Mas, de facto, por ser uma situação tão precária, as pessoas também têm muitas reticências em ser honestos e partilhar efetivamente o que está a acontecer na vida deles. Então há um pouco aqui esta hipocrisia, fingir que está tudo bem, que sou um ótimo artista e estou com muito sucesso e tal!

Quando se vai a ver, não é bem assim, porque a maioria dos artistas não vende, por isso, não é possível.

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

À semelhança do que ocorre noutros campos, as entrevistadas também aludiram à classe social e à família de origem dos/as artistas como fatores que influenciam o acesso aos circuitos artísticos. Segundo as entrevistadas, o apoio financeiro e o capital social das famílias de classes mais favorecidas tendem a facilitar o início da carreira no campo artístico, proporcionando os recursos necessários para financiar estudos, suportar os períodos iniciais da carreira sem retorno económico e usufruir de redes de contacto mais amplas e influentes. Esta vantagem social inicial contribui para a criação de uma barreira que limita as possibilidades de inclusão para artistas provenientes de classes menos favorecidas, reforçando a desigualdade no campo das artes visuais.

Ela [nome de uma artista visual] tem a coisa mais facilitada, não é? Nasceu naquele meio, o pai já é conhecido, foi diretor do [instituição cultural] e acho que é mais fácil, sim. (...) pois tem sempre um nome... diria que foi mais fácil porque já nasceu lá dentro, pronto.

Beatriz, artista plástica, 49 anos

Porque eles têm dinheiro para investir em materiais melhores e claro que uma artista que faça uma pintura numa folha de papel de máquina e outra que faz numa folha que custou 20€, é completamente diferente! E então, dinheiro em primeiro lugar, porque têm mais condições para trabalhar e para desenvolver o trabalho melhor (...). Muitas vezes também, a família, os conhecimentos da família, (...) quando estava na faculdade, era a galeria do pai, a galeria do tio, é o marido da mãe...

E também acho que há assim um lobby das artes (...) que está um bocado influenciado por estas questões: pelo dinheiro, pela família e pelo estatuto social. Também está muito relacionado com ligações pessoais e amorosas.

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Na descrição do campo artístico português, todas as entrevistadas reconheceram que existem regras específicas de atuação, que, ainda que tácitas, ditam modos de agir e condutas sociais. As entrevistadas relataram a existência de um certo secretismo em torno do que é considerado adequado ou inadequado, notando uma grande arbitrariedade e variabilidade nos resultados face aos investimentos feitos.

Todas essas regras são silenciosas (...) e aprende-se nesta rua dos copos e do elitismo. E é por isso que, depois, também as regras se mantêm secretas: para exatamente estratificar diferentes grupos. Quer dizer, nós somos os super *cool*, depois há os menos *cool*, como os que fazem umas coisinhas. Depois há os totós.

Isaura, artista, 28 anos

Desde logo, as entrevistadas identificaram particularidades, nem sempre explicitadas, nos processos de entrada no campo artístico. Ao contrário de outros espaços profissionais, onde alguém interessado/a pode enviar o seu currículo e passar por um processo de seleção formal onde as regras estão disponíveis, no campo das artes visuais essa prática é incomum e, segundo algumas entrevistadas, até é mal vista pelos/as *gatekeepers*. Para os/as aspirantes à condição social de artista, o caminho de entrada passa,

geralmente, por ser "descoberto/a" ou recomendado/a por alguém já legitimado/a no meio. Este foi o caso de Cândida, que foi “descoberta” por um galerista numa exposição que ela própria organizou com um amigo, acabando, mais tarde, por vir a ser representada pela sua galeria.

As galerias não respondem a emails de artistas! É para esquecer! Ninguém!
Detestam até que os artistas mandem e-mails a mostrar o seu trabalho! Não
se sabe [como é que os artistas se dão a conhecer]! É uma incógnita!!!
Cândida, artista, 28 anos

Para abordar o funcionamento do campo das artes visuais, é forçoso considerar a comunidade de agentes especializados/as, que Ferreira (1995, p.104) descreve como “socialmente investidos do poder simbólico de nomeação e consagração artística e valorização estética”, contribuindo para a afirmação do estatuto socioprofissional da/o artista e valorização da sua obra. As interações dos/as artistas com esta rede de especialistas, que incluem curadoras/es, galeristas, críticas/os e outras/os intermediárias/os, são, segundo as entrevistadas, por vezes tensas e marcadas por uma sensação de desigualdade.

Grande parte das entrevistadas elencou vantagens na representação por uma galeria, destacando a maior visibilidade e exposição, a delegação de tarefas ligadas com a promoção e venda das obras, e a possibilidade de circulação internacional. Este último aspeto foi bastante valorizado, na medida em que as artistas reconheceram que, sem galeria, têm pouca capacidade de participar em feiras internacionais, eventos muito importantes no alargamento da rede de contactos e na interação com novas audiências. Todavia, foram também praticamente unânimes em enumerar as desvantagens da representação.

As entrevistadas afirmaram que a relação de poder entre artistas e galeristas tende a ser assimétrica, desfavorecendo os/as artistas que ficam enredados/as numa situação de dependência, por vezes com contornos confusos. Tal como apontado no inquérito de Martinho, Melo e Santos (2001), volvidas mais de duas décadas da sua publicação, as relações entre artistas e galerias continuam, segundo as artistas entrevistadas, fortemente marcadas pela informalidade dos vínculos. Não é prática usual a redução das condições contratuais a escrito, o que contribui para a opacidade nas relações entre as partes. Entre as questões mencionadas pelas artistas que geram mais dúvidas, encontram-se o tipo de representação – exclusiva ou não –, a percentagem de comissão sobre as vendas e as condições de armazenamento das obras nos acervos das galerias.

Em muitos casos, estes aspetos continuam a ser definidos de forma oral, como reflete o depoimento de Adélia, uma artista visual de 62 anos: “Isto é tudo de boca à orelha. É uma coisa de honra, não é?” Esta informalidade deixa a relação sujeita à interpretação e à confiança mútua, e embora a “palavra dada” possa ter valor, algumas artistas sugeriram que sentem falta da segurança e transparência que um contrato escrito lhes proporcionaria.

Mas é sempre complicada a relação artista-galerista. Acho que há sempre muitas confusões (...) as contas, os papéis, como é que as coisas estão feitas, se são transparentes, se são confusas. (...) pronto, e depois há esta

ideia da representação, não é? Eu até evito porque é assim: não há vínculo entre nós, não temos nenhum contrato escrito! Mas há muitas galerias que funcionam sem contrato, mas como se existisse contrato! (...) Exclusividade e essa ideia de representação, não é? O que é isso da representação?

Célia, artista plástica, 52 anos

Para além da informalidade que marca as relações profissionais entre artistas e galerias, as convenções sobre o regime de exclusividade de vendas e as comissões cobradas são fonte de descontentamento entre as entrevistadas. De acordo com os seus relatos, o regime de exclusividade é uma prática comum, juntamente com uma comissão de 50% sobre as vendas.

De um modo geral, à semelhança dos resultados avançados por Martinho, Melo e Santos (2001), as artistas manifestaram que essa comissão é excessivamente pesada face ao valor percebido do investimento feito pelas galerias na promoção e divulgação das/os artistas visuais e das suas obras.

Aliás, sinto sempre, em todas as galerias onde eu estive, que não foram muitas, que eu dei muito mais do que recebi. Mas eles acham que dão tudo, porque têm um espaço e não sei quê, mas na realidade ficam com 50% e não fazem um...

A luz é péssima, não querem investir na luz e não sei quê... pá, e quer dizer, estás a dar 50% e depois ainda tenho que discutir por causa da luz e depois muitas vezes não funciona... Eh pá! Cansei, cansei!

Patrícia, artista visual, 47 anos

A questão da exclusividade e do sistema de comissões gera, com frequência, sentimentos de injustiça entre as artistas, na medida em que existem galerias que entendem ter o direito de cobrar comissões, não apenas sobre a venda de obras, mas também sobre prémios artísticos monetários ou participações em projetos para os quais as artistas foram convidadas diretamente, sem mediação da galeria.

Também há uma outra rapariga que eu conheço que também ganhou um prémio de aquisição (...) e que também o galerista queria metade..., mas a que propósito? Não faz muito sentido! Eu diria que 50% das coisas que estão na galeria, que foram produzidas para uma exposição da galeria, agora, outras coisas que aconteçam...

Marta, artista-professora, 41 anos

Não justifica (estar numa galeria)... uma peça que exponho noutra sítio, depois tenho que lhe dar? Mas eu é que fiz o contacto para o outro sítio e ela fica com 50%? Custa um bocadinho, não é?

Antónia, artista plástica, 61 anos

Eu tenho vindo a refletir sobre a posição das galerias no mercado e como é que esta relação funciona, não é? Quem é que precisa de quem? Parece-me que há aqui muitos papéis trocados e muitas prioridades trocadas, não é? (...) Porque repara: quem trabalha numa galeria, toda a gente ganha o seu ordenado - até o técnico de luz ou a pessoa que vai fazer a montagem de uma exposição -, menos o artista! Se não houver vendas, se

a galeria realmente não trabalhar para poder ter um leque de colecionadores...

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

Entre as entrevistadas, houve quem, não estando satisfeita com as condições oferecidas pela galeria onde estava representada, saísse e tenha vindo a construir o seu percurso usando o Instagram como ferramenta principal, quer como plataforma de comunicação com diversos públicos, quer como canal direto de vendas, permitindo assim contornar a mediação institucional.

Pois, eu comecei a usar o Instagram como meio... acho que foi sempre a primeira porta de comunicação que eu usei. E foi isso que me permitiu chegar (...) às pessoas - eu odeio redes sociais! (...) Eu tenho que perceber que há aqui um (benefício), porque senão eu já não teria [Instagram]! (...) E tem sido essa porta que me tem permitido chegar às pessoas e depois ter esses convites e...

Mesmo a parte das vendas também (...) Eu acho que sou mesmo uma sortuda, porque depois as pessoas que me contactam são tão queridas e tenho conhecido pessoas tão incríveis (...) Isto é uma coisa que quando eu estava representada pela galeria me passava ao lado, eu não tinha contacto com as pessoas...

Tatiana, artista plástica, 37 anos

Todas as entrevistadas representadas por galerias sublinharam a necessidade de utilizar canais próprios de comunicação para promover a sua produção artística, considerando que, em alguns casos, o trabalho feito pelos/as agentes é insuficiente. As estratégias mais comuns incluem o envio de emails para listas de contactos influentes no meio, especialmente antes da inauguração de exposições, e o uso de redes sociais, com destaque para o Instagram e o Facebook, onde, por vezes, documentam o dia a dia de trabalho e divulgam novidades como nomeações, bolsas e prémios. Algumas gerem também *websites* - ainda que quase todas tenham reconhecido estar desatualizados -, onde disponibilizam, entre outros conteúdos, portefólio, currículo e informações sobre a agenda de exposições.

Algumas entrevistadas reconheceram que as/os agentes do campo das artes visuais, como galeristas e curadoras/es, por vezes interferem na sua independência criativa, impondo-lhes preferências estéticas (formato, tema das obras), com base no seu potencial sucesso comercial. Também referiram que sentem pressão para produzir trabalho num dado prazo, de acordo com o calendário das/os galeristas ou curadora/es, o que acolhem com desagrado. Condicionadas/os por estas expectativas, as/os artistas poderão limitar a audácia da sua experimentação e a sua autenticidade expressiva.

(...) porque estava a sentir-me pressionada sobre... pronto: ele não queria que eu trabalhasse sobre papel. E a liberdade do trabalho é a única coisa que nós temos!

Célia, artista plástica, 52 anos

É necessário que o artista tenha um momento em que reavalie a sua obra, que pensa noutros suportes e nunca o faz num sistema institucional nem numa galeria, porque tem que vender! Portanto, têm a preocupação de ter que fazer obras que tenham que vender!

Sandrina, curadora, 48 anos

Gostava de ter tempo, sem prazos muito apertados, isso os prazos limitam-me um bocado e, às vezes, faço as coisas sob pressão e não me correm muito bem. (...) E é como te digo, se eu estou uma tarde inteira no atelier e não consegui fazer nada, sinto-me frustrada porque sei que vou ter um prazo.

Belarmina, artista visual, 42 anos

(...) e depois uma pessoa tem que *responder* de determinada maneira e há uma certa pressão nisso... não há espaço para trabalhar como se quer, com o tempo que se quer... essa liberdade! (...) Tinha que ter produção (...) Tinha que dar coisas ou fazer coisas para o galerista ter, não é? (...) Para vender ou para marcar a exposição seguinte (...), não é?

De modo que me senti um bocado pressionada e ter saído foi bom! Fiquei satisfeita. Agora estou livre e já não tenho que marcar nada!

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

Dada a reduzida dimensão do campo artístico, o número limitado de estruturas culturais e artísticas capazes de absorver o contingente de artistas que desejam prosseguir uma carreira nas artes, e graças às dinâmicas de *gatekeeping* que atuam no campo, uma parte das entrevistadas – menos de metade – permanece sem representação. Embora algumas acolham com entusiasmo a possibilidade de vinculação a uma galeria, a maioria encontrou vantagens em trabalhar de forma independente. Relativizaram o papel das galerias no sucesso das trajetórias profissionais, argumentando que são organizações obsoletas. Afirmaram que existem outras opções para exibir o trabalho, seja em circuitos artísticos alternativos, que estão à margem do sistema de galerias, ou através das redes sociais.

A vantagem em não serem representadas que mais valorizam é a liberdade autoral, desprendida de interferências externas. Além disso, apreciam ter maior controlo sobre os preços e as vendas, sem terem que pagar comissões. Destacaram também que a independência é um incentivo para serem mais aguerridas na procura de oportunidades, incluindo fontes de rendimento paralelas às vendas do trabalho, como bolsas ou residências. Para elas, é essencial cultivar e fortalecer redes de contacto, mantendo uma relação próxima com colegas - com os/as quais, ocasionalmente, organizam coletivos -, colecionadores/as, compradores/as e até com o público geral.

Há uma coisa que eu os vejo a fazer e a dar lucro, porque eles [novos artistas] mexem-se bem. Há muito mais ferramentas e é muito mais fácil não estares dependente de estruturas como galerias, não é?

Solange, fazedora de imagens e professora universitária, 40 anos

(...) agora, há novos modelos também. Há novas maneiras. E eu conheço muitos artistas que não têm galeria e que conseguem vingar do seu trabalho.

Até porque há muitas poucas galerias, não é? E há cada vez mais espaços independentes, formas de divulgar, ateliers abertos, organizações de pequenas... de circuitos na cidade, não é? E depois, claro, o Instagram...
Célia, artista plástica, 52 anos

8.1.2. Entre a autonomia e o mercado

O debate em torno da autonomia ou heteronomia do campo da produção cultural (Bourdieu, 1993), remonta ao Romantismo, quando se instituiu a máxima da “arte pela arte”, marcada pela singularidade da criação artística, livre de pressões mercadológicas e utilitárias (Pais, Ferreira & Ferreira, 1995; Lopes, 2010). Uma das características distintivas da criação artística, em comparação com a produção de outros bens e serviços, é a sua existência para lá das necessidades ou desejos do público consumidor. A/o artista valoriza o primado da obra; porém, a sua atividade encontra-se enquadrada e influenciada pelas condições sociais em que essa produção ocorre. Como observa Ferreira, “o sucesso da sua obsessão depende, de facto, da circunstância que a rodeia” (1995, p.107).

As relações de poder e a dependência económica observadas no campo artístico podem interferir na independência criativa e nas trajetórias profissionais dos/as artistas, como revelaram os relatos das mulheres entrevistadas. Quando questionadas sobre a mercantilização da arte e sobre a articulação entre as dimensões simbólica e económica da produção artística, a esmagadora maioria das entrevistadas expressou desagrado pelos aspetos capitalistas e especulativos do mercado da arte.

Então, de repente, as coisas alteraram-se para um mercantilismo frívolo no mercado artístico (...) acho que as prioridades se alteraram e a missão maior da arte e do fazer arte, também está aqui um pouco deturpada!
Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

Em consonância com o que diversos/as autores/as têm apontado sobre a colonização capitalista de um território que se pretendia autónomo e isento de pressões externas aos propósitos artísticos (Borges & Madeira, 1996; Jameson, 2000; Jimenez, 2021; Chawdhary, 2023), a empresarialização das estruturas e práticas artísticas foi criticada por algumas entrevistadas, que questionaram a lógica capitalista que permeia tanto as instituições culturais como a gestão de carreiras no campo artístico. No caso das primeiras, mencionaram o tipo de gestão das instituições que priorizam metas financeiras, ao invés de incentivarem o acesso ao consumo cultural. O sucesso de algumas trajetórias profissionais é encarado com algum ceticismo, sendo percecionado como resultado de uma adaptação às exigências do mercado, muitas vezes em detrimento de uma expressão artística autêntica.

São artistas que têm toda uma estrutura quase empresarial no seu atelier e isso é uma coisa que me faz muita confusão. E como (...) eu não tenho

muito interesse em empresas e nesse sistema de vida, não olho particularmente excitada para um artista que vingou.

Juliana, artista, 40 anos

Foi descrita por uma parte das entrevistadas, a tensão das/os artistas entre preservar a sua autonomia criativa e, por uma questão de sustentabilidade, ceder a enunciados externos, por vezes alinhados com linguagens específicas que podem não corresponder aos seus próprios interesses ou visões. Solange, de 40 anos, ilustrou este dilema ao descrever os processos de candidatura a fundos públicos: “estão a reagir a agendas programáticas (...)! Porque eles estão a lançar temas! Pá! Isto não é arte! O Dubuffet diria que isto é mesmo *a morte do artista!*”

Embora reconheçam que o ambiente no campo artístico “confunde valor económico com valor artístico” (Célia, artista plástica, 52 anos), são menos as entrevistadas que argumentaram a favor de um equilíbrio, de uma complementaridade produtiva entre a criação artística orientada para o mercado e uma prática independente. A este propósito, Isaura, de 28 anos, descreveu a gestão da sua carreira, usando a metáfora: “estou a tentar sempre amamentar mais uma cabeça desse cão de três cabeças”. A perspetiva de Isaura alinha-se com o observado por Pais (1995, p. 97): “contudo, a coerção (patrocínio, mecenato, mercado, etc.) não impede a emergência da criação artística”, ainda que “o artista com êxito parece ser aquele que se faz comprar sem se vender” (*ibidem*).

Este modelo híbrido, que combina trabalhos para o mercado com produções mais autorais, onde não têm que comprometer a sua integridade artística, é em tudo semelhante à realidade das entrevistadas que têm outras ocupações profissionais para além de serem artistas.

8.2. Experiências de navegação no campo artístico português

Ando em círculos; os ciclos voltam.
O trabalho nunca está completo, tem que se voltar a fazer.
O que me interessa é sempre o mesmo:
o espaço, a casa, o teto, o canto, o chão;
depois o espaço físico da tela, mas o que eu quero é tratar emoções.
São maneiras de contar uma história.
(Helena Almeida em Sardo, 2004, p. 3)

Uma das primeiras questões colocadas nas entrevistas foi: “Como se designa profissionalmente?”. Não foram muitas as entrevistadas que responderam de forma linear, seja por considerarem controversa a associação entre os conceitos de “artista” e “profissional”, seja por distribuírem o seu tempo por várias ocupações profissionais.

Para algumas delas, ser artista é um modo de estar na vida, mais abrangente do que o exercício de uma profissão. O maior grau de “exposição interior”, que contrasta com a ideia de “trabalhar no escritório”, é um dos aspetos que destacaram, a par da dificuldade em compartimentar a atividade artística em horários e tarefas rígidas.

As entrevistadas referiram que a organização do trabalho artístico não se enquadra em nenhum modelo típico de estrutura laboral. Algumas das artistas entrevistadas recusaram até referir-se à sua trajetória profissional como uma "carreira", argumentando que a sua prática artística não se pode tipificar como acontece noutras profissões. Para elas, o termo "carreira" evoca um mundo estruturado e competitivo, mais associado a lógicas corporativas ou empresariais, para o qual entendem ter de fazer concessões e, por consequência, danificar integridade e liberdade autoral.

Eu acho "carreira", para mim, uma palavra que me também cria assim um bocado de comichão, mas quando se olha para trás, acabam por passar anos e isto é uma profissão...

Selma, realizadora, 35 anos

E talvez, por isso, eu, às vezes, converse sobre estas questões com as minhas alunas porque elas dizem que não querem ser artistas, porque a carreira do artista é destruidora, destrói a sensibilidade.

Ainda há pouco tempo um artista com quem fiz uma exposição (...) e que é muito focado, por acaso também é professor, mas é muito focado naquilo que se chama a "carreira artística", dizia-me: "Para se ter trabalho, tem que se investir nesse lado competitivo".

Céu, artista plástica e professora, 54 anos

As trajetórias profissionais das artistas visuais entrevistadas revelam uma diversidade significativa, explicada, em parte, pelas diferenças nos seus grupos etários e processos de socialização. No entanto, pela análise dos seus discursos, importa destacar que os aspetos que consideraram relevantes para o desenvolvimento dos seus percursos não variam substancialmente, assim como os acontecimentos marcantes que definem os rumos das suas trajetórias. A principal diferença reside no momento em que esses acontecimentos ocorrem: enquanto para algumas artistas já constituem marcos consolidados nas suas carreiras, para outras ainda representam metas a alcançar.

Para além disso, verificou-se um largo consenso entre as entrevistadas sobre os constrangimentos desta atividade profissional. A esmagadora maioria, ao descrever a profissão de artista, enumerou um conjunto amplo de dificuldades e obstáculos com os quais se confrontam. Afirmaram que ser artista exige total dedicação, sendo uma atividade profundamente exigente, tanto em termos de trabalho como de tempo investido. Curiosamente, quase nenhuma artista referiu aspetos positivos relacionados com o exercício desta profissão ou com a experiência de navegar neste campo profissional.

Para compreender como se estruturam estas trajetórias, adotei uma análise que tem em conta quatro eixos que procuram abarcar as fases de progressão profissional ao longo do tempo no campo artístico. Estas dimensões - o acesso e permanência no campo, a visibilidade, o reconhecimento e a valorização da obra/sustentabilidade da artista - estão intrinsecamente ligadas entre si e influenciam-se mutuamente. O jogo dinâmico entre estas dimensões, que poderá resultar em avanço, recuo ou estagnação, marca o desempenho das trajetórias profissionais das artistas pelo campo das artes visuais. Os relatos das entrevistadas evidenciaram a natureza interdependente destas dimensões que operam num circuito

fechado de relações consequentes. Por exemplo, sem visibilidade no campo, dificilmente, algum/a agente reconhecerá aquela obra ou aquele percurso. A ausência de legitimação simbólica no campo artístico compromete a sustentabilidade económica das artistas.

8.2.1. Acesso e permanência

Estas dimensões referem-se à entrada inicial no campo artístico e à capacidade de as artistas permanecerem ativas num contexto competitivo e frequentemente excludente. A propriedade e mobilização de diferentes formas de capital - seja económico, social, cultural ou simbólico - revelam-se cruciais para ultrapassar barreiras estruturais de entrada no campo. O *habitus*, conceito popularizado por Bourdieu (2002 [1972]), entendido como o conjunto de disposições internalizadas que orientam práticas e perceções, também desempenha aqui um papel relevante, na medida que molda as estratégias de inserção e adaptação ao campo artístico.

No plano das suas trajetórias individuais, as entrevistadas destacaram, de forma contundente, a importância de estarem na posse de capitais, particularmente o cultural e social. O capital cultural foi descrito como essencial para se entrosarem no campo artístico: implica conhecer as suas regras e expectativas, decifrar os seus códigos, ter um conhecimento sólido da história de arte, acompanhar o trabalho dos/as contemporâneos/as, e estar, como referiu Sílvia, de 27 anos, “completamente engrenado na máquina de produção cultural (...) e a participar ativamente no meio da arte contemporânea”.

Fazer o social

Um dos aspetos mais consensuais entre as artistas entrevistadas foi a relevância de construir e manter uma rede de contactos influentes no mundo da arte. Tal como argumentam Bourdieu (1993) ou Petrides e Fernandes (2020) ao descreverem o modelo de desenvolvimento de carreiras artísticas bem-sucedidas, num meio pequeno e fragmentado em círculos restritos, o acesso a pessoas com poder de influência sobre as trajetórias artísticas pode ser determinante. Conhecer as pessoas certas não só facilita o acesso a informações valiosas, como também abre espaço para exhibir trabalho e expandir a rede de forma vantajosa, potencialmente gerando maior visibilidade e interesse no trabalho artístico.

Eh pá, se não andas enturmado, estás lixado! Se não conheces ninguém, estás lixado! Tinha uma série de putos [alunos/as], muito bons que estão a fazer outras coisas, porque não tinham rede social!

Telma, pintora, 68 anos

No campo das artes visuais, há eventos que desempenham um papel determinante na promoção de capital social, habitualmente mencionados pelas entrevistadas como momentos estratégicos para ampliar redes de contactos e estabelecer relações importantes. Esses eventos incluem inaugurações e encerramentos de exposições em galerias ou instituições culturais, muitas vezes seguidos de jantares e

beberetes exclusivos. Destacaram outros encontros promovidos por museus e centros de arte, que reúnem figuras-chave do meio, como artistas, curadores/as, colecionadores/as, críticos/as e gestores/as culturais. Com regularidade, estes eventos prolongam-se por circuitos mais informais, como encontros noturnos em bares ou discotecas, onde as interações entre os/as participantes continuam em ambientes mais descontraídos. Estes momentos são reconhecidos pelas entrevistadas como importantes pontos de interação, onde se desenvolvem relações sociais que podem facilitar o acesso a ofertas profissionais, legitimação artística e maior visibilidade no campo.

Esta questão - do ter que ser visto para ser lembrado - também existe. (...) Quantas vezes não foram organizadas coisas com o meu trabalho, porque eu estava naquele momento com aquela pessoa e falou-se nisso? (...) E depois aconteceu! (...) Tenho a certeza que teria feito muito mais coisas se tivesse aparecido mais...

Carmo, artista plástica, 51 anos

O capital social começa a ser acumulado, segundo as entrevistadas, ainda na faculdade, tanto através do convívio com colegas que futuramente poderão ocupar posições estratégicas no campo, como pelos primeiros contactos com instâncias de validação e legitimação artísticas. Além disso, as redes sociais herdadas da família de origem foram também mencionadas como sendo instrumentais para facilitar a entrada no meio artístico. Estas redes oferecem acesso inicial a oportunidades de trabalho e a figuras importantes no campo, evidenciando a importância do papel desempenhado pela classe social de origem no delineamento das trajetórias profissionais. A posse de capital social é percebida como um recurso indispensável, mas também como uma dimensão que pode acentuar desigualdades, especialmente para artistas que não têm um histórico familiar ligado ao meio artístico.

Embora sejam consensuais na relevância da construção de redes sociais influentes no meio artístico, algumas entrevistadas admitiram sentir-se desconfortáveis com o papel de “fazer o social”. Para elas, os contactos estabelecidos nesses contextos são muitas vezes percecionados como superficiais, movidos por interesses estratégicos, em vez de afinidades genuínas. Sugeriram que a avaliação da qualidade da produção artística é feita a partir de critérios relacionados com competências sociais e o alcance das redes de contactos dos/as artistas. O capital social parece ter um peso desproporcional nas possibilidades de visibilidade, deixando quem não se sente à vontade nesses papéis em desvantagem.

Para já, há artistas que vão a tudo, não é? E conseguem. Estão ali no meio, conseguem ir às exposições todas, às inaugurações todas e dizer que estão interessados e ser convidados e assim... e as festas e o networking ... que tem que se ter feito para isso e gostar – que eu não tenho.

Beatriz, artista plástica, 49 anos

Porque eu então não tenho jeito nenhum para essa coisa dos contactos e coisas assim, não vou às festas, não gosto nada que saibam da minha vida pessoal. É muito importante, mas eu (...) não sou nada boa nesse trabalho. Agora há malta que trabalha fundamentalmente a partir dos seus contactos e os contactos fecham-se em si, não é? Têm uma arena de ação para se protegerem, para se irem alimentando naquele organismo interno. É uma chatice muito grande.

Salete, artista plástica, 36 anos

(...) mas o J. saiu da faculdade já com peças [vendidas].... vamos lá ver uma coisa: esta questão da noite... eu também comecei muito cedo, mas eu fazia-o porque me queria divertir. (...) eu sempre rejeitei essa parte, porque não tinha capacidade para fazer o social nesse sentido. Eu rejeitava toda aquela cena mais social, não conseguia lidar com aquilo, fugia, anulava-me... agora já não. Mas aquilo fazia-me uma confusão! Apresentar-me e mostrar... pá! Eu era encantada era com o fazer, percebes?

Conceição, artista plástica, 49 anos

Artista multifunções

A necessidade de captar a atenção dos *gatekeepers* num meio altamente competitivo implica um esforço significativo de promoção do trabalho. Grande parte das entrevistadas aludiu a este aspeto como um constrangimento, não só pela acumulação de funções a que estão sujeitas, para além da prática artística, mas também por considerarem que não têm as características de personalidade mais indicadas para desempenhar essa tarefa. Face à baixa diferenciação funcional existente no campo (Nooy, 2002; Sá, 2012), muitas, como Cátia, de 71 anos, afirmaram que “o artista faz tudo!”. As entrevistadas expressaram, em consonância com a generalidade dos estudos sobre artistas visuais enquanto empresários/as de si próprios/as (Menger, 1999, 2006; Borges & Faria, 2015; Lee, Fraser & Fillis, 2018, entre outras referências), a necessidade de dominar um leque variado de competências, como a promoção, o marketing, o empreendedorismo e a submissão de candidaturas a financiamentos. Manifestamente, esta multiplicidade de funções acaba por deixá-las assoberbadas, comprometendo o foco na prática artística e dificultando a gestão do quotidiano.

É uma coisa muito chata que os artistas, como toda a gente, têm que trabalhar, têm que fazer coisas que permitem o trabalho ser visto, o trabalho sair do atelier. E essas coisas todas são muito administrativas; são temas que estão criados para satisfazer o entretenimento e as necessidades da nossa sociedade.

(...) Tem a ver com muitas horas de e-mail, muitas horas de comunicação, muitas decisões — qual é que vai ser a imagem, não é? A imagem que vai ser a forma de comunicar, o que é que vão ser os textos, pensar nas pessoas a contactar para escrever, fazer entrevistas, dar entrevistas... Nem te sei explicar, cuidar dos transportes.... É preciso ser-se muito organizado, porque, quando se fazem muitas coisas destas ao mesmo tempo, muitos projetos ao mesmo tempo, quer dizer que, para cada projeto, há todo um universo de administração que tem que ser feito, administrado, e que é um

trabalho imenso, que muitas vezes rouba espaço à inspiração de que falávamos, não é?

Juliana, artista, 40 anos

E depois também tem que se fazer muitas outras coisas para além de se trabalhar no atelier, não é? Estar presente nas inaugurações, fazer um certo social, falar aqui, falar acolá... Portanto, ser artista, o trabalho é uma coisa, mas depois há toda uma série de coisinhas à volta que fazem parte desse trabalho! Agora, ainda mais! Agora têm que saber falar do trabalho, escrever um texto de ensaio (...) portanto têm que ser multifacetados!"

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

Independentemente de assumirem ou não ter essas competências e do grau de esforço que dedicam a essas atividades, mais de metade das artistas aceita-as como parte integrante das exigências da sua profissão e não contestam a sua relevância no desenvolvimento dos percursos profissionais.

Sim, acho que é mesmo muito necessário fazer esse lado da coisa, pela minha experiência e pelo que eu observo também com colegas e etc. Acho que as coisas correm muito bem a quem consegue realmente empreendedorizar o seu trabalho, por assim dizer, e apesar de ser uma estrutura que eu abomino, não é?

Esta necessidade neoliberal de fazer a marca, de propagar a marca, de não... eu não, não estou nada contente com essa situação para dizer a verdade, mas sinto que é uma necessidade.

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

Se não fizeres *advertisement* do teu trabalho, quem é que te vai bater à porta??!!

Adélia, artista visual, 62 anos

Um caso interessante entre as entrevistadas é o de algumas artistas que, embora não estejam fortemente envolvidas em atividades comerciais ou de promoção das suas próprias carreiras, organizam, nas universidades onde lecionam, unidades curriculares e seminários focados nestas temáticas. Identificando estas áreas como lacunas na sua formação inicial, estas artistas demonstram uma preocupação pedagógica em dar a conhecer às/aos estudantes ferramentas práticas que podem ser úteis, especialmente no arranque das suas carreiras.

Mas, por exemplo (...) na licenciatura onde eu ensino, no último ano há uma disciplina que se chama [nome da disciplina], ou seja, que os ensina a fazer (...) um portfólio, a pensar numa exposição, pensar num texto que os apresente, uma espécie de biografia, numa sinopse dos trabalhos, ou seja, pensar também nesse contexto de comunicação, não é? Ou seja, não é só a produção do trabalho, isso é a parte mais importante, seguramente, não é? Mas depois há também, do ponto de vista da profissionalização, a necessidade de o apresentar, ou de o publicar, ou de o performar (...).

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

As artistas mencionaram que um dos aspetos valorizados pelas/os agentes do campo é importante para a permanência no campo das artes visuais é a consistência e coerência do corpo de trabalho artístico, assim como a criação de uma marca distintiva que permita identificar, sem equívocos, a autoria e assegure a continuidade do investimento por parte de colecionadoras/es. No entanto, muitas manifestaram indignação face a esta “regra do jogo”, considerada na literatura como fundamental para o reconhecimento e sucesso da trajetória artística (Rodner & Kerrigan, 2014; Petrides & Fernandes, 2020), argumentando que tal exigência interfere com a sua independência autoral. Num contexto de instabilidade das condições de produção artística, esta expectativa parece-lhes limitadora da liberdade criativa, pressionando-as a alinhar-se com padrões que podem ser comercialmente mais atrativos, mas em detrimento de uma exploração artística livre e autêntica.

Os compradores, os colecionadores e o público em geral diziam: “Mas a rapariga está sempre a mudar de estilo?!” E, portanto, eles queriam era a marca, aquela marca que o artista deve ter porque estão a comprar um produto garantido! (...) Como não percebiam a marca, eu não era um produto garantido. Agora já perceberam que as marcas invisíveis são possivelmente mais interessantes porque já viram o meu percurso.

Adriana, artista plástica, 76 anos

Ai porque fomos bem-sucedidos com esta série, então eu agora não posso sair daqui porque agora uma [nome da artista], é isto. Não! Quero lá saber! Se não gostarem, paciência! (...)

Mas se nós formos autênticos, se estivermos a olhar para nós próprios (...) há sempre essa marca, porque nós somos nós. Mas, obviamente, estamos sempre em modificação; eu, pelo menos, quero estar sempre a modificar, não quero estar estática. Sou um ser em modificação, portanto, a minha arte também tem que se modificar. Agora, não quer dizer que não mantenha uma linha de coesão.

Cátia, artista plástica, 71 anos

8.2.2. Visibilidade

A visibilidade refere-se à presença pública, pertinente e continuada das artistas no campo artístico. Esta dimensão manifesta-se em múltiplos espaços, como a presença nos circuitos de exibição - galerias, instituições culturais e feiras de arte -, mas também no meio editorial, meios de comunicação especializados e, mais recentemente, nas redes sociais e outros canais digitais. A visibilidade é fundamental para estabelecer pontes entre a prática artística e as/os diversas/os agentes do campo (Giuffrè, 1999; Nooy, 2002). Galeristas, curadores/as, colecionadores/as e outros compradores/as, a crítica e o público em geral tendem a valorizar e legitimar trabalhos que estejam acessíveis e inseridos nestes contextos de exposição e divulgação. A boa visibilidade será também a que promove o acesso a outras hipóteses de trabalho, como exposições, encomendas ou convites para projetos futuros, o que afeta positivamente a sustentabilidade da carreira artística.

Para as artistas entrevistadas, estar visível no campo significa assegurar um percurso expositivo. Segundo elas, é esperado que, no início da carreira, se participe em exposições coletivas em espaços mais informais, se concorra a bolsas de criação, prémios ou residências artísticas. Estas iniciativas, que muitas vezes incluem eventos de exibição do trabalho podem cativar pessoas influentes no campo, capazes de propor convites para projetos ou mesmo oferecer representação em galerias.

A visibilidade, a partir daí, tende a ser incremental, alicerçada na participação em exposições coletivas - cuja repercussão também depende dos/as artistas com quem se expõe, dado o efeito de contágio - e, sobretudo, em exposições individuais. É também importante o grau de relevância dos espaços de exibição no campo: uma galeria, um centro de arte, um museu. Estes locais não apenas garantem visibilidade, mas também conferem diferentes níveis de legitimidade ao trabalho das/os artistas. A cobertura mediática, a crítica nos meios de comunicação especializados e o alcance dessas avaliações são igualmente considerados fatores importantes para aumentar a visibilidade das/os artistas no campo artístico.

Como mencionado, a maioria das entrevistadas reconheceu a representação por uma galeria como um fator determinante para a visibilidade e exposição no campo. Apesar de identificarem desvantagens na relação com os/as galeristas, como a ausência de vínculos laborais e a elevada percentagem de comissionamento, e vantagens no trabalho independente, como a liberdade autoral e controlo do ritmo de produção, houve unanimidade em considerar que trabalhar com uma galeria assegura benefícios. Destacaram a participação regular em exposições coletivas, a realização de exposições individuais com maior frequência e, principalmente, a possibilidade de circular internacionalmente e gerar visibilidade em feiras de arte. Este aspeto foi considerado crucial para a visibilidade e valorização das artistas no circuito global, desde que a galeria tenha capacidade para viabilizar essa participação. A presença internacional dos/as artistas e da sua produção é profusamente mencionada na literatura como um fator impulsionador das carreiras artísticas, promovendo a expansão e qualificação das redes de relações com *gatekeepers* de alcance global, a criação de hipóteses de venda do trabalho e pelo alargamento de públicos (Gomes e Martinho, 2009; Quemin, 2013a, Hirvi, 2015; Petrides, 2017).

Acho que é importante teres alguém em Portugal que te agencie. Teres uma galeria ou, pelo menos, alguém com quem tens um trabalho regular, que te vá ajudando a fazer qualquer coisa todos os anos, para que o teu currículo seja um pouco enriquecido. Isso é importante (...) para ir enriquecendo e mostrando o teu trabalho.

Belarmina, artista visual, 42 anos

Do conjunto de mulheres entrevistadas, mais de metade são representadas por uma galeria portuguesa, sendo que um pequeno grupo é também representado por uma ou mais galerias estrangeiras. Ainda assim, apesar disso, a visibilidade alcançada por estas artistas não tem evoluído de forma constante ao

longo do seu percurso. Relataram que essa irregularidade depende dos rumos de programação das galerias e outras instituições culturais, bem como da própria concorrência do campo.

Graças a esta inconstância em exhibir publicamente o trabalho ou participar de projetos que garantam a manutenção da visibilidade, as entrevistadas, mesmo quando representadas por galerias, afirmaram ter que empreender continuamente ações para promover o seu trabalho e aumentar o alcance das suas trajetórias. E, para isso, aproveitando a visibilidade já alcançada, contactam agentes do campo, propondo-se ou assumindo a disponibilidade para colaborar em novos projetos.

Porque trabalhas com uma galeria, mas o trabalho não se cinge a essa galeria. Quanto mais visibilidade o trabalho tem para além da galeria, melhor. (...) Tu tens aquele trabalho com a tua galeria, da qual tens, por exemplo, uma exposição a solo por ano, mas o trabalho que fazes não é só essa exposição, não é só o trabalho dessa exposição que vende durante o ano. Isto é, continuas a produzir e podes ser convidado por diferentes entidades, curadores, museus, comissários, pessoas do meio artístico para participar noutras exposições e outros eventos, inclusive noutras galerias, onde expões o teu trabalho e onde continuas esta dinâmica de aparecer e de continuar a ser reconhecido.

Isto enriquece muito a carreira e dá estrutura ao trabalho, e faz com que o galerista que te representa possa vender o teu trabalho com mais facilidade e confiança, porque tens visibilidade numa série de outros sítios e és reconhecido por uma série de outros sítios. Portanto, a parte social do trabalho de que estávamos a falar, a parte da *movida*, é para alguns, e para mim, encarada como uma parte do trabalho que tem que ser feita, pela lógica que acabei de exemplificar. É onde as pessoas se conhecem! É onde o teu galerista te apresenta a outros curadores, outros artistas, outros colecionadores. É nesses momentos.

Clara, artista plástica, 43 anos

No caso das entrevistadas que não estão associadas a nenhuma galeria, a capacidade agencial para procurar oportunidades que iluminem a sua produção artística é ainda mais relevante. Apesar de aludirem a uma das regras implícitas do campo artístico, a de não se apresentarem diretamente a um/a agente, mas antes recorrerem à mediação de alguém com capital cultural, geralmente sob a forma de uma recomendação, estas artistas, em diferentes estádios da carreira, destacaram a importância de tomar a iniciativa. Mencionaram contactar diretamente espaços, mais ou menos consagrados, para propor a inclusão de uma exposição na programação ou a participação em projetos. Além disso, referiram concorrer a prémios (destinados a diferentes fases da carreira), bolsas e residências como estratégias para aumentar a visibilidade e rendimentos. Algumas artistas mais jovens organizam, elas próprias ou em coletivo artístico, exposições, individuais ou coletivas, em espaços mais periféricos ao circuito artístico convencional, como forma de se apresentarem ao meio, na expectativa de captar a atenção de *gatekeepers*. Este último recurso agencial insere-se nas estratégias defendidas por Melo (1994) e Conde (2001a), que propõem a criação de condições para um novo mapeamento capaz de afirmar artisticamente a posição geográfica das periferias.

As artistas salientaram também que traços de personalidade, como a audácia, a perseverança, o foco e a capacidade de trabalho, são essenciais na busca pela visibilidade, ainda que reconheçam que esse objetivo possa demorar a ser alcançado.

Pronto, eu agora, se quiser ter uma exposição individual, não tenho uma galeria. Vou ter mais trabalho, vou ter outro tipo de trabalho para arranjar um espaço. E foi quando fiz essa proposta ao [instituição cultural]...

Antónia, artista plástica, 61 anos

Fiz eu! Contactei por e-mail e enviei portfólio. Foi, e foi, e foi um bocado... pronto, foi um tiro no escuro. O galerista disse-me: “Eu normalmente nem sequer olho para os portefólios! É só por recomendação!” Mas gostou.

Célia, artista plástica, 52 anos

E talvez tenha sido a primeira pessoa [uma amiga] que me alertou para o facto: “Tens de ser audaz! Tens de ousar, não podes ficar quieta!”. Se eu não tivesse enviado as coisas, nada tinha acontecido!

Carmo, artista plástica, 51 anos

Foi novamente referido pelas entrevistadas a importância instrumental da rede social para o surgimento e a concretização de ofertas de trabalho. Algumas delas relataram ter sido recomendadas por pares, já representadas/os por uma galeria ou com capital cultural suficiente para influenciar *gatekeepers*. Outras mencionaram que as ligações a pessoas influentes, frequentemente resultantes de capital social herdado, constituem um fator decisivo para o acesso a determinados espaços e projetos, fundamentais para a obtenção de visibilidade no campo artístico. Este fenómeno é visível em algumas artistas com inserções sociais de origem nas frações “profissionais técnicas/os e de enquadramento” e “empresárias/os, dirigentes e profissionais liberais”.

Fui convidada - exatamente para veres a importância dos pares! -, fui convidada porque o V. tinha entrado na galeria e estava a fazer a sua primeira exposição, e o V. falou de mim. Então, convidaram-me a entrar na galeria!

Adélia, artista visual, 62 anos

Os pares também têm enorme influência. (...) Pronto, eu tive a sorte de estar com determinadas pessoas que me ajudaram a ela [galerista] tomar atenção ao meu trabalho e, depois, ocorreu convidar-me, depois de uma exposição que fiz, para ficar.

Carmen, artista plástica, 43 anos

E o M., que era o “poderoso”, tinha muito interesse naquelas pessoas, em nós, e conseguiu meter-nos a todos noutra galeria. (...) Isto é uma terra pequena... é fácil! Eu já conhecia o M. há muitos anos, não por essas vias das artes, mas por via das famílias e não sei quê... da Praia das Maças, os sítios de férias e assim.

Adriana, artista plástica, 76 anos

Do grupo de artistas entrevistadas, mais de metade tem conseguido exibir publicamente a sua produção artística. As restantes, seja por falta de tempo para se dedicarem à criação de uma exposição, pela ausência de propostas ou mesmo por opção pessoal, têm estado menos presentes no campo artístico.

A visibilidade varia significativamente dentro do grupo. Algumas artistas já alcançaram uma grande notoriedade, enquanto outras estão claramente num caminho de crescente visibilidade. Outras ainda, apesar de fazerem exposições, enfrentam limitações. Estas podem ser atribuídas ao facto de as instituições onde exibem o trabalho não ocuparem um lugar de grande destaque no campo artístico ou terem pouca exposição mediática. Consequentemente, essas exposições possuem um alcance insuficiente junto de agentes influentes e do público em geral, o que não garante a visibilidade desejada. Muitas reconheceram alguma frustração por continuarem à espera de receber "aquela proposta" ou "aquele convite" que possa, efetivamente, impulsionar as suas trajetórias.

O outro dia, perdi uma tarde a pensar: vamos ver o que me está a falhar, porque, efetivamente, o que eu sinto... (...) Eu estou no lugar errado, ou seja, eu devia estar noutra lugar e eu não sei como é que hei de chegar a ele!

Conceição, artista plástica, 49 anos

8.2.3. Reconhecimento

O reconhecimento emerge enquanto validação simbólica e institucional, sendo um dos objetivos fundamentais na construção de uma carreira artística consolidada. Manifesta-se, entre outros, através da nomeação e atribuição de prémios, da participação em exposições de destaque, da pertença a coleções prestigiadas, e das referências pela crítica e publicações especializadas. Todavia, os fenómenos de reconhecimento são consideravelmente imprevisíveis e sempre mediados por hierarquias de poder que estruturam assimetricamente o campo.

Além disso, a validação alcançada num momento pode não se traduzir numa legitimação duradoura, exigindo-se dos/as artistas, uma presença constante e um processo de renegociação contínua da sua posição no campo. Estas circunstâncias evidenciam a interdependência entre reconhecimento, visibilidade e permanência no campo, elementos essenciais para a sustentabilidade das carreiras artísticas.

As entrevistadas mencionaram diferentes tipos de reconhecimento, de acordo com as/os agentes do campo artístico legitimados para o fazer. Segundo a esmagadora maioria, são os pares – outras/os artistas – quem deve primeiramente validar a produção artística e de quem mais valorizam ser reconhecidas. As/os colegas de profissão são apresentadas/os como protagonistas do que é descrito como o primeiro círculo de reconhecimento apresentado por Bowness (1989), instrumental para se iniciarem os processos de legitimação no campo. Esta validação inicial, que as entrevistadas consideram

o primeiro voto de confiança, é fundamental para sinalizar que o trabalho produzido tem potencial para integrar o campo artístico. Este reconhecimento fomenta também interações de mediação importantes, como a apresentação e a recomendação a *gatekeepers*, abrindo caminho para novas perspectivas e consolidando a inserção no meio artístico.

Eu tenho tendência para te responder assim: a melhor validação é dos pares. E a dos outros artistas. Para mim, essa é a única validação verdadeiramente pertinente.

Idalina, artista e professora, 48 anos

Eu, para mim, são os meus parceiros, os meus colegas. Quando tenho colegas artistas, quer os conheça quer não os conheça, que gostam do meu trabalho e que o validam, para mim é o que conta, não é? E depois é o público.

Juliana, artista, 40 anos

Para além dos pares, as entrevistadas identificaram um conjunto alargado de protagonistas de dispositivos de validação e reconhecimento no campo, destacando a influência que têm no rumo das suas trajetórias profissionais. Entre eles/as, encontram-se galeristas que propõem a representação, curadores/as de instituições culturais que convidam a expor o trabalho, colecionadores/as que adquirem peças, a crítica positiva que sinaliza ao campo o carácter inovador do trabalho ou a sua inserção numa corrente artística relevante, e o público. Segundo as artistas, esses diversos mecanismos contribuem tanto para a sua satisfação e realização pessoal quanto para a sua capitalização simbólica no campo. A acumulação de recursos simbólicos é tanto maior quanto o coeficiente simbólico propriedade dos/as agentes envolvidos no processo: o nível de consagração dos pares, a relevância da instituição no panorama da arte contemporânea, a importância da coleção no contexto do mercado de arte, o currículo do/a crítico/a e o meio onde publica, influenciam o impacto do reconhecimento obtido.

Olha, é muito bom ser-se reconhecido. É darem-te um lugar para tu poderes fazer aquilo que tens que fazer, e isso é muito bom! (...) O sucesso que se sente, o sucesso que não é um sucesso de... é um sucesso de concretização! Dá-te uma enorme tranquilidade. Percebes o que é conseguires, é tranquilo, é bom. É o teu trabalho a conseguir estar onde pode estar e ainda haver mais por fazer. É abrir possibilidades para continuar!

Carmen, artista plástica, 43 anos

E depois, a partir da [exposição] que eu fiz em outubro, veio uma super curadora que apareceu por outro curador com quem tinha conversado... E é tudo assim. Esquisito e muito rápido, é muito rápido. Para uma *curadorazinha* fazer nem que seja um *post* no Instagram com a fotografia a dizer: “Vim ver isto! Adorei!”. Isso tem um peso que é uma coisa gigante! É uma validação de alguém que... fica assim tudo ótimo...

Isaura, artista, 28 anos

Há assim espaços de referência que são um *plus* para expores. Imagina que eu agora expunha no MoMA, no Rainha Sofia; era um *statement*. A coisa ficava noutro nível.

Salete, artista plástica, 36 anos

Outro aspeto relevante apontado pela quase totalidade das entrevistadas foi a nomeação e atribuição de prémios e distinções. Estes momentos de consenso em redor do valor artístico do trabalho, considerados pelas entrevistadas fundamentais para o reforço da certificação simbólica da trajetória, distinguiram cerca de um terço das participantes. Os prémios variam em termos de capital simbólico e económico, dependendo da instituição que os atribui. Para algumas das premiadas, o valor monetário associado ao prémio proporcionou segurança financeira para se atreverem a tomar passos mais arriscados na carreira, como a exploração de mercados internacionais.

Mesmo entre as artistas que não venceram prémios, a nomeação foi valorizada. Em alguns casos, essa distinção possibilitou que o seu trabalho fosse exibido publicamente na instituição responsável pela atribuição, o que, por si, traz dividendos na visibilidade e reconhecimento, sobretudo se a instituição for prestigiada no campo artístico.

Além dos prémios, a atribuição de bolsas de estudo, residências artísticas ou apoios à criação também foram identificados como uma forma relevante de reconhecimento. Cerca de metade das entrevistadas beneficiaram de bolsas em algum ponto dos seus percursos, considerando-as importantes fatores impulsionadores tanto pelo apoio financeiro como pelo acesso a novos contextos e redes no campo das artes.

Nessa altura, candidatei-me para uma bolsa de trabalho da [instituição], que ganhei, e fiquei dois ou três anos com essa bolsa, o que me permitiu continuar a trabalhar. O essencial era isso, era eu conseguir... porque há uma fase em que nós temos que trabalhar muito, e trabalhar muito em desenho, pintura, em encontrar o nosso caminho, e é muito trabalhoso se nós estamos muito dispersos com um outro *job*, não é?

Glória, artista plástica, 57 anos

Em contraponto ao reconhecimento que algumas já obtiveram, a maioria das entrevistadas destacou a falta de valorização por parte da sociedade em geral e, especialmente, das instituições governamentais. Segundo elas, a profissão de artista e a sua produção não têm merecido o reconhecimento político devido. Reportaram-se, sobretudo, à desregulamentação do campo das artes visuais, salientando que ser artista não é uma profissão que se encaixe facilmente na organização económica da sociedade. Entre os problemas identificados estão a ausência de enquadramento legal e fiscal adequado para as atividades artísticas e o frágil sistema de medidas de proteção social pelo qual são abrangidas. Estas condições de trabalho, descritas nos estudos de Menger (2005, 2006), Gill & Pratt (2008) e Duarte (2020, 2024), entre outros/as, combinadas com as características específicas do campo apontadas pelas entrevistadas, tornam os/as artistas particularmente vulneráveis a situações de precariedade laboral e vivencial.

8.2.4. Valorização da produção artística e sustentabilidade

A valorização do trabalho artístico e o seu contributo para a sustentabilidade das artistas prende-se às condições materiais que possibilitam uma prática artística continuada. Incluem a vendas de obras, encomendas (comissões), o acesso a financiamentos e outros recursos que garantem não apenas a sobrevivência económica, mas também a legitimidade cultural da prática artística ao longo do tempo.

O preço certo

A atribuição do preço às obras produzidas emerge como uma questão central para muitas das artistas entrevistadas, que mencionaram dificuldades em fazê-lo. O processo de valorização das obras de arte, extensivamente exposto por Bourdieu (1993), é um dos aspetos mais distintivos e desafiantes no campo da produção artística e envolve uma rede complexa de agentes legitimados/as - curadores/as, galeristas, críticos/as, colecionadores/as -, cuja intervenção assegura a posição da obra e do/a artista dentro do campo, conferindo-lhe valor simbólico e, em última instância, pecuniário.

Estabelecer um preço para uma obra de arte, que cubra os custos de produção, reflita o estágio da carreira, ao mesmo tempo que considere as flutuações do mercado da arte e fatores externos ao campo, como os económicos, políticos ou legais, é um processo que a maioria das entrevistadas vê com desconforto. Independentemente de serem ou não representadas por galerias, quase todas as artistas admitiram ter uma noção teórica dos fatores que concorrem para a formação dos preços das obras de arte. No entanto, como parte deles são largamente subjetivos, atribuir um valor pecuniário à arte torna-se particularmente difícil, sobretudo para quem está no início da carreira.

A “economia dos bens simbólicos” (Bourdieu, 1993), marca deste campo social, valoriza as motivações artísticas em detrimento das materiais, tornando frequente o incómodo em tratar temas relacionados com dinheiro. O conceito de “denegação económica”, proposto por Bourdieu (1993), descreve essa recusa simbólica das/os artistas em reconhecer o papel do dinheiro e da lógica comercial na criação e valorização da sua arte. Paradoxalmente, este aparente desinteresse financeiro funciona, de acordo com o sociólogo, como uma estratégia de diferenciação e acumulação de capital simbólico: ao evitar demonstrar interesse monetário, a/o artista é vista/o como mais autêntica/o e “pura/o”, o que pode, ironicamente, aumentar o valor da sua obra. Neste sentido, algumas das entrevistadas manifestaram, para lá do desconhecimento da mecânica de formação de preços, alguma relutância em abordar esta questão, alinhando-se com a ideia, construída socialmente no campo artístico, de que o valor da produção artística deve transcender cálculos monetários.

Nunca trabalhei na parte de vendas e, hoje em dia, sou representada por várias galerias e não sou eu que faço os preços. Eu sou um bocadinho... Como trabalho com uma galeria há muitos anos, acabo por pedir sempre a essa galeria para me fazer os preços para todas as outras, porque não quero pensar muito no assunto. Portanto, não te sei responder.

Juliana, artista, 40 anos

As entrevistadas que têm vínculos com galerias, costumam delegar essa tarefa ao/à galerista, porque confiam que sendo um/a agente inserido/a no campo, em contacto com compradores/as e outros/as artistas em diferentes momentos do percurso, está mais habilitado/a a sugerir preços adequados. Ainda assim, relataram que a atribuição de preço é um processo colaborativo entre as partes, que requer confiança mútua e diálogo constante.

O galerista faz uma sugestão: “Olha, se calhar esta obra poderia custar X...”. Ele é que está em contato direto com as pessoas que compram, não é? Ele é que tem o conhecimento sobre isso. No meu caso, ouço muito o que ele diz... Porque ele tem muita experiência, não é? Muito mais do que eu nesta área. São muitos anos.

Jacinta, professora e artista, 51 anos

Para as artistas não representadas, a experiência de estabelecimento dos preços é variada. O contacto com os pares revela-se, também aqui, fundamental para esclarecer dúvidas e comparar perspetivas. Algumas, aludiram ao funcionamento do mercado: estipulam um preço e observam o interesse gerado; se a obra for vendida, esse valor passa a ser uma referência para trabalhos semelhantes. Embora se encontrem em situações profissionais distintas, este exemplo de autonomia na definição dos preços das obras assemelha-se ao de duas entrevistadas mais experientes e estabelecidas no campo, que relataram ser elas próprias a determinar unilateralmente o valor das suas criações, mesmo quando representadas por galerias.

Mas para uma pessoa que não tenha galeria, tem que aprender a perceber como é que o mercado funciona com os pares. Os pares podem ajudar a teres uma noção que podes começar a partir de x; (...) que tens que começar de uma forma mais contida e depois vais progredindo (...) podes ir aumentando (...). Eu sei é que tens que ter muito cuidado com esse aumento, com esta gestão (...), pensando que queres viver durante muitos anos e queres continuar a vender trabalho e estás em Portugal! E que o mercado é assim e assado e não sei quê... não é um processo muito fácil. Não é fácil.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Eu gostava de ter um mentor mais para me orientar nestas questões dos preços, a quem me dirigir...

Conceição, artista plástica, 49 anos

Precariado artístico

A desregulamentação da profissão que as artistas descreveram atua sobre a própria estrutura do campo, ao nível meso, reproduzindo-se na informalidade ou mesmo na total ausência de vínculos laborais, bem como no trio de intermitência, incerteza e aleatoriedade das ofertas de trabalho, visibilidade e

rendimentos. Queixaram-se da falta de proteção social e legal que caracteriza a profissão e, de modo geral, mostraram-se céticas – por desconhecimento ou pela perspectiva da burocracia envolvida - quanto à implementação do “Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura” (Presidência do Conselho de Ministros, 2021), abordado no capítulo 5. A precariedade laboral que muitas experienciam, muitas vezes não limitada à profissão artística, leva-as a procurar outras ocupações, mais bem remuneradas ou com uma regularidade de rendimentos mais previsível, para que possam fazer face às suas despesas. Conforme exposto na literatura, numa “economia de exceção” (Menger, 1999) como a que caracteriza o campo artístico, a situação de pluriatividade é comum entre as/os artistas.

As artistas argumentaram que grande parte do “risco do negócio” artístico recai sobre elas. Isto manifesta-se na necessidade de procurarem financiamentos, candidatarem-se a apoios pontuais, bolsas ou residências para concretizar projetos e subsistirem no quotidiano, mesmo quando são representadas por galerias. Tal como acontece na investigação científica, os rendimentos regulares na prática artística estão muitas vezes condicionados à duração de projetos ou bolsas. Esta intermitência foi apontada por Adélia, de 62 anos, ao referir que: “[este projeto] dá-me a oportunidade de, durante seis anos, não ter uma preocupação económica”.

A esmagadora maioria das entrevistadas afirmou que ser artista é insustentável, expresso na frase recorrente “só é artista quem pode” (dito por várias artistas), apontando a injustiça dos rendimentos de que auferem, sobretudo quando interagem com galerias ou instituições culturais. Muitas entrevistadas expressaram frustração por não conseguirem, através da sua produção artística, mesmo combinada com outras ocupações, alcançar uma vida que lhes permita realizar sonhos e desejos. Este sentimento está profundamente associado à precariedade estrutural do campo artístico, onde a instabilidade financeira e a dificuldade em obter reconhecimento contínuo comprometem as possibilidades de planeamento de uma vida que ultrapasse o simples cumprimento de necessidades básicas.

Não vivo bem, vivo no limite. Há muitas coisas que eu não posso ter, não posso, por exemplo, ter acesso a... olha, mesmo a cultura. Não vou àquela exposição, se calhar são muito caras, penso duas ou três vezes e estou atenta a uma altura em que seja gratuito. Ou, por exemplo, cuido-me menos fisicamente, se calhar devia estar num ginásio, mas não tenho dinheiro, não dá para... não dá para investir nisso. Tenho atelier e pronto, é o outro lado, é uma forma de investires em ti, na tua sanidade mental...

Conceição, artista plástica, 49 anos

Não, absolutamente! E, quer dizer, eu tenho uma vida confortável aqui [em Nova Iorque com a atribuição de uma bolsa], mas calma! Quer dizer, não vou jantar fora! Absolutamente não! E mesmo tendo um trabalho paralelo como eu tinha, o valor que se paga é tão pouco, quer dizer que não dá...

Adelaide, artista, 31 anos

Neste contexto, muitas entrevistadas mencionaram o papel essencial do apoio de familiares ou companheiros/as, que contribuem para o pagamento das despesas. Sem essa rede de suporte, seria muito mais difícil para algumas entrevistadas subsistirem e manterem uma vida digna.

A origem social revela ser um fator determinante na estabilidade financeira das artistas. Para aquelas cujos rendimentos ainda não são suficientes, o acesso a recursos familiares, como habitação ou atelier, tem sido um suporte fundamental. Este apoio garante condições de vida mais estáveis, e possibilita a continuidade da produção artística.

Segundo muitas das entrevistadas, as instituições partem do princípio de que o trabalho artístico será realizado de forma gratuita. Citaram o exemplo das exposições, nas quais trabalham durante meses sem qualquer tipo de remuneração, na expectativa de que, depois, as suas obras possam, eventualmente, ser vendidas. Caso isso aconteça, têm ainda de suportar a já referida comissão das galerias – caso sejam representadas –, deduzir eventuais descontos negociados pelo/a galerista e, por fim, pagar os impostos devidos. Segundo as entrevistadas, este processo reduz significativamente o rendimento real obtido pela venda das obras, contribuindo para a insustentabilidade da prática artística e agravando o sentimento de precariedade que muitas experienciam.

A galeria, obviamente, também tem custos. Mas tu não és pago para produzir o teu trabalho; simplesmente, tu és pago se venderes alguma coisa. Ou seja, a galeria tem que ter os meios e a competência para vender o teu trabalho. Se não tiver, ou imagina que não tem sorte, ou que o mercado está em baixo, ou que não há muita gente a comprar arte, o artista não é pago. O artista devia ser pago para expor numa galeria! E não só se vender! Eu, para fazer uma exposição individual, se calhar, trabalho três ou quatro meses e, durante esses meses, eu não estou a ser paga; estou só a gastar dinheiro! Mas isso é uma coisa que está completamente instituída no mercado de arte: ninguém paga aos artistas para expor!

Cândida, artista, 28 anos

Tudo aqui tem IVA de produto de luxo: os materiais. Se eu comprar um tubo de tinta é a mesma coisa que eu comprar um perfume! E depois, mais 50% para o galerista; ele ganha 50%. Então, pronto, já houve ocasiões aqui com este galerista, ao início, que ele me dizia um número. Eu pensei: “Ai sim, sim, está ótimo!”. Parecia-me um número enorme! Mas depois eu fazia, descontava, não é? E eu acho que, às vezes, ele faz descontos. É sempre um preço que eu tenho que pensar: Sempre menos 10% para ele fazer aquele “jeitinho”. Então, eu começava a fazer isto para baixo e eu dizia: “Não, calma! Daqui a bocado estou... (...) O que é isto? Para isso, prefiro ficar com o trabalho!”.

Marta, artista-professora, 41 anos

Identities fractured

Face a estas dinâmicas, torna-se complexo para algumas entrevistadas assumir que a sua atividade profissional principal é ser artista. As dificuldades que apontaram são redutoras das possibilidades e

expectativas que têm em relação a uma carreira artística, pelo que algumas reconheceram ter demorado tempo até ganharem a confiança necessária para se apresentarem como artistas.

Esta complexidade radica, em parte, no facto de mais de metade das mulheres entrevistadas acumularem pelo menos duas ocupações profissionais. O grupo de entrevistadas apresenta diversas configurações em termos da situação profissional. A ocupação profissional principal - que nem sempre coincide com a designação profissional com que se identificaram - é aquela que lhes garante a principal fonte de sustento. Assim, o conjunto divide-se aproximadamente ao meio entre as mulheres cuja única atividade profissional é ser artista e aquelas que conciliam a prática artística com outras profissões.

O primeiro grupo é composto por artistas, trabalhadoras independentes que vivem exclusivamente da sua atividade artística, estando em diferentes fases das suas trajetórias. Entre elas, encontram-se três artistas mais velhas com carreiras mais consagradas, outras que estão a prosseguir estudos ao abrigo de uma bolsa ou com apoio financeiro dos pais enquanto desenvolvem o seu trabalho artístico, e ainda artistas que conseguem sustentar-se a partir da venda do trabalho artístico e projetos financiados. Este grupo inclui também artistas que, apesar de já receberem pensões de velhice, continuam ativamente dedicadas à criação artística.

O segundo grupo reúne mulheres em situações de pluriemprego. As ocupações mais comuns estão ligadas ao ensino artístico, destacando-se as professoras universitárias e investigadoras no campo das artes visuais. Outras trabalham em profissões ligadas ao campo artístico, como a curadoria, a mediação cultural, a ilustração e a arquitetura, enquanto algumas exercem atividades que extravasam o âmbito das artes, como a engenharia civil ou o *babysitting*. No que respeita ao regime de contratação, a maioria trabalha por conta de outrem e a tempo inteiro, enquanto as restantes trabalham como independentes, a tempo inteiro ou parcial. Ainda assim, uma parte das artistas que trabalham por conta de outrem tem vínculos laborais precários, tornando também a profissão *secundária* (face à prática artística) numa inserção provisória, frequentemente dependente de financiamentos temporários.

Cerca de metade das entrevistadas apontaram dificuldades na conciliação entre as várias atividades desempenhadas, sobretudo no que diz respeito à gestão de tempo. Ocupações como a docência revelam-se muito consumidoras de tempo, deixando-lhes pouco espaço para se dedicarem à prática artística. Pese embora assumirem a sua prática artística como a prioridade, reconheceram que não conseguiriam subsistir exclusivamente a partir dela:

Tive milhares de empregos, fiz milhares de coisas para poder continuar a fazer a arte que queria. (...) É uma questão de sobrevivência.

Carmen, artista plástica, 43 anos

A prioridade é sempre o trabalho de atelier, mas, por isso, sim, os segundos trabalhos que temos, e mesmo eu a pensar se quero ir para o ensino ou não, é sempre, no fundo, para me dar uma estabilidade para a prioridade que é o trabalho de atelier.

Sílvia, artista plástica, 27 anos

Ou seja, eu sou professora porque não posso ser só artista! Isto é muito importante para mim! Mas, se pudesse, só seria artista!

Conceição, artista plástica, 49 anos

Em contraponto, as restantes artistas referiram sentir-se realizadas com o exercício de outras profissões, que, para além dos recursos financeiros, lhes proporcionam outros proveitos que canalizam para o seu trabalho artístico.

É assim, eu acho que não conseguiria estar só no atelier, porque muitas das coisas que eu faço alimentam a minha prática. Mas há momentos em que, pronto, preferia não fazer tantas coisas. Às vezes faço coisas demais, mas, na maioria das vezes, são coisas que eu gosto de fazer.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Para entrevistadas como Cátia, de 71 anos, que atualmente se dedicam exclusivamente à prática artística, exercer uma profissão que garantisse a sustentabilidade financeira, foi a estratégia seguida, durante um período, para “não ter que fazer concessões” na arte ou ceder a pressões comerciais ou institucionais.

Não raras vezes, estas artistas expressaram sentir que não são levadas a sério enquanto artistas. Relataram que a profissão artística, por vezes, não é considerada suficientemente credível por parte das esferas sociais. Em resposta, algumas delas sentem a necessidade de gerir a sua imagem pública (Goffman, 1959), ajustando a forma como se apresentam consoante o contexto onde se encontram: no banco, na escola do/a filho/a, no consultório médico.

Esta adaptação não é isenta de custos. Para muitas, a organização fragmentada do seu trabalho e a complexa conciliação entre a prática artística e outras atividades profissionais resultam numa vivência de identidade dividida, tal como descrito por Bain (2005). Cada ocupação traz exigências específicas que não só influenciam a forma como as artistas se percebem, como também afetam diretamente a sua estabilidade financeira e emocional.

É neste sentido que quase todas as entrevistadas identificaram traços de personalidade fundamentais à manutenção das trajetórias artísticas, enfatizando qualidades como a resiliência, a persistência, a perseverança, a energia e a coragem. Aludiram ainda a uma certa mitificação em torno da figura do/a artista, que parece esperar delas uma flexibilidade quase ilimitada e uma constante capacidade de adaptação. Algumas mencionaram sentir a pressão de integrar estas exigências como naturais, mantendo, durante o processo, “cara alegre”, diante dos desafios e frustrações associados à sua profissão. Estes fenómenos são descritos na literatura (Abbing, 2002; Duffy, 2016; Soeiro, 2020; Dordevic & Mihaljinac, 2024) como parte de uma retórica que associa o trabalho criativo ao prazer, ocultando os aspetos negativos que habitualmente caracterizam as carreiras artísticas.

Quando estamos a trabalhar noutra coisa, não estamos no atelier, portanto, em termos de tempo, compete sempre. Mas eu acho que a maioria, eu e a maior parte das pessoas, tentamos encontrar depois trabalhos que tenham alguma folga temporal, embora isso nem sempre seja possível. Portanto, às vezes é mesmo uma ginástica, a piada do “ninguém tira férias!”...

Sílvia, artista plástica, 27 anos

8.3. Cartografia do espaço social artístico

Como nasce uma obra de arte no artista? No fundo, porque é ele um artista?

Quais as dificuldades que se lhe põem? A arte é, antes de mais, um objeto.

São necessários materiais e técnicas para a criar.

Que papel têm eles na criação?

Que é isso de “inspiração”?

Não será para muitos preferível falar em “construção”?

(Eduarda Dionísio em Dionísio, Faria & Matos, 1968, p. 15)

Ao longo do capítulo, analisei as experiências acumuladas pelas entrevistadas ao navegarem no campo das artes visuais em Portugal. Os testemunhos evidenciaram que a carreira artística enfrenta inúmeros constrangimentos, sobretudo no que toca à visibilidade e à sustentabilidade, graças à dimensão reduzida do campo artístico, incapaz de proporcionar oportunidades suficientes. Para além da forte competitividade que o caracteriza, as regras do seu funcionamento revelam-se pouco transparentes, dificultando a sua compreensão e adesão por parte das artistas. A opacidade relatada pelas entrevistadas sugere que essas normas operam, frequentemente, como códigos informais, partilhados em círculos restritos, limitando o acesso à informação e estreitando as possibilidades de visibilidade e legitimação.

Creio que o texto desta tese tem contribuído para ilustrar a complexidade dos cruzamentos entre fenómenos que ocorrem no campo artístico. Este constitui, na verdade, um espaço social onde conjuntos diferenciados de posições se definem relacionalmente e, em constante tensão, disputam o acesso a capitais, quer para ampliar o seu volume, quer para diversificar a sua composição.

As narrativas das entrevistadas permitiram desvelar múltiplas combinações, mais ou menos produtivas, entre as condições materiais de existência das artistas, as circunstâncias da sua produção artística, as possibilidades e as limitações que enfrentam, bem como as suas disposições e os empreendimentos a que se dedicam para melhorar as respetivas posições no campo, ao longo da linha temporal que sustenta as suas trajetórias profissionais.

Com o intuito de traduzir e sistematizar tal complexidade, aprofundando a compreensão da realidade, a exploração do traçado das trajetórias em termos do desempenho profissional apoiou-se numa análise de correspondências múltiplas (ACM).

8.3.1. Trajetórias para a visibilidade: configurações e lutas

A aplicação desta técnica estatística, inspirada no estudo sobre as práticas culturais da população francesa apresentado na obra *A Distinção* de Pierre Bourdieu (1987), procurou identificar zonas teóricas, mais ou menos delimitadas, no espaço social das artes visuais portuguesas, que sejam sociologicamente relevantes. A identificação de padrões diferenciadores permitiu mapear microcosmos sociais constituídos por distintas posições e propriedades, capazes de caracterizar as trajetórias profissionais das 43 artistas entrevistadas.

Para tal, recorri a um conjunto de nove indicadores (e respetivas categorias)⁷⁶, considerados pertinentes na avaliação do desempenho profissional das carreiras artísticas. Mais do que assentar numa base estatística, a seleção destas variáveis resultou, quer dos contributos teóricos (Giuffrè, 1999; Abbing, 2002; Menger, 2006; Petrides & Fernandes, 2020), quer das pistas levantadas pela interpretação das análises descritivas dos dados, que as indicaram como, potencialmente, as mais diferenciadoras. Não há intenção de encontrar a causalidade unidirecional de variáveis, mas antes, como Weber (1989 [1904]) ou Bourdieu (1987) defenderam, esta abordagem reconhece que é a “multiplicidade de fatores e a complexidade da interação entre as variáveis” (Klüger, 2018) que produz efeitos.

Neste sentido, os indicadores testados nesta análise são: i) a representação em galerias nacionais ou ii) internacionais, como expressão do acesso ao campo artístico; iii) a regularidade e relevância do percurso expositivo; iv) o nível de visibilidade alcançado⁷⁷; e v) a realização de um percurso internacional, indicadores que refletem a visibilidade no campo. Além destes, consideraram-se vi) a obtenção de prémios e a vii) a presença em coleções privadas ou institucionais, fatores que contribuem para o reconhecimento artístico; e viii) a capacidade de viver exclusivamente da prática artística, representativa da sustentabilidade profissional. Finalmente, foi também incorporada no modelo a variável ix) escalão etário com o objetivo de analisar a forma como organiza e influencia as associações entre propriedades.

O conjunto de dados usado na análise estatística não apresenta valores omissos, o que contribuiu para a robustez dos resultados. A inércia total da solução apresentada é de 0,584, indicando que as duas dimensões explicam, em conjunto, 58,4% da variância total⁷⁸. Este valor é razoável para uma ACM onde foram usadas nove variáveis que acrescem complexidade à análise e dificultam a captação integral da variância (Duval, 2015). Embora deixe uma parte relevante da variância total nos dados (41,6%) por explicar, a análise não perde o seu potencial analítico, como refere Benzecri (1982, p. 43 *apud* Carvalho, 2008, p. 67):

⁷⁶ O quadro com a listagem das variáveis do modelo e respetivas categorias pode ser consultado no anexo B.

⁷⁷ Como referido no capítulo 4, a variável “visibilidade” foi operacionalizada através da síntese de diversos indicadores de presença – ou ausência – no campo artístico. Entre eles, destacam-se o prestígio da instituição ou galeria responsável pela exposição da produção artística, a aquisição de obras pela “[Coleção de Arte Contemporânea do Estado](#)”, a inclusão em publicações especializadas, e as referências feitas pela crítica.

⁷⁸ O quadro com as medidas de discriminação do modelo pode ser consultado no Anexo C.

Não é pelo facto desses valores serem baixos que se deve cessar a interpretação. A reduzida expressividade numérica não terá que significar falta de qualidade da análise. Poderá acontecer que os perfis individuais se afastem pouco do perfil médio, pelo que os valores da inércia serão por esse motivo fracos, mas não necessariamente pouco interpretáveis.

A dimensão 1 é a mais informativa, explicando 35,2% da variância total. A inércia associada é de 0,352, refletindo a importância desta dimensão na estruturação dos eixos do espaço. O *alfa de Cronbach*⁷⁹ para esta dimensão é de 0,770, um valor elevado que indica boa consistência interna, ou seja, as variáveis que contribuem para esta dimensão estão fortemente relacionadas entre si. Por seu lado, a segunda dimensão recolhe 23,2% da variância total. A inércia é de 0,232, sendo esta dimensão complementar à primeira, captando aspetos adicionais das associações entre as variáveis. O *alfa de Cronbach*, de 0,585, é moderado, indicando consistência aceitável, mas menos robusta em comparação com a primeira dimensão.

Com base nos valores das variâncias dos indicadores, e como pode observar-se na Figura 8.1, a variável “visibilidade” é a que apresenta maior contribuição para a dimensão 1, evidenciando a sua centralidade na distinção entre trajetórias profissionais. Tal sugere que a visibilidade é um indicador crucial de desempenho e reconhecimento no campo artístico, assumindo-se como uma forma significativa de capital cultural e simbólico. A “representação por galerias internacionais” e o “percurso internacional” também têm uma forte ligação com a dimensão 1, indicando que a capacidade de expandir a rede de contactos para circuitos artísticos fora do país e exibir o trabalho em contextos internacionais estão correlacionadas com níveis de visibilidade, e, entre si, diferenciam as trajetórias profissionais.

Em contrapartida, a dimensão 2 é mais impactada pelas variáveis “escalão etário”, “exposições regulares” e “prémios”. O primeiro indicador, sociodemográfico, aponta para a relevância da idade no conjunto de fatores explicativos do nível de desempenho das trajetórias profissionais, seja pela maior experiência e maturidade na navegação do campo, seja pelo tempo necessário para acumular diferentes formas de capital. Em forte associação com o escalão etário, está a regularidade da atividade expositiva e a obtenção de prémios, que, combinados, parecem refletir diferenciados modos de permanência no campo ao longo da trajetória profissional.

⁷⁹ Sumarização do modelo pode ser consultado no Anexo D.

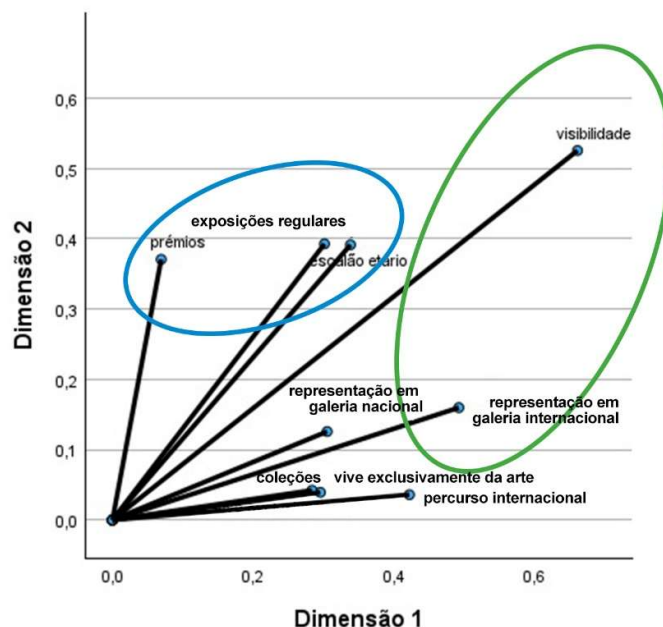


Figura 8.1 – Representação gráfica das medidas de discriminação das variáveis do modelo

Fonte: Output SPSS – Análise de Correspondências Múltiplas, base de dados própria

Considerando estas variáveis e a projeção das respectivas categorias no espaço, é possível identificar, na Figura 8.2, lugares geométricos suficientemente distintos para delinear três perfis de trajetórias profissionais. A dispersão entre os três segmentos decorre das disparidades nas propriedades sociais e na distribuição de capitais associadas às artistas. Em contrapartida, a concentração em torno de certas coordenadas indica que um número significativo de entrevistadas partilha propriedades sociais que as aproximam.

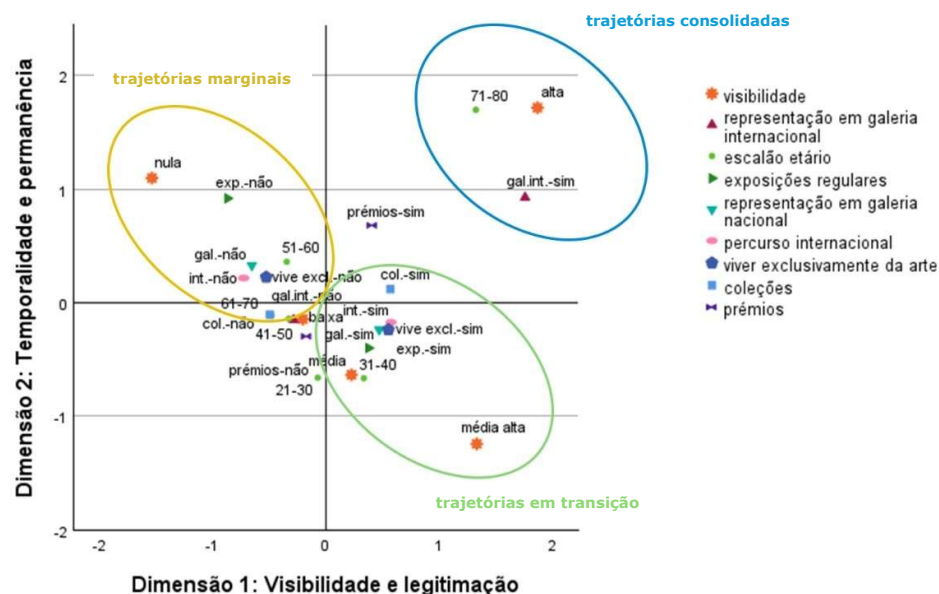


Figura 8.2 – Cartografia do espaço social das artes visuais

Fonte: Output SPSS – Análise de Correspondências Múltiplas, base de dados própria

Graficamente, destaca-se um perfil à direita, que surge isolado no 1º quadrante, enquanto os outros dois apresentam uma disposição simétrica, localizando-se em quadrantes opostos (2º e 4º quadrantes). Em relação a estes dois agrupamentos, observa-se alguma densidade de categorias junto ao centro, complementada pela projeção de algumas propriedades para zonas mais afastadas. As categorias mais partilhadas tendem a gerar maior atração, resultando numa representação gráfica caracterizada por uma nuvem mais compacta em torno do ponto central; por outro lado, as propriedades menos comuns encontram-se geralmente situadas em zonas periféricas do espaço (Klüger, 2018).

A mobilidade no espaço social conduziu as artistas do segmento de *trajetórias consolidadas* a um lugar de destaque, situado no primeiro quadrante e caracterizado pelo acesso a ofertas de trabalho de elevado interesse, que lhes permitiu acumular diversas formas de capital, especialmente simbólico e económico. Beneficiam de condições materiais favoráveis, asseguradas maioritariamente⁸⁰ a partir da sua prática artística. As suas disposições encontram-se profundamente alinhadas com o princípio da “arte pela arte”, refletindo a elevada autonomia que mantêm no campo e uma certa imunidade às pressões externas ao campo. Estas artistas, socializadas no campo artístico e cultural, revelam um forte conhecimento e interiorização das regras que estruturam o campo. São capazes de redefinir normas

⁸⁰ Dada a sua faixa etária, estas artistas usufruem também de pensões de velhice, resultantes de períodos das suas trajetórias profissionais em que exerceram outras atividades, nomeadamente no ensino.

estéticas e de exercer influência tanto sobre os/as *gatekeepers* como sobre os pares, evidenciando assim a legitimidade artística que possuem no panorama artístico e o património simbólico que detêm. A posição que ocupam no campo, aliada às proveitosas redes sociais em que se integram, é influenciada também pela origem social nas franjas mais qualificadas da pequena burguesia (PTE). Este contexto representa um privilégio reservado a um grupo restrito de artistas, uma elite, razão pela qual as *trajetórias consolidadas* constituem o segmento menos representado entre os três identificados (com cerca de 7%).

Estas artistas destacaram ainda que o campo artístico, atualmente, se encontra mais disponível para reconhecer e valorizar a obra de artistas mais velhas, uma “moda” da qual, como refere Adriana, de 76 anos, sentem estar a beneficiar.

Descobriram que as velhotas todas estão na moda. As velhotas e os velhotes, mas sobretudo ser mulher e velha é uma mina de ouro! Não é só aqui! (...) ultimamente, eu sou muito procurada pelo mercado.

Adriana, artista plástica, 76 anos

O perfil seguinte reúne aproximadamente 30% das artistas entrevistadas e encontra-se representado graficamente no 2º quadrante. Agrega um conjunto de categorias que incluem os escalões etários entre 41-50, 51-60 e 61-70 anos, assim como “representação por galerias – não” (nacional ou internacional), “exposições regulares – não”, “visibilidade - nula ou baixa”, “percurso internacional - não”, “viver exclusivamente da arte – não”, “prémios-não” e “coleções-não”. Observa-se alguma homogeneidade e concentração de categorias próximas do centro, acompanhada por uma leve dispersão que revela a presença de um menor número de artistas com “visibilidade – nula”.

São *trajetórias marginais*, na medida em que a configuração destas propriedades e a ausência de capitais (cultural, simbólico, económico) apontam para uma participação pouco expressiva no panorama artístico, tanto em contexto nacional como internacional. A visibilidade reduzida, característica deste perfil, traduz-se em dificuldades na inserção ou manutenção de uma posição estável no campo artístico. As redes sociais onde estão envolvidas carecem de capital social suficiente para atrair a atenção de pessoas influentes no campo. Para além disto, estas artistas não alcançaram homologação institucional significativa, agravando os obstáculos ao reconhecimento formal, particularmente no plano institucional.

Embora sejam artistas experientes, que possivelmente cativaram algum interesse no início das suas carreiras, encontram-se atualmente menos ativas, percorrendo um itinerário à margem do campo artístico, constrangedor das suas disposições. A sua inserção no campo é frágil, grande parte em virtude da ausência de representação por galerias, o que se reflete numa atividade expositiva limitada. É o caso de Simone, de 45 anos, que reconheceu:

(...) já houve muitas frustrações de sentir: porque é que eu não estou? Queria expor-me num sítio ou queria também fazer parte de um determinado contexto e não faço. Mas a verdade é que até hoje tenho conseguido continuar a fazer o meu trabalho e, portanto, se eu estou a conseguir fazê-lo, então se calhar há algum sucesso nisso.

Simone, artista plástica, investigadora e docente, 45 anos

Esta fase das suas carreiras parece prolongar-se sem o impulso desejado e necessário, transformando-se num impasse - uma espera por oportunidades decisivas que possibilitem o acesso aos capitais indispensáveis para alterar as suas trajetórias. Estas artistas apresentam pouca autonomia artística e dependem fortemente de outras fontes de rendimento, maioritariamente ligadas à docência universitária e investigação, para complementar os rendimentos provenientes da prática artística. A classe social de origem destas artistas, para além do predomínio das frações PTE, é maioritariamente, das classes populares, nomeadamente das inserções de classe correspondentes a empregados/as executantes (EE) e operários/as industriais (OI).

No que se refere à socialização artística, a maioria das artistas em *trajetórias marginais* teve contacto com bens e práticas culturais desde cedo, incorporando disposições alinhadas com o campo artístico. Contudo, estas disposições não têm sido suficientes para as posicionar em zonas mais visíveis ou centrais do campo. Ainda assim, pode interpretar-se que estas artistas mostram-se resilientes e permanecem fiéis ao seu *habitus* original, mantendo o compromisso com a prática artística, apesar da necessidade de exercer outras atividades profissionais.

Por fim, o perfil mais representado, abrangendo cerca de 63% das artistas, corresponde às *trajetórias em transição* e pode ser observado no 4º quadrante do mapa, ocupando uma posição oposta à das *trajetórias marginais*. As propriedades associadas a este perfil afirmam o que o anterior nega, evidenciando uma polarização em relação à posse de capitais e colocando em disputa os indivíduos localizados nestes quadrantes contrários.

Neste segmento, destacam-se categorias como os escalões etários 21-30, 31-40 e também 41-50 anos, “representação por galerias nacionais-sim”, “exposições regulares-sim”, percurso internacional-sim, “coleções-sim”, “viver exclusivamente a partir da arte-sim” e “visibilidade média” ou “média alta”. Regista-se uma relativa consistência e afinidade entre estas propriedades, sendo a “visibilidade-média” o elemento comum mais evidente. Tal como no perfil anterior, em que existe a deriva de uma categoria, observa-se uma zona adjacente onde um número menor de artistas apresenta “visibilidade média-alta”, refletindo alguma dispersão desta propriedade.

Nas *trajetórias em transição*, a inserção das artistas no campo artístico, é maioritariamente impulsionada pela representação por galerias, o que lhes garante uma atividade expositiva regular. A construção de redes sociais que lhes permite integrar coleções, obter prémios e conquistar reconhecimento formal confere às suas trajetórias um dinamismo pautado pela acumulação gradual de recursos. Tal como Adelaide, de 31 anos, a avaliação que fazem do momento da carreira em que estão

é boa: “eu percebi que o meu trabalho estava a ser valorizado e que a minha carreira estava de alguma maneira a progredir”.

Estas são, na maioria, trajetórias emergentes que se encontram no início da atividade artística, preconizadas por artistas pertencentes às gerações mais jovens da amostra. Caraterizam-se por uma atitude proativa e empreendedora, adjuvada, em alguns casos, por uma socialização artística na infância. Além disso, apresentam um *habitus* em transformação, ajustando-se às regras do campo e promovendo iniciativas destinadas a alcançar maior visibilidade e reconhecimento.

Inseridas num subespaço social altamente competitivo em termos de legitimação simbólica, dedicam-se intensamente à ampliação das suas redes sociais e à elaboração de candidaturas a bolsas, residências artísticas e prémios, o que frequentemente implica deslocações ao estrangeiro. Estas viagens, realizadas por via dos estudos ou através de convites para projetos, possibilitam a tão desejada mobilidade internacional. Contudo, apesar destes esforços, estas artistas ainda não conseguiram firmar essa presença no estrangeiro por meio da representação por galerias internacionais, um aspeto considerado determinante para a consolidação do percurso. Esta categoria, aliás, surge graficamente afastada deste perfil.

Embora a maioria destas artistas viva da prática artística – uma propriedade que partilham –, a estabilidade económica no dia a dia e a capacidade de planear o futuro, como a aquisição de uma casa, continuam a ser objetivos por alcançar. Manifestaram também alguma apreensão quanto ao futuro, receando que a sua sustentabilidade atual possa reverter para níveis de maior instabilidade financeira. Apesar de a maioria das artistas ter origem social nas/os profissionais técnicas/os e de enquadramento (PTE), e algumas provirem da burguesia, cujas famílias pertencem a categorias profissionais como empresários/as, dirigentes e profissionais liberais, Salete, de 36 anos, reconheceu:

Como é que eu vou, sei lá, saber quais são as minhas reais condições? Posso comprar uma casa? Porque nunca sabes quando é que vais vender de novo...

Salete, artista plástica, 36 anos

O aspeto da *transição* é particularmente relevante, uma vez que estas trajetórias se encontram numa fase intermédia. As artistas têm potencial de mobilidade em direção a áreas mais estabelecidas e centrais do campo, mas também enfrentam o risco de estagnação, podendo eventualmente transitar para zonas mais periféricas. Por enquanto, são, maioritariamente, um grupo de jovens criadoras que, embora ainda tenham territórios a conquistar e capitais por acumular, estão num estágio avançado de inserção e visibilidade, ocupando já posições de relevo no circuito artístico.

Os perfis identificados caracterizam trajetórias em que as artistas apresentam diferentes condições materiais de existência e distintas possibilidades de produção artística, fatores que determinam o seu posicionamento socioprofissional no campo artístico. Embora, como descrito, o grupo doméstico de origem seja relativamente homogêneo entre as artistas e, consequentemente, entre as tipologias de

trajetória, verificam-se variações individuais que parecem influenciar a direção da sua mobilidade social.

Tomando como exemplo duas artistas, ambas de origem social PTE e pertencentes ao mesmo escalão etário, constata-se que a inserida numa *trajetória marginal*, enfrenta períodos de grande instabilidade financeira, recorrendo ocasionalmente ao apoio económico dos pais. Para garantir a sua subsistência, aceita diversos tipos de trabalho e, recentemente, abdicou do atelier para reduzir despesas com renda. Já a segunda artista, integrada numa *trajetória em transição*, reside numa casa e trabalha num atelier cedidos pela família, o que lhe permite reduzir substancialmente os custos e dedicar-se exclusivamente à prática artística.

Capítulo 9 - Trajetórias femininas no campo artístico

9.1. O gênero como regra do jogo?

I hate elitism, and elitism in art through the centuries
was handed down by men.
We were never seen as makers of art.
For thousands of years, weaving, ceramics, sewing
were believed to be
what untutored women made with their hands.
But that was our art.
(Miriam Shapiro em Delatiner, 2000, p. 2)

Quando questionadas sobre as representações e as experiências que têm enquanto mulheres a navegar o campo artístico, a maioria das entrevistadas reconheceu que o gênero influencia os percursos profissionais no campo. Contudo, esse reconhecimento varia entre elas, refletindo diferentes níveis de percepção sobre o regime de gênero vigente, que poderão estar relacionadas, entre outros aspetos, com a socialização de gênero e os diferentes tipos de experiências vivenciadas.

A maioria das artistas, independentemente do perfil de trajetória em que se inserem, revela consciência e atitude crítica face às dinâmicas de desigualdade de gênero no campo, especialmente entre aquelas que já enfrentaram algum tipo de barreira ou discriminação explícita.

Por outro lado, algumas entrevistadas que não perceberam ou experienciaram tais desigualdades de forma tão direta apresentaram uma postura menos engajada. Estas, embora reconheçam que o gênero interaja com os percursos profissionais, não problematizaram a questão em profundidade, apontando outros fatores como determinantes no desempenho das suas trajetórias. A reduzida dimensão do campo artístico português, com um baixo número de galerias, instituições e colecionadores/as, aliada à concentração geográfica dos centros artísticos e ao número crescente de artistas a entrar no mercado, configuram, segundo as entrevistadas, um espaço altamente competitivo, onde não existem ofertas para todos/as. Embora reconheçam que este panorama afeta tanto mulheres como homens, a maioria argumentou que o percurso das artistas é ainda mais sinuoso e difícil.

O regime de gênero presente no campo das artes visuais, descrito por muitas das entrevistadas, evidencia a permanência de estruturas de poder patriarcais. Estas estruturas manifestam-se através de traços de machismo e misoginia que afetam tanto as relações de gênero que vivenciam como a maneira como as suas carreiras são moldadas.

A maioria das artistas destacou as dificuldades acrescidas que as mulheres enfrentam nas suas trajetórias profissionais, observando que o gênero obstaculiza diferentes aspetos constituintes destes percursos. Segundo elas, tal como evidenciam os estudos de Vicente (2011; 2012), Miller (2016a), Serrão (2017) e Hargreaves (2020; 2022), ser mulher exige uma luta constante para alcançar uma posição relevante no campo, esforço que afirmam não fazer parte das preocupações dos homens. Refletindo sobre as suas experiências, muitas relataram episódios em que foram sujeitas a desigualdades

de gênero, tanto no campo artístico como em esferas adjacentes, como a conciliação entre a vida pessoal, familiar e o trabalho, com destaque para a experiência da maternidade.

Adélia, de 62 anos, aludiu à sobreposição de *vulnerabilidades*: gênero, orientação sexual e idade. Este último fator foi considerado como uma dimensão de discriminação, particularmente agravada nas mulheres. Isaura, de 28 anos, observou: “é a ideia do homem mais velho, ser um homem sábio e a mulher mais velha, ser uma mulher gasta”.

Eu acho que, obviamente, nós não partimos de maneira nenhuma de uma condição igual. A condição de ser mulher é uma condição que, à partida, desfavorece brutalmente. A condição de ser lésbica e, depois, a condição de ter mais idade do que esta gente toda é outra condição que me é punitiva.

Adélia, artista visual, 62 anos

Para estas artistas, o campo artístico reflete processos de desigualdade semelhantes aos de outros espaços sociais, onde “o mundo está organizado por eles e para eles” (Adriana, artista plástica, 76 anos). Em consequência, as mulheres enfrentam uma distribuição assimétrica de recursos e alternativas. Segundo elas, esta disparidade radica num conjunto de estereótipos que têm, historicamente, desvalorizado as mulheres e o seu papel social e que, apesar das mudanças positivas que também identificaram, ainda prevalecem.

Eu acho que há uma estrutura patriarcal, não é? Que já conta com milénios de anos em que realmente, temos estado a minar a importância crucial das mulheres na sociedade! E, então, a maioria de nós tem atitudes misóginas ou machistas (...) porque é sistémico e intrínseco! São gerações e gerações, não é?

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

9.1.1. Acesso e permanência

À semelhança do que tem sido discutido por autoras/es (Rechena, 2011; Sabino, 2012; Vaquinhos, 2014; Cachola, 2017) sobre a excessiva masculinização das instâncias de legitimação, também este aspeto foi referido pelas entrevistadas como um dos principais obstáculos no acesso e permanência das mulheres no campo das artes visuais. As várias posições de *gatekeeping* existentes, que determinam o acesso às oportunidades e ao reconhecimento, continuam, segundo elas, a ser ocupadas predominantemente por homens brancos. Na frente cultural, as artistas identificaram essa predominância na liderança de galerias, museus e outras instituições culturais, bem como no papel de curadores/as de exposições. Como afirmou Juliana, de 40 anos, são eles que “criam os contextos [das artes]”, sinalizando a influência determinante desses homens na definição e promoção de narrativas e correntes artísticas. Na frente comercial, a predominância masculina é igualmente evidente entre colecionadores/as e

compradores/as de arte, agentes que exercem um papel fundamental na circulação e valorização das obras.

Os tubarões são: os colecionadores, os diretores que ainda são quase todos homens, e isso faz com que eles próprios ainda achem que este sistema patriarcal é que funciona..., mas acho que, sinceramente, tem os dias contados.

Salete, artista plástica, 36 anos

Os decisores são masculinos!

Adélia, artista visual, 62 anos

Acho que o júri do ICA⁸¹, quando são cinco (...), são cinco homens! E eu fico parva como é que é possível serem cinco homens a selecionarem projetos?

Luísa, cineasta, 46 anos

E não é só o homem, mas também um homem mais velho, mais sábio, a autoridade. E talvez esta questão da autoridade de um homem branco, velho, que é autoridade... acho que isto também está muito presente no mundo da arte em Portugal. Muito mesmo.

E eu sei que muitas mulheres artistas em Portugal têm de lidar com essa autoridade que só é uma autoridade, porque têm um privilégio enorme. (...) e que muitas vezes, se calhar, preferiam ser mais livres e tomar as suas decisões em relação ao seu trabalho.

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

De acordo com as entrevistadas situadas na zona intermédia do campo, este cenário favorece a criação e perpetuação de círculos de acesso restrito, onde imperam afinidades que privilegiam homens artistas. Desta forma, reforça-se um viés de validação sobre a produção masculina, uma vez que esta tende a alinhar-se com os interesses e valores dominantes desses círculos de poder. Céu, de 54 anos, referiu tratar-se de uma questão “um bocado simplória, (...) de uma espécie de companheirismo”, que parece ser mais fácil de estabelecer entre homens. Já Matilde, de 72 anos, que pertence ao núcleo restrito das artistas em *trajetórias consolidadas*, descreveu estas afinidades como formas subtis de influência e favorecimento, afirmando que “a corrupção é muito feita de forma afetiva, isto é, alguém conhece alguém, e...”.

A exclusão das mulheres dos referidos “clubes de homens”, limita o seu acesso ao campo, colocando-as numa posição em que o reconhecimento - essencial para a acumulação de capital simbólico e económico, e indispensável para a mobilidade ascendente - lhes é condicionado. A

⁸¹ O Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) é um organismo público que apoia projetos na área das atividades cinematográficas.

observação destas circunstâncias levou algumas entrevistadas a refletirem sobre a necessidade de adotarem *habitus* mais associados ao masculino - comportamentos *cross-gender* (Miller, 2014, p. 465) -, como uma atitude mais comercial, proativa e “muito mais *tough*” (Juliana, artista, 40 anos) na gestão das suas carreiras. Este posicionamento mais competitivo no campo artístico, na tentativa de contornar os constrangimentos impostos por estruturas dominadas por homens, traz consigo o dilema de cederem (ou não) a lógicas de mercantilização da arte (Conor, Gil, & Taylor, 2015).

(...) o não ter acesso a este outro ambiente, que é mais no masculino, que é quase dum clube, não é? (...) Portanto, e como é que se ultrapassa isso? Com uma atitude, se calhar mais neoliberal, mais e mais empreendedora, mas que depois é mal vista pela arte, porque estás-te a vender ao sistema!

Simone, artista plástica, investigadora e docente, 45 anos

Como eu lhe disse, isto é um mundo feito e sempre pensado no masculino, por homens, obviamente que, às vezes, as mulheres têm mais dificuldade em se encaixar... E, sim, às vezes também há nichos de coisas mais... Acho que as artistas raparigas poderão ter alguma e maior dificuldade. Tanto que ainda há uma certa misoginia no meio, tanto do lado dos homens como das mulheres. Atenção que, às vezes, esquecemo-nos que há uma pressão imensa das mulheres para as mulheres, que é terrível.

Anabela, professora universitária e artista plástica, 58 anos

Para além das barreiras à entrada em circuitos influentes de circulação e exibição, foram muitas as entrevistadas que descreveram o desconforto e o constrangimento que frequentemente sentem ao participar de um campo artístico tão masculinizado. Sentem que impende sobre elas uma tensão, relacionada com o que percebem como um jogo de poder, que as objetiva sexualmente, e do qual sentem necessidade de se proteger ativamente.

Muitas vezes tive que ser “antipática demais”, por saber que tinha que dividir águas (...), tu nem sabes que és uma mulher e nem te consideras uma pessoa que tenha esse tipo de *appeal* e percebes que há sempre, sempre, um jogo subversivo de comunicação que não dá em nada, mas é um jogo de poder, sabes? É um jogo de ... não é que te estejam a propor alguma coisa, mas há sempre implícito... sentes que estás a ser...

No meu caso, eu tive sempre que fazer um discurso e colocar-me como uma pessoa mais grave, não é? Tens que pensar como é que vais, como é que te vestes... Às vezes tens que pensar, porque não queres parecer que queres dar azo a nenhum tipo de cena. E tu estás a propor a venda do trabalho, é sempre uma coisa complicada.

Acho que realmente a mulher será... é difícil porque eu vejo ainda tanta animalidade no sentido em que é difícil não ser alvo de uma certa objetivação e tem que saber se lidar com isso...

Salete, artista plástica, 36 anos

Várias entrevistadas relataram situações de assédio sexual por parte de homens em posições de poder, responsáveis pela seleção e validação artística no campo das artes visuais. As experiências de assédio, tal como discutido nos trabalhos de Sussman e Thackara (2017), Sayej (2018) e Jhala (2022), reforçam a assimetria de poder já presente no campo, expondo as artistas a interações que transcendem a avaliação do seu trabalho e que colocam em risco a sua integridade pessoal e profissional.

Olha, mesmo compradores de arte! Sim, tenho vários colecionadores, compradores de arte que, ok, vêm ver o trabalho, não digo que não gostam do trabalho e não sei quê, mas há sempre... então, se é homem, há sempre o “vamos jantar fora”, há sempre um quê de assédio...

Patrícia, artista visual, 47 anos

Uns estrangeiros estavam a filmar cá e eu estava a fazer a produção e a organizar tudo. Depois, às tantas, fui com um dos chefes para um compartimento (...) e o homem vira-se para mim e começa em sedução total e eu: “mas o que é isto?”. Eu fiquei... “Ai e os teus olhos são tão lindos, e não sei quê...” Eu fiquei super envergonhada, porque eu estava em modo trabalho... e ele usou o seu poder, absolutamente o seu poder! E eu fiquei à rasca, não podia fazer nada...

Luísa, cineasta, 46 anos

Começa com um *feeling* e depois existe algum convite e é do género – ok! Eu aceitei trabalharmos juntos, eu tenho uma boa relação com as pessoas com quem trabalho, como é óbvio, e claro que pode surgir uma amizade e claro que eventualmente até poderia surgir um relacionamento ou que for..., mas eu sinto que, quando eu ponho uma barreira, a pessoa já não tem tanto interesse no meu trabalho! É eu negar um convite ou basta, por exemplo, dizer que tenho namorado, basta eu mostrar que não estou disponível ou ser mais direta, e a pessoa parece que perde o interesse.

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Estas dinâmicas, que descreveram como tóxicas, fá-las aproximar com receio destes círculos de homens influentes, não apenas pela possibilidade de enfrentarem situações que consideram violentas, mas também pela insegurança que tais interações podem gerar relativamente ao reconhecimento do seu trabalho. Algumas admitiram que, por vezes, este desconforto as leva a evitar o contacto direto com estas figuras ou, até mesmo, a não estar presente em espaços e eventos de interação descritos como importantes para a acumulação de capital social e a captação de ofertas de trabalho. Estes fatores são percecionados como obstáculos que dificultam a mobilidade, sobretudo para as artistas em *trajetórias em transição*, para quem a participação nas disputas por visibilidade e a acumulação de recursos assume um papel determinante.

É assim, eu lembro-me de, por vezes, me sentir desconfortável com certas conversas por parte de homens e de me afastar, de isso fazer com que eu me afastasse. Ou de estar num meio em que há uma conversa sexista ou misógina, ou o que for, piadas sexistas, e de me afastar, pronto. Não querer

estar ali. Isso obviamente faz com que tu não estejas ali, não faças parte do grupo e, portanto, nesse sentido, ...

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

E a maneira como, às vezes, os homens te olham... eu não te consigo explicar, mas não é 100% puro. Ou, pelo menos, eu acho que as mulheres nem sempre se sentem completamente à vontade num meio que, apesar de tudo, ainda é dominado por homens.

Cândida, artista, 28 anos

Face a este cenário hostil, muitas das entrevistadas assumiram preferir trabalhar com mulheres em posições de poder, ainda que as encontrem em menor número, como galeristas ou curadoras. Segundo elas, estas interações tendem a ser mais confortáveis e menos condicionadas pelo género, permitindo um ambiente de colaboração mais seguro e respeitador. Este posicionamento reflete não apenas uma estratégia de autopreservação, mas também a percepção de que as relações profissionais mediadas por mulheres podem resultar numa avaliação menos enviesada do seu trabalho. Autoras como Vaquinhas (2014), Hargreaves (2020) ou Ferreira (2022) têm defendido que a feminização das cúpulas decisórias das instituições culturais e artísticas tende a promover um ambiente com práticas curatoriais e de exibição mais inclusivas.

Se, por exemplo, eu for a um espaço (...) cultural e se for uma rapariga que está à frente daquilo, eu sinto-me muito mais confortável a ir falar do que se for um rapaz, se for um homem. Se for um homem, eu vou pensar: “Será que ele gosta mesmo muito do meu trabalho ou será que está a ver em mim um potencial relacionamento?”. E isto já se comprovou imensas vezes! E isso é uma coisa super frustrante! (...) Eu nunca estou descontraída, não é?

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

(...) estou muito mais em contacto agora com mulheres que são artistas e que fazem curadoria ou que gerem espaços artísticos (...) do que com homens, o que eu também prefiro, para dizer a verdade. (...) A situação que me é ideal é essa, e não a situação de ter de submeter o trabalho [a um homem], não é?

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

Algumas artistas mencionaram situações de assédio sexual também por parte de colegas artistas.

Frontalmente, e depois fingi que não aconteceu, nunca mais falei sobre isso e não falei com os outros. Sei pôr os homens na ordem! Mas, sim, há assédio. Mesmo no mundo da fotografia, o facto de ser mulher, eu muitas vezes sinto assédio por parte dos meus colegas homens, especialmente no mundo do fotojornalismo.

É sempre esta coisa, então se és mulher e gira e não sei, disponível... tem a ver mesmo com o que eu faço, por ser descomprometida e livre e isto suscita sempre nos homens... mesmo no estrangeiro, fotógrafos, homens já conceituados, fotógrafos conceituados, eu sofri algumas vezes de

assédio. Sim, de tentarem, sim, sim, é uma constante. No mundo da fotografia, há muito disso.

Patrícia, artista visual, 47 anos

Estamos a falar de pessoas de 30 anos, não é? (...) Isso num grupo de homens, uma mulher de 30 anos é um perigo! E se ela for gira? Se der nas vistas? É que não convém mesmo nada, só vai criar problemas!

Vai criar problemas, não dá jeito nenhum!! (...) porque não é possível, não é possível conversar, não é possível... eles estão a pensar noutras coisas, não podemos estar a falar de igual para igual! Eles estão a pensar noutras coisas! Fica desconfortável! O melhor seria ir de *burka*, porque senão...

Vanda, escultora, 67 anos

Para além dos avanços inapropriados que invadem o espaço íntimo das mulheres, expondo-as a situações de vulnerabilidade e desconforto, entrevistadas pertencentes às três tipologias de trajetória destacaram ainda o peso das expectativas que recaem sobre elas. Relataram ter sido confrontadas com perguntas indiscretas de galeristas ou colecionadores, questionando se pretendiam ter filhos/as e que planos tinham nesse sentido. De acordo com as entrevistadas, estas questões surgem geralmente no contexto de uma decisão dos *gatekeepers* em apostar nelas, representando-as numa galeria ou comprando o seu trabalho. A percepção que recolhem destas interações é a de que a possibilidade de uma maternidade iminente é vista como um obstáculo à continuidade ou ao sucesso das suas carreiras, condicionando o investimento nelas. Esta expectativa, seja velada ou explícita, coloca as artistas sob pressão, sugerindo que a maternidade será incompatível com as exigências de produtividade, presença e dedicação que o campo artístico pressupõe. A maternidade, enquanto fator penalizador das carreiras profissionais das mulheres, por promover o afastamento do tipo ideal de trabalhador/a preconizado por Acker (1990), tem sido transversalmente estudada em diversos domínios profissionais, incluindo o campo das artes visuais, destacando-se os trabalhos de Romero (2015), Cascone (2018), Chung (2020) e Judah (2023).

Aquela história (...) do galerista que comenta que não [me] faz a exposição individual e que disse: “Estás a beirar os 30 anos e vais ser mãe e deixar de trabalhar!”

Idalina, artista e professora, 48 anos

Ele disse-me que ia contactar uma série de galeristas para ver o meu trabalho e aí ele disse-me: “Ai! Eu espero que agora não vá ter bebés!”

Amália, professora universitária e artista plástica, mediadora, 49 anos

(...) ao início, quantos colecionadores não me apareceram aí e começavam a fazer o discurso: “Mas como é que é? Tens namorado, tens namorada? Queres ter filhos? Sabes que metade das raparigas aos 30 e tal, com as crianças, deixam de se fazer arte... como é que está a pensar fazer isso?” Havia assim este tipo de enquadramento...

Salete, artista plástica, 36 anos

As entrevistadas assinalaram um conjunto de prognósticos diferenciados em relação ao futuro dos seus percursos, em comparação com os seus colegas homens. Desde a faculdade, as ideias de consistência e foco exclusivo na produção artística, consideradas relevantes para a continuidade de um percurso nas artes, são condicionadas pelas expectativas sociais que vinculam as mulheres à esfera doméstica e à segregação sexual de funções (dentro e fora de casa), em linha com o que tem sido teorizado por autoras como Amâncio (1993; 1994), Macedo e Amaral (2005) e Crofts e Coffey (2017). Por ser esperado que não consigam ter uma dedicação integral à carreira, paradoxalmente, algumas entrevistadas destacaram sentir uma pressão ainda maior para não falharem. As artistas *em trajetórias em transição* descreveram a necessidade de estarem sempre disponíveis, de apresentarem resultados consistentes e de provarem continuamente a sua capacidade e talento.

É aquela cena daquele filme, *Johnny Guitar*, em que ela, de repente, está a falar com um homem e está a dizer: “Pois basta eu fazer um erro, eu que sou mulher...” Isto é filmado nos anos 1950! O que ela estava a dizer era: “Se eu falho uma vez, pronto, acabou! Tu podes falhar as vezes que quiseres, és homem, a tua coisa está assegurada!”. E, às vezes, há um bocadinho esse preconceito, eu acho. Isso eu sinto na questão do género. Parece que da mulher é sempre esperado que não falhe.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Acho que também tem a ver com a natureza de como a sociedade está organizada: essa ideia de que a capacidade masculina é logo um *a priori* para se ser bem-sucedido e que a mulher tem que, em geral — e não é só nas artes, não é? —, provar mais a sua capacidade, o seu talento.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

E depois, na discussão com as galerias, é igual. O facto de ser mulher, mas aí é por causa daquelas coisas que nós tínhamos falado: se há tantas e são tantas, as possibilidades de a mulher perder o foco no seu trabalho — que é o que esta gente pensa! —, ou porque se apaixonou por aquele homem e teve que ficar, e o homem tinha um trabalho muito exigente, ela teve que ficar de *backup*, ou porque teve dez filhos ou cinco e está agora a ter que educá-los.

Salete, artista plástica, 36 anos

Os testemunhos das entrevistadas sugerem um duplo padrão de expectativas. Por um lado, a adstrição a papéis domésticos, por outro, o aumento das exigências de desempenho profissional. Este duplo padrão reforça desigualdades de género no campo artístico, colocando um peso adicional sobre as mulheres artistas para aceder e permanecer no campo de forma equivalente à dos seus pares masculinos. As entrevistadas aludiram à tradição e ao enraizamento de paradigmas que, até ao presente, fazem com que seja “menos problemático apostar num artista homem, porque (...) ele nunca vai colocar a família primeiro” (Silvana, artista plástica e professora, 45 anos). Foi também mencionado por várias artistas a relevância do atraso histórico de Portugal no reconhecimento dos direitos das mulheres, fator que contribuiu para a consolidação de representações sociais tradicionais acerca do papel social feminino.

Essas representações, perpetuadas ao longo do tempo, continuam a produzir efeitos significativos em matéria de desigualdade de oportunidades e no tratamento dado às mulheres no campo artístico e em outros domínios da vida social.

Para muitas das entrevistadas, aceder e construir um percurso que assegure uma permanência relevante no campo artístico revela-se uma tarefa mais difícil para as mulheres. Parte das entrevistadas em *trajetórias marginais* argumentou que o retorno sobre os investimentos realizados, quando acontece, tende a manifestar-se mais tarde na vida. Ao recordarem o grupo de colegas com quem partilharam o ensino nas Belas-Artes, as entrevistadas observaram que os homens iniciaram carreiras nas artes mais rapidamente do que as mulheres. Segundo relataram, os colegas conseguiram ser representados por galerias, receberam convites para exposições e realizaram vendas das suas obras mais cedo nas trajetórias. Este contraste evidencia a desigualdade de perspetivas nas carreiras, reforçando os desafios estruturais enfrentados pelas artistas no campo artístico, tal como demonstrado em estudos como o de Quemin (2013a) e em relatórios que compilam informação sobre o funcionamento do campo das artes visuais a nível europeu e mundial (Galicia, 2020; Ehrmann, 2023a).

Sei que, a nível geral, posso dizer que, diretamente no meu grupo de amigas próximas, foram sempre as pessoas do sexo masculino que conseguiram vingar mais rapidamente. Conseguiram mais portas abertas mais cedo e, por onde quer que eu fosse, havia sempre mais representação masculina do que feminina, isso é um facto.
(...) demorou sempre mais tempo às mulheres que eu conheço, mesmo as que eu conheci em Berlim.

Juliana, artista, 40 anos

É mais fácil ser homem. Não sei porquê as portas abrem-se com mais facilidade. Para exposições ou outro tipo de coisas, não é?

Jacinta, professora e artista, 51 anos

Mas quando te dão mais oportunidades porque és um homem branco, então, quer dizer, havia mais homens, havia mais colegas meus que eram homens artistas e, mesmo nos trabalhos que eu tive ao longo do tempo, deram-lhes mais oportunidades. Basta isso! Mais oportunidades, mais meios de sustento e mais acumulação de alguma riqueza...

Sandrina, curadora, 48 anos

No discurso de algumas entrevistadas surgiu a noção de “desaparecimento profissional” para descrever situações em que uma pessoa, geralmente uma mulher com potencial, desaparece do campo artístico. Este desaparecimento pode ocorrer tanto com colegas que conheceram durante a faculdade, cujo percurso profissional se tornou desconhecido, como com artistas que começaram a carreira, alcançaram algum reconhecimento e, subitamente, deixaram de ser visíveis no campo. As entrevistadas associaram este fenómeno mais frequentemente às mulheres do que aos homens, considerando que estes têm maior longevidade profissional enquanto artistas. Atribuíram esta disparidade aos mencionados

constrangimentos enfrentados pelas mulheres, tanto no acesso e inserção no campo artístico, como às dificuldades resultantes da exigente conciliação entre a vida pessoal e profissional que têm maior peso sobre as mulheres. Esta combinação de fatores contribui, segundo as entrevistadas, para uma maior vulnerabilidade das mulheres artistas em sustentar trajetórias consistentes e duradouras no campo das artes visuais.

Agora, eu vejo muitas mulheres que já conheço no meio a irem desaparecendo porque não conseguem fazer tudo: não conseguem trabalhar, estarem cá... normalmente são mães. Por isso é que eu foco tanto nisto! Tem sim, mas depois também vejo mulheres-mães e, sei lá, depois há forças da natureza!

Mas eu acho que é essa relação de vida que torna tudo mais difícil para uma mulher arranjar trabalho... talvez seja mais difícil para uma mulher arranjar trabalho do que para um homem, um trabalho que vá pagando as contas, acho eu.

Salete, artista plástica, 36 anos

E tu chegas ao final do curso e tens a triagem da vida, e vão ficando... as mulheres vão ficando pelo caminho. Acabam o curso e vão fazer, sei lá, mais o quê e não conseguem...

Adelaide, artista, 31 anos

Na realidade, em algumas idades, tens muito mais homens artistas do que mulheres, porque o facto é que elas não continuam a carreira, a sua carreira, ou seja, desaparecem.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Nos concursos para o financiamento público de filmes, as cineastas entrevistadas destacaram a disparidade de género na atribuição de verbas, especialmente nos concursos para longas-metragens que implicam grandes orçamentos e nos quais não existem mecanismos de quotas de representação feminina. Esta disparidade não só limita o acesso das mulheres a projetos mais ambiciosos, como perpetua o domínio masculino em produções de maior visibilidade e impacto, contribuindo para a manutenção de uma configuração desigual no campo das artes visuais, neste caso, do cinema.

[o que sinto] é a dificuldade ainda de se conseguir financiamentos sendo mulher, até porque, entretanto, conseguiram-se umas quotas para mulheres dentro do Instituto do Cinema, o que já começa a ser uma mudança. É em alguns concursos, ou seja, é importantíssimo que seja em [todos os] concursos.

(...) as pessoas começaram a ter noção de que havia um grande desequilíbrio, então essas quotas começaram a existir, mas para concursos menores, tipo para desenvolvimento ou para... Nos grandes concursos, isso não existe ainda.

Luísa, cineasta, 46 anos

Em menor número, encontram-se as entrevistadas que consideraram que homens e mulheres artistas dispõem de condições semelhantes para aceder e permanecer no campo. Inseridas em *trajetórias marginais* e em *transição*, estas entrevistadas identificaram ruturas com o passado que, na atualidade, proporcionam às mulheres um maior espaço de atuação e margem de manobra. Como afirmou Cidália, de 53 anos:

Eu acho que as mulheres que estão na universidade, na ESBAL⁸² ou em arquitetura, (...) têm as mesmas oportunidades que os homens, não é? Não só na escola, mas também quando saem. Para mim, na atualidade, não há nada que impeça isso de ser assim. Agora, de facto, não consigo responder precisamente.

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

9.1.2. Visibilidade

O tema da falta de visibilidade das mulheres no campo das artes visuais portuguesas reuniu consenso entre as entrevistadas, sendo muitas vezes motivo de indignação. Alinhadas com os dados sobre a subrepresentação feminina nas artes (Nochlin, 1971; Vicente, 2011; Sabino, 2012; Silva & Leandro, 2013; Reilly, 2015; Vicente & Vicente, 2015; Leandro, 2016; Leandro & Silva, 2016), as participantes referiram que, historicamente, a invisibilidade feminina era quase total, reconhecendo, contudo, que ao longo do tempo, e em alguns casos durante os seus próprios percursos, têm ocorrido melhorias. Ainda assim, relataram que a ausência de mulheres no espaço público das artes ainda é amplamente generalizada.

Segundo a maioria das entrevistadas, essa invisibilidade manifesta-se de forma persistente em diversos contextos: na participação em exposições coletivas e individuais, na presença em coleções dos museus, na inclusão em catálogos, livros e outras publicações, na representação em galerias e no reconhecimento do seu contributo para a história da arte. As perceções das entrevistadas coincidem com os resultados apresentados no capítulo 6, onde são evidentes disparidades significativas na presença de mulheres artistas nas diferentes instâncias de exibição e distribuição do campo das artes visuais.

No meu tempo de fazer exposições em Lisboa, era, por exemplo, cinco homens e eu! Depois vinha uma noticiazinha no jornal, uma crítica à exposição na galeria, a seguir à exposição, e só se falava dos cinco homens! Não se falava de mais ninguém e isto foi sempre assim, sempre assim! Sempre assim! (...) Eu acho escandaloso, escandaloso!

Vanda, escultora, 67 anos

⁸² Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

Como é que podemos ter uma meritocracia, se não estamos lá? Se nem conseguimos ser representadas? Curiosamente, nós temos mulheres muito importantes na Arte, às vezes até mais importantes que os homens. (...) Mas eu acho que eles são muito mais e têm muitíssimo mais poder. Porque, de repente, eles mexem-se mais, saem mais, estão mais presentes no espaço público (que é o espaço masculino, em termos gerais), os decisores são masculinos. (...) Depois, eu acho que as mulheres estão muito mais apagadas e, por isso, os homens, apesar de, naquela lista, elas serem mais prestigiadas, há muitíssimo mais homens neste universo e por isso é que as galerias estão cheias de homens artistas e as coleções têm só homens artistas.

Adélia, artista visual, 62 anos

Uma área onde ainda é muito, muito notório o número de homens artistas em comparação com as mulheres artistas é na área da fotografia, na área dos fotolivros.

Amália, professora universitária e artista plástica, mediadora, 49 anos

Historicamente no cinema, as mulheres eram... nunca eram as realizadoras (...) Havia mulheres brilhantes montadoras, mas eram muito figuras de montagem, que é, corte e costura. Mesmo no início, era cortar e colar para fazer. Era uma extensão de funções femininas. E, ao mesmo tempo, (...) é um espaço de cuidado também e de *backstage*.

Tanto que, por exemplo, é muito difícil teres uma mulher que seja diretora de fotografia; muitas vezes, são assistentes. Durante muito tempo, foram ótimas assistentes de imagem. Por isso, sim, isso ainda existe muito dentro das equipas de cinema. São mundos também muito masculinos.

Selma, realizadora, 35 anos

Algumas entrevistadas assinalaram a dificuldade em identificar mulheres artistas nas gerações importantes de artistas das décadas de 1980 e 1990, o período imediatamente a seguir ao derrube da ditadura em Portugal, tal como observaram Pais, Ferreira e Ferreira (1995), Dias (2012) e Hargreaves (2020). Argumentaram que esta ausência é especialmente relevante dado o momento histórico que se vivia no país: a abertura democrática, a integração europeia e os efeitos animadores e impulsionadores que estas mudanças tiveram sobre as dinâmicas do campo artístico português. Adriana, de 76 anos, afirmou: “houve mulheres muito interessantes e, estou a falar de Portugal, mas que nem sequer foram conhecidas, [porque] estiveram sempre na sombra”. Patrícia, de 47 anos, reforçou esta ideia ao observar, em relação à fotografia: “tantas mulheres que foram completamente apagadas da história em termos de fotografia! É gritante!”.

A exclusão de mulheres destas gerações artísticas reflete a herança histórica das desigualdades de género, a marginalização da produção artística feminina e também a perda de oportunidades num momento crucial de transformação e expansão do campo artístico nacional. Este período, marcado pela renovação cultural e institucional, poderia ter oferecido condições para uma maior participação feminina, mas, segundo as entrevistadas, não conseguiu contrariar suficientemente as barreiras estruturais enfrentadas pelas mulheres artistas.

Algumas das entrevistadas mencionaram que, desde a faculdade, a atenção era mais dirigida aos homens e que isso é algo que persiste no decurso das suas trajetórias profissionais. Glória, de 58 anos, partilhou que “os heróis da turma eram sempre homens e era raro ser uma mulher”, acrescentando que sempre percecionou “que tinha menos altifalantes do que os homens, que tinha muito menos atenção”. Para estas entrevistadas, a produção artística masculina parece estar mais visível, ocupar mais espaço e estar presente em lugares mais atrativos e prestigiados. Adélia, de 62 anos, ao refletir sobre o destaque alcançado por alguns colegas da sua geração, comentou: “o que eu mostro não é tão *sexy* como as peças que eles mostram”. Expressou também a convicção de que o género influenciou a sua trajetória: “se eu fosse um homem nas mesmas circunstâncias que eles eram, eu acho que teria talvez (...) tido mais visibilidade”.

Há aqui, claramente, uma atenção desproporcional! É uma atenção desmesurada a vários níveis. Dão muita atenção àquela pessoa que, normalmente, é um homem branco e que leva todas as exposições e os 50 livros feitos na mesma edição, pela mesma editora. É tipo uma devoção desproporcionada, a meu ver!

Sandrina, curadora, 48 anos

Eu falo imenso disto com o L., que é o meu namorado. Eu conheço mais raparigas que estudaram e fazem arte. Aliás, no meu círculo de amizades, quase todas as raparigas são artistas e muito poucos rapazes o são. No entanto, conheço muito mais rapazes artistas, ou seja, socialmente reconhecidos como artistas, do que raparigas. Vejo muito mais exposições de rapazes do que de raparigas, apesar de conhecer muito mais raparigas que praticam! Mas depois, as pessoas que têm visibilidade são muito mais os rapazes.

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Como mencionado, a subrepresentação de mulheres artistas nas galerias foi também referida pelas entrevistadas como expressão da invisibilidade presente no campo artístico. Belarmina, de 42 anos, ilustrou esta disparidade ao mencionar a composição da galeria que a representa: “na minha galeria, sou eu e mais três, quatro mulheres para um rácio de talvez 12, 15 homens...”. As entrevistadas consideraram este desequilíbrio particularmente intrigante por haver mais mulheres do que homens a diplomar-se em Artes Visuais, como indicam os dados apresentados no capítulo 5.

Embora algumas artistas tenham reconhecido mudanças no campo desde o início das suas carreiras, incluindo esforços de instituições e agentes para equilibrar os rácios de representação e presença de mulheres, também encaram estas iniciativas com algum ceticismo. Como referiu Anabela, de 58 anos, os “séculos e séculos de um sistema falocêntrico feito e construído pelo homem” dificultam a concretização de mudanças estruturais. Em linha com o retrato do campo artístico apresentado no capítulo 6, um dos exemplos mais apontados foi o das exposições coletivas, onde a presença de mulheres é habitualmente limitada a uma minoria simbólica, funcionando como *tokens* de igualdade de

gênero em eventos dominados por artistas homens. Esta prática perpetua a marginalização das mulheres e mantém as assimetrias de poder no campo artístico, apesar da aparente promoção da inclusão e diversidade.

Até no caso de alguma exposição que está a ser organizada, percebe-se que a maioria são artistas homens e vai-se à procura da artista mulher que pode ir ali pontualmente, tentar equilibrar. Nessa área da fotografia, dos fotolivros, sente-se muito ainda a diferença de género. Eu só fui convidada para esta exposição por ser mulher, no sentido em que eram só homens e o curador percebeu que faltava pôr ali uma mulher.

Amália, professora universitária e artista plástica, mediadora, 49 anos

O outro exemplo citado foi a organização de exposições coletivas exclusivamente participadas por mulheres artistas. Algumas das mulheres manifestaram o seu desagrado face a estas iniciativas, argumentando que, em vez de promoverem a igualdade, estas ações reforçam a diferença de género no campo artístico, contribuindo para a compartimentação da chamada “arte feminina”, baseada na “falaciosa crença” (Simioni, 2011, p. 378) de uma expressão plástica sensível comum a todas as artistas. Para elas, essa abordagem pode perpetuar a ideia de que o trabalho das mulheres deve ser categorizado à parte, em vez de ser integrado de forma natural e equivalente ao dos homens artistas. Estas iniciativas são percebidas como gestos superficiais, que pouco alteram as práticas estruturais de desigualdade e a exclusão histórica enfrentada pelas mulheres artistas.

Mas acho um erro enorme haver uma exposição só de mulheres, porque parece ser o oposto do que as associações querem. Elas não querem uma segregação, querem uma integração pensada e aberta! O que acontece é que uma associação recebe uma queixa, resolve-a com essas migalhas e acabou-se.

Isaura, artista, 28 anos

Aliás, a primeira pergunta que fiz quando me convidaram foi: há artistas homens? Porque também não me interessa participar numa bienal sobre o tema do feminismo se não houver homens, já que o feminismo é para todos.

Idalina, artista e professora, 48 anos

O mundo precisa dessa energia feminina, a meu ver. Mas outra coisa, é ela tornar-se normativa. E é aí que depois entra em processos de exclusão. Por exemplo, não é a primeira vez que eu não aceito um convite para uma exposição só de mulheres, só porque tem que ser só de mulheres. Não é uma coisa que me interesse, não me revejo nessa espécie de ideologia ou numa ideia superficial de que agora temos que tratar da história com um revisionismo. Pronto, depois toda esta coisa que é sempre muito superficial.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Tal como evidenciado no estudo panorâmico sobre o campo das artes visuais apresentado no capítulo 6, algumas entrevistadas mais velhas, ao refletirem sobre os seus próprios percursos, consideraram que

as artistas mais jovens poderão encontrar maior facilidade em obter visibilidade no campo. Justificaram essa percepção com a existência de um conjunto mais amplo de apoios e incentivos à criação e formação artística, a atribuição de prémios destinados especificamente a esses escalões etários e a uma maior disponibilidade para a mobilidade internacional, facilitada pela ausência de responsabilidades familiares significativas.

Em minoria estão as entrevistadas, inseridas em *trajetórias em transição*, que referiram que mulheres e homens têm uma presença e visibilidade semelhantes no campo das artes visuais.

Mas eu acho que, na atualidade, há bastantes exposições de mulheres, não acha? Acho que há tanto de mulheres como de homens. Não sei, mas parece-me que sim.

Cidália, artista e investigadora, 53 anos

Mas, assim, sem prestar muita atenção, intuitivamente, parece-me igual. Não sinto uma grande disparidade.

Tatiana, artista plástica, 37 anos

Tal como as entrevistadas relataram, as atividades de divulgação do trabalho e a disponibilidade para colaborar em novos projetos estão fortemente ligadas aos encontros sociais promovidos pelas instâncias do campo artístico. Muitas reconheceram que estas atividades, que trazem luz sobre as trajetórias artísticas, tendem a ser realizadas com mais facilidade pelos homens do que pelas mulheres. As razões apontadas incluem, por um lado, as dificuldades na conciliação das tarefas domésticas e da maternidade, que sobrecarregam as mulheres e limitam a sua presença em eventos que habitualmente acontecem à noite. Além disso, o exercício de outra atividade profissional para compensar a não sustentável carreira artística, geralmente com horários matinais, também foi referido, por algumas entrevistadas, como um fator restritivo às saídas noturnas. Como foi descrito, outras entrevistadas mencionaram o desconforto sentido pelas mulheres nestes contextos marcadamente masculinizados, além do receio de serem mal-interpretadas quando tomam a iniciativa de contactar *gatekeepers*, seja para promoverem o seu trabalho artístico, seja para proporem colaborações.

Suponho que os homens tenham mais tempo e mais disponibilidade para fazer esse tipo de jogo de vida, não é? Pelo que vejo à minha volta, não têm filhos, não é? Ou não tratam dos filhos, ou pronto - com as suas exceções, não é?

Vejo muitos nas inaugurações, muitas vezes, homens que têm as namoradas em casa, e as mulheres, se calhar, a tomar conta do sistema. Não sei, imagino...

Célia, artista plástica, 52 anos

Acho que, para os homens, é mais fácil, é a sensação que eu tenho. (...) Há certas situações sociais em que uma mulher, à partida, se sente mais desconfortável que o homem, e pronto, é mais fácil socialmente.

Acho que é uma pescadinha de rabo na boca, é uma coisa interseccional, percebes? Acho que, para os homens, é mais fácil socializar, em geral, pelo menos neste meio. A mulher é sempre mais mal entendida, se for mais assertiva, pode ser mal recebida.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

A ativação social necessária à manutenção e fortalecimento das redes que conectam pessoas potencialmente influentes na trajetória artística apresenta, segundo as entrevistadas, maiores constrangimentos para as mulheres, que assim tendem a acumular volumes menores de capital social, o que, por sua vez, diminui as possibilidades de estabelecer conexões estratégicas no campo. A perspectiva das entrevistadas converge com os trabalhos de Lin (1999), Trimble e Kmec (2011) e Martin, Frenette e Gual (2023) que evidenciam as assimetrias na apropriação de capital social pelas mulheres e, consequentemente, aos benefícios daí decorrentes.

Na tentativa de contrariar o panorama de invisibilidade das mulheres nas artes visuais e de lidar com o facto de não serem frequentemente as primeiras escolhas dos agentes do campo artístico, Solange, de 40 anos, explicou a estratégia que ela e as suas colegas adotaram:

Mas, se das posições de quem toma as decisões houver um esforço, vão-se buscar as pessoas, não é? Mas não! Os nomes mais fáceis, aqueles que vêm à cabeça, são sempre os homens! Na fotografia, isso é gritante, mesmo gritante, e não se lembram das mulheres! Então, somos nós que andamos a dar os nomes umas das outras, muitas vezes! É fazer questão disso, não é?

Solange, fazedora de imagens e professora universitária, 40 anos

A invisibilidade feminina foi apontada pela generalidade das entrevistadas como um problema estrutural que atravessa o campo nas suas diferentes expressões artísticas, afetando de forma significativa o desempenho das trajetórias profissionais das artistas. A estratégia seguida por Solange, semelhante à de outras entrevistadas, fortalece a presença das mulheres no campo artístico, desafiando molduras perpetuadoras de desigualdade. Por outro lado, esta abordagem sugere o reconhecimento, por parte das entrevistadas, do impacto do género no funcionamento dos dispositivos de *gatekeeping*. Ao promover um modelo mais colaborativo, baseado em redes de apoio e recomendações mais inclusivas, estas iniciativas podem tornar-se ferramentas importantes para tornar mais visíveis as mulheres no campo das artes visuais.

9.1.3. Reconhecimento

A maioria das entrevistadas identificou desvantagens evidentes resultantes da prevalência de estruturas de poder patriarcais no campo artístico. Entre as mais referidas estão o paternalismo e a já mencionada condescendência com que a produção artística feminina é recebida, muitas vezes associada a uma forma

de arte menor. Segundo algumas das artistas entrevistadas, o cânone artístico de base masculina, utilizado como referência para avaliar obras de arte, contribui para a desvalorização simbólica de temas, meios e materiais tipicamente utilizados pelas artistas, o que tem impacto direto sobre a validação do trabalho feminino no campo artístico. Acerca da condição privilegiada de reconhecimento alcançado pela obra de arte masculina, Sandrina, de 48 anos, que se encontra numa *trajetória marginal* ao campo, atestou: “o que eles te querem fazer ver é que o ‘trabalho de gajo’ é o bom e universal e o ‘trabalho de gaja’ é menor”.

Outro aspeto apontado foi o sistema de crenças que questiona o nível de empenho, dedicação e foco que as artistas podem dedicar à sua carreira. Esta suspeita desvaloriza e secundariza o papel das mulheres nas artes, afetando negativamente a confiança que as/os *gatekeepers* depositam nas suas capacidades e no investimento que estão dispostas/os a fazer no seu trabalho. Algumas entrevistadas relataram que essa desconfiança é patente quando têm companheiros homens que também são artistas, levando a comparações frequentes entre ambos. Estas experiências dão conta da ideia de que as mulheres estão sob escrutínio constante, necessitando de se justificar e provar o seu valor, o que reforça a posição de desvantagem em que se encontram no campo das artes visuais.

Eu sempre senti sobre mim, pela minha proximidade com o J., que, sempre que faço qualquer coisa, dizem: “Ah, isto é a influência do J.!” Isto chateia, chateia, isto é que é a parte irritante! (...) É curioso: os filmes do J. tinham imensa influência minha, dos meus pais, a maneira de falar que ele sempre pôs, mas nunca disseram: “Ah! Olha a influência da M.!” Mas lá está essa influência! Eu dou um ai e lá está: “É a influência do J.! M. não consegue libertar-se da influência de J.!” É muito irritante isso! Eu habituei-me, mas se calhar tinha que me zangar!

Agora, a influência do “progenitor cinematográfico” acho que me vai acompanhar sempre, vou ter sempre a sombra do J.!

Matilde, realizadora, 72 anos

Eu fiz esta exposição na galeria com coisas que tinha trazido da Bélgica e tinha feito uma instalação específica para a noite de inauguração. E a L., que é minha colega e já tinha visto o meu trabalho (...), olha para mim com um super sorriso e diz: “Ai, foi o B. [o companheiro] que te ajudou a fazer a exposição, não foi? A montagem está linda!”.

Gostar da exposição, gostar da montagem, assumir automaticamente que tinha sido fruto do apoio do B., é ofensivo! Mas o que é que tu dizes? O que é que tu argumentas? Sabes? Eu acho que é muito comum, demasiado comum, sobretudo se estás em casal com alguém que, de alguma maneira, está num meio, está num território vizinho...

Idalina, artista e professora, 48 anos

Grande parte das entrevistadas, dos três perfis de trajetória identificados, afirmou que o reconhecimento no campo artístico é mais comum entre os homens artistas e ocorre mais cedo nas suas trajetórias profissionais. Algumas artistas, como Verónica, de 38 anos, atribuíram essa desigualdade à desvalorização histórica da obra feminina, decorrente do lugar de maior passividade ao qual as mulheres

artistas foram tradicionalmente adstritas. “Passámos muito tempo a ser musas, para nos darem valor enquanto efetivamente autoras!” (Verónica, engenheira civil, 38 anos). Outras entrevistadas referiram a associação da genialidade criativa aos homens, enquanto a qualidade da produção artística das mulheres é regularmente posta em causa. Algumas descreveram ainda o entusiasmo diferenciado com que a produção artística masculina é rececionada no campo, em contraponto com a arte feminina, muitas vezes acolhida com condescendência ou indiferença.

Basta só ouvir conversas e ver a maneira como se fala ou se reconhece o trabalho dos homens. É de uma maneira totalmente diferente e com um entusiasmo totalmente diferente do que se reconhece o trabalho das mulheres. “Ah, sim... o trabalho dela é interessante, pois, agora as mulheres e tal...” Não é: “Ela é realmente fenomenal!”. Ouves isto para os homens, mas para as mulheres é sempre aquela coisa: “Sim, sim, ela é uma mulher, está a fazer um trabalho interessante...”

Adelaide, artista, 31 anos

Mas, por exemplo, se eu dissesse numa inauguração que faço escultura em pedra, trabalho com mármore, era uma risota! Os homens à minha frente desatavam todos a rir! – “Mostre-me lá as suas mãos!” e era uma risota...

Vanda, escultora, 67 anos

Nos “círculos onde há pouca entrada para o sexo feminino” (Adelaide, artista, 31 anos), algumas artistas expressaram que é “mais difícil criticar um homem” do que uma mulher. Para além disto, apontaram que é mais comum um “artista mediano” ter visibilidade e ser reconhecido do que uma “artista mediana”. Como afirmou Marta, de 41 anos: “Eu acho que, se calhar, quando se diz bem de uma mulher artista, é porque ela é realmente mesmo muito boa!”

A subvalorização das mulheres artistas e a dificuldade em verem a sua produção legitimada pelos/as agentes do campo, também se reflete, segundo algumas entrevistadas, nos resultados de concursos que frequentemente beneficiam mais os homens. Tal como verificado na análise quantitativa da presença de mulheres artistas no campo, apresentada no capítulo 6, as entrevistadas observaram uma disparidade que desfavorece as mulheres na atribuição de prémios de arte (e nas bolsas e residências artísticas), mesmo nos casos em que consideram que o seu trabalho, ou o de outras mulheres, era melhor. O argumento da meritocracia, parece ser solapado por dinâmicas de afinidade e relações sociais, especialmente num campo onde os critérios de avaliação e legitimação dos objetos artísticos são marcadamente subjetivos.

Quanto ao acesso, por exemplo, a prémios ou bolsas – quando comesas, somos obrigados a concorrer a muita coisa - e começamos a ver que as coisas são entregues só a homens!

Adelaide, artista, 31 anos

Pode ser, obviamente, uma análise tendenciosa da minha parte porque essa vaga não veio para mim, foi para ele [um artista]. Portanto, fico sempre com aquela sensação - Ah! O meu trabalho era melhor, devia lá estar o meu, mas tu, como és homem, estás lá tu!

Clara, artista plástica, 43 anos

E eu, quando estive a apresentar o meu trabalho, percebi logo que não ia ganhar, que aquilo estava tudo combinado... Eh pá, pela maneira como eles estavam a ouvir e a atitude, estás a ver? (...) E quem ganhou, eu tinha visto o trabalho, estás a ver? E eu tenho a certeza que é pelo facto de ser homem, etc.

Mais tarde vim a saber (...) pelo curador que me escolheu que, de facto, o prémio estava combinado à partida! E não me disseram nada, porque senão depois não ia fazer um trabalho tão bom como eu fiz!

Eu fiquei completamente traumatizada, como podes imaginar! Sabes quanto é que é um prémio? 40 000 euros! Já estava combinado à partida, independentemente do que eu fizesse...

Patrícia, artista visual, 47 anos

A maioria das entrevistadas identificou que o género produz efeitos sobre os dispositivos de legitimação e reconhecimento artísticos. Algumas aludiram à ideia de que a obra masculina é mais comercial, o que poderá também justificar a escolha enviesada dos/as *gatekeepers*, preocupados/as com a segurança financeira dos seus investimentos. Idalina, de 48 anos, refletindo sobre o impacto do género, nomeadamente sob a geração de artistas dos anos 1990, afirmou:

Eu acho que, num país machista como o nosso, [o género] influencia de certeza. Há mulheres muito brilhantes, por exemplo, como a F., não é? Mais ou menos da mesma geração. Ela só começou a vender e a expor verdadeiramente com regularidade muito mais tarde do que os seus congéneres masculinos.

Idalina, artista e professora, 48 anos

Poucas entrevistadas indicaram que as mulheres e homens artistas gozam do mesmo reconhecimento no campo artístico. Estas participantes, maioritariamente inseridas em *trajetórias em transição*, remeteram as experiências de assimetria para o passado, sinalizando o trabalho feito por *gatekeepers* em prol da igualdade de oportunidades de representação e legitimação. Consideraram ainda que a qualidade do trabalho impera sobre o género, sendo esse o critério usado pelas/os mediadoras artísticas/os para selecionar e legitimar a produção de arte.

Eu quero acreditar que o trabalho valha por si e que o facto de ser uma artista, em vez de um artista, não seja um fator de escolha, mas sim a qualidade do trabalho.

Madalena, arquiteta e pintora, 34 anos

As continuidades identificadas pela maioria das entrevistadas a respeito da distribuição assimétrica de capitais e possibilidades no campo sugerem que as artistas permanecem em situação de desvantagem em relação aos seus colegas homens, quer em matéria de presença visível no campo, quer em valorização simbólica e económica.

9.1.4. Valorização da produção artística e sustentabilidade

O tema da valorização da produção artística foi analisado a partir das respostas a questões sobre os preços das obras de arte, ou seja, o seu valor de mercado, e também pelo volume de vendas. As entrevistadas repartiram-se de forma mais homogênea entre as que consideraram que os valores praticados são superiores na produção artística masculina, e as que entenderam que esses valores são semelhantes entre si para carreiras comparáveis. O que separa estas entrevistadas é que, embora todas reconheçam que o valor de mercado é dependente de fatores ligados ao percurso profissional, uma parte das entrevistadas acrescentou o género como uma dimensão relevante na formação desse valor.

As artistas que mencionaram que os homens conseguem vender as suas obras a preços superiores, partilharam as suas próprias experiências a este respeito. Relataram que, ao compararem o seu percurso profissional com o de colegas homens em termos de carreira expositiva, nomeações, prémios, atividade internacional, idade, escolas frequentadas, escala e *medium* das obras, percebem que os preços atribuídos ao trabalho masculino no sistema das galerias são mais elevados. Também referiram a discrepância nos valores das obras levadas a leilão, onde os artistas homens alcançam uma valorização significativamente superior, o que se alinha com estudos e relatórios que analisam o impacto do género nas transações em leilões de arte (Brooks & Daniluk, 1998; Quemin, 2013b; Bocart, Gertsberg & Pownall, 2018; Art Review, 2023).

E eu sei que os meus colegas homens da minha idade têm preços mais caros que os meus. (...) Isto é uma coisa que quase parece natural, não me perguntes como é que isto é regulado, mas a verdade é que os preços deles são mais caros que os meus.

Sim, estou-te a dar exemplos de pessoas da minha geração, com mais ou menos o mesmo discurso que eu, e os homens são mais caros.

Eu acho que o meu preço, por eu ser mulher, é mais baixo. E, se calhar, não sei, às vezes o meu galerista faz descontos porque eu sou mulher e eu não sei... lá está! Se calhar, há coisas que me ultrapassam...

Adelaide, artista, 31 anos

Pronto, o que eu sei são os números que vejo e, sim! Os valores das leiloeiras do trabalho das mulheres nunca atingem o valor dos homens. Pronto, isso tem sido recorrente, não é? A nível mundial e aqui também.

Célia, artista plástica, 52 anos

Eu acho que, independentemente da idade que têm, há sempre essa expectativa de [as obras] não serem tão caras como as dos colegas homens.

Porque, na verdade, é um facto. Eu acho que as mulheres artistas - estou a falar em Portugal, porque é o que conheço melhor - são mais baratas do que os seus colegas da mesma idade.

Cândida, artista, 28 anos

Algumas entrevistadas identificaram fatores estruturais da ordem de género que influenciam o campo artístico, contribuindo para as assimetrias de valorização entre a produção artística feminina e masculina. Entre os aspetos destacados, mencionaram o *gender pay gap* observado noutros campos profissionais, que, segundo elas, pode estabelecer um precedente para campos como o artístico. Também apontaram as exigências relacionadas com a maternidade e a conciliação entre a vida familiar e profissional, muitas vezes limitativas do desenvolvimento pleno das trajetórias femininas. Para além disto, conforme discutido nas secções anteriores, sublinharam que as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para alcançarem visibilidade e reconhecimento impactam negativamente a valorização que as suas obras atingem no mercado.

Uma vez, um colecionador chegou ao pé dele [o galerista] e perguntou-lhe o preço de uma obra de arte de uma artista mulher. Ele disse e, depois, o colecionador respondeu: “Ai, isso é muito caro para uma mulher!”. Portanto, se o artista homem tem o melhor currículo devido a ter tido mais oportunidades, por exemplo, a obra dele vai valer mais. Ou seja, o facto de ele estar a ver o preço de uma obra de uma artista mulher, na cabeça dele, implicaria que não seria tão cara, porque, para ele, uma artista mulher, se calhar, não teria um currículo tão bom.

Cândida, artista, 28 anos

A questão da desigualdade salarial foi apontada por várias entrevistadas, inclusive em profissões associadas à esfera cultural e artística. Manifestaram indignação e revolta por constatarem que recebem menos do que os homens para funções semelhantes, principalmente quando se trata de ocupações que, para além de garantir o seu sustento, permitem também manter a prática artística ativa. Algumas entrevistadas mencionaram a dificuldade em fazer valer os seus direitos num meio altamente competitivo devido ao receio de represálias, como perder oportunidades de trabalho ou até serem despedidas, o que agrava a sua vulnerabilidade financeira e profissional.

Eu, nesta estrutura onde trabalhava, os homens ganhavam o dobro das mulheres para funções semelhantes. E eu trabalhei lá 5 anos e nunca pude pedir um aumento, e os meus colegas homens pediram e tiveram. Mas estamos a falar de que era mesmo o dobro! Era vergonhoso!

Adelaide, artista, 31 anos

Por exemplo, nós trabalhamos uma vez para o mesmo festival e o L. estava a receber mais 300 euros do que eu recebi para fazer coisas diferentes, mas eu tinha muito mais trabalho do que ele. Eu trabalhava muito mais, eu trabalhava mais horas, eu tinha mais responsabilidade, eu tinha o triplo do

trabalho e ele estava a receber mais do que eu! E eu não sei porquê, honestamente não sei porquê!

E, lá está, depois eu não questioneei porquê, porque eu penso: - Pois, eu pergunto isto e ele vai-me despedir ou vai-me pagar ainda menos e para o próximo ano não me chama!

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

As entrevistadas que não identificaram diferenças nos preços das obras de arte atribuíveis ao género elencaram outros fatores determinantes na valorização das peças como o currículo da/o artista, a representação ou não por uma galeria ou os custos envolvidos na produção das peças. Carmen, de 43 anos, defendeu que, em comparação com outras profissões, como o “trabalho de escritório”, o campo artístico apresenta maior igualdade. Outras participantes são da mesma opinião.

Às vezes, há discrepâncias nos valores, mas têm a ver com questões curriculares ou com a natureza dos trabalhos, que têm produções mais caras. Mas não, não sinto isso. Isso eu não sinto.

Juliana, artista, 40 anos

Eu não acredito que, neste meio, um homem seja mais bem pago que uma mulher! Não estou a ver, não. Não digo que não exista, mas eu nunca senti isso!

Patrícia, artista visual, 47 anos

A questão do volume de vendas alcançado por mulheres e homens artistas no campo artístico repartiu a opinião das entrevistadas de forma diferente da que tinham manifestado quanto à valorização do trabalho. A maioria relatou que os homens vendem mais do que as mulheres, argumentando que a arte produzida por mulheres tem um menor potencial de venda no mercado, em consonância com os estudos apresentados por Brooks e Daniluk (1998), Quemin (2013b) e Bocart, Gertsberg e Pownall (2018). De acordo com várias entrevistadas, a produção artística masculina representa uma reserva mais segura de valor, que tende a aumentar ao longo do tempo, sendo, por isso, considerada um investimento com maior retorno.

As entrevistadas referiram novamente os círculos de afinidade que favorecem a compra de obras de homens. Estes círculos de pessoas influentes estão presentes em diferentes zonas do campo artístico, como entre os/as colecionadores/as ou os/as responsáveis pelas aquisições dos museus e instituições. Célia, de 52 anos, ironizou:

Obviamente que, se as coleções só têm 10% de mulheres, os homens são mais vendáveis que as mulheres, não é? Isso é óbvio! Ou se os museus têm uma coleção que tem 20% de mulheres, eles tiveram que adquirir os outros, não é? Portanto, obviamente que o homem será mais vendável que a mulher.

Célia, artista plástica, 52 anos

Porque tu comesas a perceber que o trabalho desta pessoa não é tão interessante assim! Porque é que estão a comprar a ele e não a mim, se o trabalho desta pessoa não é interessante? (...) Ou que premência é que este trabalho tem que o meu não tem? Hoje em dia, começo a fazer este tipo de perguntas e apercebes-te que não há resposta. A resposta é porque sou mulher!

Adelaide, artista, 31 anos

A descrição fornecida pelas entrevistadas sobre os contornos, muitas vezes informais, das suas ocupações profissionais, dos seus meios de subsistência e da dificuldade que enfrentam para se sustentarem exclusivamente a partir da prática artística - o que as leva a acumular diversas profissões - aponta para vidas marcadas pela precariedade profissional. Com base neste cenário, já pouco animador, a introdução de outras camadas de constrangimento, como as relacionadas com o género, segundo os testemunhos recolhidos, torna a carreira artística ainda mais insustentável em termos de bem-estar emocional e conforto material.

A análise dos discursos das artistas revela as dificuldades estruturais que o campo artístico apresenta e o impacto negativo que estas têm nas suas carreiras: a reduzida dimensão, a intensa competição, os círculos de influência e decisão de acesso restrito, a informalidade e precariedade laboral, bem como uma progressão lenta e imprevisível. Quando questionadas sobre o impacto do género na sua já desafiante profissão, a grande maioria das entrevistadas reconheceu, sem hesitação, que ser mulher agrava significativamente as dificuldades de desenvolver uma trajetória bem-sucedida no campo artístico.

9.2. Podem as artistas ter tudo?

O projeto de constituir família não fez, nem faz, parte dos planos de mais de metade das entrevistadas. Distribuídas entre *trajetórias marginais* e *em transição*, este grupo inclui mulheres de todas as faixas etárias, com maior incidência entre os 31 e os 50 anos. Entre os principais motivos para não serem mães destacam-se o receio de conciliar a maternidade com a prática artística, a ausência de apoios familiares ou financeiros que assegurem suporte externo e, em alguns casos, nunca terem sentido vontade de ser mães. No caso das artistas mais jovens, consideraram que ainda é cedo para ponderar essa possibilidade, dado o foco que têm na profissão. Por outro lado, as artistas que são mães relataram o efeito desacelerador da maternidade no ritmo das suas carreiras, incluindo a necessidade de recorrer a outras atividades profissionais para sustentar a família e a limitação de tempo para investir na produção artística.

As artistas em *trajetórias consolidadas*, pertencentes a faixas etárias mais avançadas, apresentam uma relação diferente com a maternidade. Entre este pequeno grupo, apenas uma optou por não ter filhos/as. No caso das restantes, apesar da educação progressista que receberam, pesou sobre elas a expectativa social de constituir família e serem mães, reflexo da época em que fizeram a transição para

a vida adulta, pelo que reconheceram ter seguido esse aspeto linear dos seus percursos biográficos. Todavia, a posse de recursos económicos – associada, neste caso, a posições sociais de origem mais favorecidas – permitiu-lhes delegar os cuidados parentais e manter uma presença ativa – *ver e ser vista* – no campo artístico. Este fator mostra ser decisivo, evitando interrupções significativas nas suas carreiras e garantindo a continuidade do reconhecimento profissional.

Independentemente de serem ou não mães, a esmagadora maioria das entrevistadas considerou que a decisão da maternidade é profundamente afetada pelas perspetivas de desenvolvimento da carreira profissional. Argumentaram que o tempo que a maternidade consome compete com o que precisam de dedicar à criação artística, pelo que, quando a prioridade é a trajetória profissional, esse projeto tende a ser posto de parte ou adiado até ao limite das possibilidades físicas, ou pelo menos até existir alguma alteração na situação profissional.

Acho que conheço muitos exemplos de mulheres que demoraram a decidir ter filhos por receio de abrandar e de não poderem ter liberdade para ir para fora tão facilmente, para fazer residências, para fazer exposições, não ter tanta disponibilidade. E conheço outras que tiveram filhos e que tiveram menos disponibilidade e que desistiram mais facilmente, ou que não é uma questão de desistir, decidiram que afinal iam ter que fazer outras coisas, que trabalhar de outra forma para ter mais formas de subsistência e poderem dar melhor estabilidade aos filhos e poderem ter mais tempo. Acho que há um bocadinho de tudo, na verdade...

Juliana, artista, 40 anos

Por várias coisas, penso eu: porque as mulheres têm carreiras mais curtas, porque depois, a seguir, têm os filhos e param. (...) Nunca pensei em ter filhos (...) mas eu acho que compete com a criação. Ocupa-te um lugar tão brutal que compete, que não sobra assim tanto para criar.

Adélia, artista visual, 62 anos

A minha primeira filha nasceu tinha eu acabado de fazer 33 anos. Eu tinha essa consciência [que iria afetar a carreira], mas tinha uma vontade tão grande de ser mãe!

Anabela, professora universitária e artista plástica, 58 anos

Estas razões somam-se, para algumas artistas, à instabilidade financeira e precariedade em que se encontram, fatores que condicionam a decisão de constituir família, já que, em muitos casos, é a própria subsistência que está em risco.

Para além das expectativas sociais que, segundo as entrevistadas, continuam a pressionar as mulheres a desempenharem o papel de mães, muitas descreveram a decisão de ter filhos/as como um dilema difícil de resolver. Como referido, este dilema traz receios e preocupações e implica estar sujeita a outras expectativas, especialmente as relacionadas com a manutenção de presença ativa no campo artístico e o nível de desempenho profissional. A pressão relatada pelas entrevistadas assemelha-se à

descrita em estudos de autoras como Miller (2016a), ao abordar a *genderização* das expectativas tidas em relação às artistas, que não se enquadram na ideia de total compromisso e produtividade.

Eu acho que a mulher tem muito medo, tem muito medo de perder o seu lugar, de perder o seu brilho e o seu respeito... quer dizer, para além de artista, tu és mãe? Vais fazer as duas coisas?

Marta, artista-professora, 41 anos

E dormir muito menos (...) para conseguir fazer tudo e dar de mamar, e essas coisas todas. Andei dois ou três anos a dormir três horas por dia para tentar manter, pronto, tentar porque tinha muitas responsabilidades enquanto produtora. Ou seja, parei um bocadinho ali na licença, aqueles cinco meses, mas depois a coisa tem que continuar, não é? Depois já não há apoios e então...

Luísa, cineasta, 46 anos

Algumas artistas reforçaram a ideia de “desaparecimento profissional” mencionada atrás, baseando-a na premissa de que é muito difícil para as mulheres equilibrar a maternidade com a atividade artística. Elas acreditam que isso levará à interrupção da prática, seja temporária ou permanentemente. Glória, de 57 anos, afirmou que, na sua geração, “ninguém podia ser mãe, porque senão queria dizer terminar a carreira!”. Esta assunção, aliada à consciência de que teria de abdicar de muitas oportunidades profissionais, levou-a a adiar a maternidade. Algumas artistas mais jovens, como Sílvia, de 27 anos, partilharam da ideia de adiamento: “neste momento, a coisa mesmo de pensar em constituir família, ter filhos não é compatível com o nosso estilo de vida, porque a prioridade é trabalho”. Por isso, foram várias as entrevistadas que defenderam que se impõe uma escolha entre a maternidade e a vida profissional nas artes, dado que é muito difícil conseguir conciliar ambas as esferas.

Por isso, eu tomei a opção - apesar de adorar crianças - de não ter filhos! Porque eu tinha a consciência plena de que, se eu fosse mãe, eu seria uma mãe galinha, portanto deixava de pintar! Tenho plena consciência disso! De facto, as mulheres têm que renunciar para serem elegíveis e legitimadas nas suas carreiras. Elas têm que abdicar de alguma coisa! (...) Se pretende constituir família ou se pretende ser melhor na sua profissão. O que é mais importante para si, a família ou a profissão?

Graça, artista plástica, 75 anos

Imagina que até estou a ter exposições, etc., e engravidado e, pronto, tenho que parar de trabalhar durante nove meses ou um ano ou o que seja... Nunca na vida - a não ser que eu seja (...) uma artista assim muito conceituada! Se uma mulher desaparece do meio artístico (...) durante três meses que seja, seis meses, e não está a trabalhar, é um prejuízo brutal que um homem não tem, não é? Um homem não engravida, pode continuar a trabalhar, para além de todos os outros benefícios, não é?

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Algumas das entrevistadas que foram mães referiram, por exemplo, a perda de ofertas internacionais que implicavam viagens e estadias prolongadas no estrangeiro, por as considerarem incompatíveis com as responsabilidades familiares. Em concordância com o observado por autoras como Romero (2015), Corbett (2019) e Judah (2023), várias entrevistadas que se encontram em *trajetórias marginais*, destacaram que o abrandamento inevitável associado à maternidade interage negativamente com o desenvolvimento da trajetória artística, considerando que o campo artístico, exigente e dinâmico, não dá margem para que os/as *gatekeepers* aguardem até que a artista recupere o seu ritmo de produção.

E então, sinto que se uma mulher parar, significa que não está a produzir coisas novas. Se não está a produzir coisas novas, então não a vão chamar, porque o que ela já fez, eles já viram! Se esta pessoa não está a fazer coisas novas, então vamos chamar uma que esteja a fazer!

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

Portanto, eu talvez não tenha aguentado [as duas esferas]. (...) Depois fui aos Estados Unidos e, nos Estados Unidos, percebi que não era para mim aquela vida, porque a vida dos artistas internacionais é uma vida que implica estar nos Estados Unidos e depois ir para outro sítio qualquer, e depois entrar num esquema de residências. E isso ainda apareceu como uma hipótese, mas eu não quis. Eu não queria. Eu já tinha um filho, ele era pequenino. Queria ter tempo para ele...

Céu, artista plástica e professora, 54 anos

Limita completamente. Quer dizer, não podem viajar, não podem... Esta coisa de estar nos copos com os curadores, que é super importante, acaba...

Isaura, artista, 28 anos

Depois soube que estava grávida e isso para mim foi um dilema, porque ainda estava à espera de saber se tinha bolsa ou não tinha bolsa, e foi uma notícia que me deixou bastante stressada porque senti que qualquer coisa podia acabar ali, não é? Qualquer coisa, estava em perigo, não é? A minha vontade de continuar a ser artista, podia ser posta em causa com esta situação...

Simone, artista plástica, investigadora e docente, 45 anos

Ainda assim, algumas artistas destacaram que, apesar dos impactos negativos causados pelo seu afastamento temporário do campo artístico, terem sido mães é uma decisão da qual não se arrependem. Afirmaram que a experiência da maternidade acrescentou positivamente a sua criação artística com novas perspetivas.

Isso também foi qualquer coisa que eu sei que teve consequência na minha carreira, porque eu dediquei-me totalmente ao meu filho, como acho que é bom uma mãe se dedicar, e tive dois anos, quase três, sem aparecer no mapa. (...) E eu sei que isso tem um impacto enorme a nível de carreira, mas a nível pessoal, a nível humano, a nível artístico, daquilo que interessa, deu-me muito mais.

Carmen, artista plástica, 43 anos

Ainda que reconheçam que a maternidade impõe um ritmo diferente à vida de uma mulher, inclusive a nível físico, algumas entrevistadas defenderam que é possível para as artistas retomarem o seu percurso. A possibilidade de conciliar a maternidade com a vida profissional, sem isso resultar necessariamente numa interrupção da prática artística, foi defendida por algumas entrevistadas, seja por ter sido essa a sua experiência, seja pelo que observam nas suas relações mais próximas.

[Quando] eu queria mesmo ir a uma ou outra inauguração porque era importante ou porque era a minha [exposição], eu levava-a comigo [a filha]!

(...) Aquela questão que eu disse há pouco das minhas filhas nunca me atrapalharem, sou eu sozinha a falar! Se calhar, elas a mim nunca me atrapalharam, mas atrapalharam muito menos os paizinhos delas, não é?

Carmo, artista plástica, 51 anos

Destacaram a importância crucial de contar com um/a parceiro/a disposto/a a partilhar as tarefas e responsabilidades, bem como a existência de uma rede de apoio, geralmente familiar, que possa assumir parte dos cuidados com as crianças.

Eu, por acaso, nunca senti muito, porque nós tínhamos este grande apoio e nós próprios tínhamos os dois uma grande capacidade para trabalhar. Portanto, ajudávamo-nos muito, pois... e especialmente o M., muitas vezes trabalhava para mim, libertando-me... (...) muitas coisas era ele que fazia (...). Portanto, a capacidade de trabalho dele era... e a minha era mais presença na casa, não é? Uma divisão mais tradicional de tarefas que fazia um equilíbrio. Porque tanto um como o outro mantivemos uma prática artística semelhante, com exposições tanto um como o outro, portanto, digamos, equilibrando tudo nisso.

Céu, artista plástica e professora, 54 anos

Eu acho que todas elas são felizes e saudáveis, e a criançada toda espetacular. E elas, como profissionais, continuaram a fazer os seus percursos, e os seus companheiros acho que contribuíram muito para que assim fosse, porque todas elas têm relações saudáveis, de amparo e de apoio. Foi isso, acho que essa parceria foi essencial. Provavelmente, algumas delas não teriam sido mães se não tivessem boas parcerias, mas o importante é que todos se apoiam uns aos outros.

Clara, artista plástica, 43 anos

Argumentaram também que a profissão de artistas facilita esta conciliação, devido à flexibilidade da organização do trabalho. Esta flexibilidade permite adotar horários atípicos e, em certos casos, deslocar o atelier para casa, aproveitando melhor os períodos em que as crianças não requerem cuidados. Ainda assim, admitiram que, após terem sido mães, é difícil recomeçar exatamente no ponto onde se estava antes, exigindo um esforço adicional para recuperar a posição no campo artístico.

A malta vai-se organizando! Ou fica com o pai, ou fica com as tias, ou fica com quem seja necessário. Ela saía às 6 da escola e eu ficava no atelier até às 5 e meia! Sei lá, a pessoa vai-se organizando, (...) se queres mesmo fazer uma coisa!

Eu, na altura, já tinha a M., que já estava na escola e, enquanto estava na escola, eu não tinha atelier. Pintava em casa, pintava ali naquele cantinho!...

Telma, pintora, 68 anos

Por isso é que eu tive uma criança aos 40 e não aos 30, não é? quanto mais tarde conseguisse, melhor!

Pronto, estou absolutamente ainda nesse processo de como continuar o meu percurso que estava a fazer anteriormente, antes da minha filha nascer, não é? E há aqui, de facto, uma diferença brutal.

Luísa, cineasta, 46 anos

(...) já estou nos 40, e agora tenho que parar a carreira, tenho que parar o trabalho. Como é que eu vou recomeçar? Se calhar, se fosse mais nova, isso era...

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

A maioria das entrevistadas reportou que a responsabilidade pelas tarefas domésticas e pelo cuidado das/os filhas/os recai desproporcionalmente sobre as mulheres. Para além da execução das tarefas, mencionaram o tempo e energia que gastam no planeamento e antecipação das necessidades da família e da casa, responsabilidades que raramente conseguem ver partilhadas com o companheiro ou marido. As entrevistadas aludiram também à dependência física que as crianças têm das suas mães nos seus primeiros meses de vida, o que torna mais provável que as mulheres fiquem em casa. Esta sobrecarga, segundo as entrevistadas, penaliza as mulheres: desde o cansaço físico e mental, passando pela sensação de injustiça combinada com alguma resignação, até à falta de tempo de qualidade para si próprias. Estes fatores contribuem, ainda, para a escassez de tempo e disposição necessários para se dedicarem plenamente à criação artística e ao desenvolvimento e participação ativa na sua trajetória artística. O cenário descrito pela maioria das entrevistadas plasma-se aos estudos sobre a conciliação e os usos do tempo (Viegas & Faria, 2001; Perista, 2002, 2003; Perista & Silva, 2006; Perista et al., 2016) evidenciando um desequilíbrio que prejudica as mulheres.

Portanto, os meus filhos nasceram em 1974, não é? (...) Há um período, para aí talvez de quase 10 anos, em que eu praticamente não tenho trabalho como artista plástica, portanto, em que eu realmente dou aulas, tenho crianças, trato das crianças, trato da casa e faço alguma coisa mais (...) em trabalhos pequenos...

(...) Ou seja, há um interregno e depois os artistas com quem eu me vou começar a dar, são todos artistas mais novos do que eu. (...) Há um período familiar, digamos assim, que está ali em que eu não tenho atividade artística.

Eu, aliás, só comecei a trabalhar artisticamente em casa quando deixei de arrumar a casa. Porque, no princípio, arrumava, arrumava, e quando acabava de arrumar, já estava cansada e já não me apetecia fazer nada! É óbvio! (...) Eu tenho que perceber que não preciso de arrumar a minha casa! Porque é que o marido não há de arrumar a casa? Ou os filhos não arrumam a casa enquanto eu trabalho na minha arte?

Obviamente, se eu tenho essas preocupações, eu não posso ter uma produção tão eficiente ou tão igualitária como um homem, não é?

Cátia, artista plástica, 71 anos

Repare que a mulher tem o triplo do trabalho! Ascender ao escalão máximo da sua profissão, o que exige muitas horas de trabalho e de estudo, e ao mesmo tempo ter filhos, cuidar da casa, cuidar do marido... isso tem sido um trabalho triplo! E há as que não resistem...

Graça, artista plástica, 75 anos

Enfim, tendo filhos... se não tivesse, seria diferente, porque poderia, se calhar, ter-me dedicado ao meu trabalho, como aconteceu a algumas pessoas. Mas, tendo crianças em casa, foi impossível.

Portanto, eu entendo que nestes dois últimos anos, também com a gravidez e, agora, com a filha mais recente, tem havido um interregno. Sendo que (...) eu não tenho nenhuma exposição individual desde que a R. nasceu, apesar de ter feito projetos...

A I. não tem filhos. Ela está num momento de produção que eu, às vezes, fico cheia de inveja, porque ela, todo o tempo que tem, vai para o atelier a trabalhar e tem produzido imenso!

E isso é uma das coisas que eu sinto que principalmente a maternidade me afastou. Porque tive, tenho menos oportunidades de sair à noite ou a uma inauguração, oportunidade e vontade. (...) Eu sinto que, neste momento, já não vou conhecer ninguém.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Algumas das entrevistadas, incluindo aquelas com companheiros ou maridos também artistas, reconheceram que a parentalidade impactou a vida profissional de ambos, descrevendo a experiência, tal como Simone, de 45 anos, como “um travão para os dois”. Mesmo produzindo efeitos sobre as rotinas e as condições de produção e desenvolvimento das carreiras de ambos, muitas entrevistadas, defenderam que, para os pais, os efeitos são menos intensos. Quando compararam as suas trajetórias, muitas sentiram que não conseguiram atingir o mesmo nível de desempenho profissional que os seus parceiros.

Belarmina, de 42 anos, exemplificou esta desigualdade ao afirmar que “foi mais natural que ficasse sempre mais a tomar conta do miúdo”, justificando que o seu trabalho artístico “pode parar”, enquanto o do companheiro, que trabalha num gabinete de arquitetura, não. Outras entrevistadas deram conta de casos em que as mulheres enveredaram por outras profissões, como o ensino, enquanto os homens conseguiram manter a sua prática artística ativa. Estes relatos demonstram as assimetrias de género presentes no impacto da parentalidade sobre o desenvolvimento de carreiras artísticas no campo das artes.

Mas sinto que, por exemplo, apesar de o M. ser alguém super presente e dividirmos praticamente tudo, ele conseguiu produzir mais conhecimento do que eu. (...) Eu preciso de um outro tipo de espaço que não a casa, e ele não.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

(...) por exemplo, tenho muitos casais amigos que são ambos artistas. A maior parte das mulheres continua... dão aulas e deixam de trabalhar como artistas, só eles é que se mantêm a trabalhar como artistas. Elas deixam de querer ou deixam de ter espaço para querer (...) Na minha geração, por exemplo, havia muito poucas artistas. (...) Se formos ver as listas das exposições, portanto, eu acho que tem a ver com isso... com não haver espaço para...

Céu, artista plástica e professora, 54 anos

Descreveram também a pressão das expectativas sociais que sentem para desempenharem estes papéis, em contraste com a menor cobrança que identificam em relação aos homens. Paralelamente, algumas entrevistadas, em linha com o observado por Brooks e Daniluk (1998), expressaram sentimentos de culpa quando agem de forma não conforme a essas expectativas.

Também as mulheres são mais sobrecarregadas ao nível doméstico e de responsabilidades, etc. Eu acho que, nas minhas relações, tento combater isso, mas sinto que socialmente é visto como uma coisa... (...) Eu sinto-me mais responsável pela casa ou pela relação do que um rapaz se sente, do que um homem se sente. Por exemplo, eu vejo isto muitas vezes: “Ah! Um homem que cozinha!!! Isso é um sonho! Ai, o teu namorado cozinha?! Eh! Grande namorado!!!”. Mas se o rapaz disser: “A minha namorada cozinha”, tipo: “Isso é banal! Todas cozinham!” É o esperado! E sinto que também existe, da parte dos homens, uma necessidade de reconhecimento de: “Ai, eu sou homem e eu ajudo na casa!”. Eu não tenho que te valorizar por isso! Eu também sou mulher e também ajudo na casa! Não fazes mais do que a tua obrigação, como toda a gente! Sinto muito isso!

Também parece que as mulheres não descansam! (...) As mulheres não podem descansar!

Carlota, artista, estudante, desempregada, 24 anos

E não é só a questão da maternidade. As mulheres, no geral, têm de fazer muito mais trabalho de apoio e de tomar conta, que é a expectativa da sociedade perante as mulheres e é também um certo dever familiar que está na psique de todas as mulheres, lá no fundo... que se calhar aos homens não acomete tanto...

Sabina, estudante e artista visual, 27 anos

(...) eu às vezes tenho mais problemas com isso. De pensar: OK, se calhar não devia dedicar este tempo para mim, devia estar a pensar que tenho outras coisas para fazer, se calhar mais importantes, percebes? Em vez de ir para o atelier, ou tenho que ir buscar fraldas, ou tenho que ir arrumar isto

ou aquilo, ou pensar no jantar ou no que falta comprar. Esse tipo de coisas sou eu que faço...

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Em muito menor número, algumas entrevistadas mencionaram que partilham de forma semelhante as responsabilidades domésticas e familiares com os seus companheiros ou maridos. Madalena, de 34 anos, explicou:

No nosso caso, as coisas são muito equilibradas, não é? O meu marido é muito dedicado e apoia-o muito [ao filho bebé], e nós temos os dois atividades profissionais muito exigentes e que requerem muita dedicação. Portanto, tentamos sempre equilibrar-nos bastante em relação sobretudo ao nosso filho ...

Madalena, arquiteta e pintora, 34 anos

Parte das artistas entrevistadas responsabilizou o funcionamento do campo artístico e o curto alcance das medidas públicas de proteção social por não criarem condições que permitam às mulheres serem mães sem que sejam forçadas a interrupções longas na prática artística, sem abdicar de ofertas profissionais ou sem mesmo desistir das suas carreiras nas artes. Destacaram, como exemplo, as estruturas culturais que organizam residências de criação artística, sem disponibilizar espaços ou serviços que permitam levar a família, caso necessário.

(...) estas estruturas que eu estava a falar... isto é literalmente feito para um homem ir. Os homens vão, deixam a mulher e o filho em casa e vão três meses pintar telas para uma residência artística e curtir, e pronto, e depois voltam e está tudo na mesma.

Adelaide, artista, 31 anos

Outro dia estava a pensar que, se calhar, apetecia-me fazer uma residência artística algures. Pensar se seria possível eu ir com a R. e... [as filhas], e poder haver essa possibilidade era interessante, por exemplo.

Silvana, artista plástica e professora, 45 anos

Em relação às licenças de parentalidade e às prestações atribuídas durante o período de impedimento do exercício da atividade profissional por nascimento de filhos/as, assim como às condições de acesso a berçários e creches, algumas das entrevistadas que foram mães, partilharam as dificuldades que enfrentaram. Relataram que a profissão de artista as coloca, recorrentemente, tanto a si como às/aos filhas/os, numa situação de desproteção social, especialmente quando não acumulam o exercício de uma profissão com vínculos laborais formais que garantam proteção na maternidade. Esta situação conduz, por um lado, a baixos ou nulos rendimentos, calculados com base em remunerações de referência que, como mencionado pelas entrevistadas, são frequentemente insuficientes para garantir patamares de auto-suficiência, e, por outro, ao prolongamento forçado da estadia das mulheres em casa,

para compensar a falta de infraestruturas de cuidado de bebés e crianças. Quando existe rede de apoio familiar disponível, o regresso ao trabalho tende a ser antecipado, muitas vezes para ocupações distintas da produção artística, que permitam assegurar algum rendimento.

Sem dúvida que é extremamente difícil uma mulher ser artista. Ser mãe e ser artista é muito diferente e difícil. (...) Para além de toda a proteção que podias ter e não tens enquanto artista! Quando fechas a porta, fechas mesmo a porta! Não estás a ganhar subsídios nem nada... estás por ti! Porque eu vejo muitas amigas minhas que têm filhos e depois desistem [da prática artística], porque: “Ok, como é que eu sobrevivo?”.

Carmen, artista plástica, 43 anos

[É necessário] na parte dos artistas, claramente mais apoio. Apoio social! Não há creches! Só há creches a partir dos três anos... Berçários paga-se, ou seja, tudo o que é antes dos três paga-se, tens que ter dinheiro! Não sei como é que o governo, sendo neste caso socialista (...) ainda hoje acha que as mulheres ou os homens ficam até aos três anos em casa! A não ser que tenham dinheiro e, mesmo assim, a partir de um ano, os berçários é preciso pagar também. (...) E as licenças de maternidade e isso são coisas muito residuais no meio disto tudo, e é muito difícil em termos de apoio e de tudo... Tudo é muito difícil mesmo...

Luísa, cineasta, 46 anos

Mas o que eu acho que é verdadeiramente difícil é o facto de não haver um estatuto do artista, um estatuto da artista, e não haver condições para os artistas terem filhos e terem condições para ficar em casa, e terem apoios para isso! Isso é que é verdadeiramente difícil.

Juliana, artista, 40 anos

São muito poucas as entrevistadas que, tendo sido mães, não reportaram dificuldades financeiras ou de conciliação entre a profissão e a vida familiar. Estas exceções incluem mulheres mais velhas, inseridas em famílias com maior património financeiro, com empregos que lhes garantem alguma estabilidade económica e proteção social, e com companheiros ou maridos igualmente em posições estáveis e bem remuneradas. Nestes casos, foi possível, por exemplo, contratar outras mulheres que ajudaram no cuidado das crianças, como *baby-sitters* ou amas, permitindo-lhes dedicar esse tempo à criação artística.

9.3. Entre as *impossibilidades do passado* e uma nova ordem de género?

Os pés são muito importantes, porque estão no chão,
ao contrário da cabeça, que está no alto.
Entre esse chão e o céu que a cabeça habita
há toda a possibilidade
de um corpo que, incansavelmente,
se prepara para o futuro.
Tentemos acompanhá-lo.
(Sardo, 2004, p. 43)

Embora as artistas entrevistadas tenham descrito um campo ainda marcado por desigualdades de género, mais de metade identificaram sinais de mudança no regime de género que estrutura o campo das artes visuais portuguesas. Mencionaram a emergência de um “novo feminismo”, que mantém a atenção sobre as disparidades de género, especialmente a sub-representação das mulheres no campo, e acreditam que isso poderá trazer mudanças concretas para as gerações futuras.

A maioria das entrevistadas, à exceção das mais jovens, observou que, desde que começaram a trabalhar, a condição profissional das artistas melhorou. Várias mulheres com idades entre os 30 e os 40 anos destacaram alterações mais expressivas no passado recente. As mudanças referidas dizem respeito a uma maior presença de mulheres no campo, em comparação com outros períodos da história, fruto, segundo elas, de haver cada vez mais mulheres a estudar artes e também de um maior esforço, por parte dos/as agentes no campo, em promover as artistas.

As entrevistadas argumentaram que a educação, movimentos sociais como o #MeToo e uma maior consciencialização feminista, tanto de homens como de mulheres, têm contribuído para encurtar, ainda que lentamente, a distância para a igualdade de acesso e de oportunidades. Algumas, no entanto, têm uma perspetiva mais cética e temem que as “mulheres” sejam apenas uma moda passageira, receando que esta aposta resulte mais de uma questão normativa, para evitar sanções sociais ou conquistar a aprovação de audiências ou financiadores, do que de um compromisso genuíno com a igualdade de género.

E agora está a fazer-se um esforço dos museus e de tudo para fazer coleções... Agora houve aquisições para a coleção de arte contemporânea do Estado e a mim ainda não me compraram, mas já saiu no Diário da República e veio a notícia no jornal. Eu percebi o esforço... e chegaram a mim. Eu acho que também, porque, foi do género: “Vamos ver que mulheres é que aqui ainda há?”. É que eu não sou assim muito conhecida... Mas acho que é isso: está a fazer-se um esforço para se mostrar e para se comprar coisas de mulheres artistas, sim.

Beatriz, artista plástica, 49 anos

As tais modas de que há bocadinho falávamos... é tudo uma questão de modas! Agora a mulher está na moda, graças a Deus, mas naquela altura eram os artistas que estavam...

Cátia, artista plástica, 71 anos

Por acaso, agora acho que há muitas mulheres a começar a conseguir ter um lugar. As coisas estão a correr bem, ou melhor. Cá, nunca se percebe muito bem a evolução das coisas, mas vejo muitas mulheres a conseguir.

Carmen, artista plástica, 43 anos

As mulheres já não veem a sua carreira nas Belas-Artes a acabar nas cadeiras pedagógicas, para ir dar aulas.

Belarmina, artista visual, 42 anos

Grande parte das entrevistadas refletiu sobre possíveis medidas para promover um ambiente mais paritário no campo artístico. Entre as várias propostas apresentadas, a que mais se destacou foi a implementação de quotas de representação de mulheres em diferentes instâncias artísticas, como nos regulamentos de concursos para prêmios e bolsas ou nas coleções de museus.

Embora a medida não reúna consenso, são mais as entrevistadas que se manifestaram a favor da sua aplicação como um meio de discriminação positiva. À semelhança de autoras como Spivak (1994, p. 153), que defende ser legítimo recorrer a um “essencialismo estratégico” como instrumento de combate às estruturas discriminatórias da sociedade, também as entrevistadas argumentaram que as quotas são a única forma de assegurar que as mulheres alcancem determinadas posições, uma vez que o equilíbrio de gênero não está a ser alcançado de forma espontânea. Algumas destas entrevistadas, ainda que a favor, expressaram reservas em relação à medida, preferindo que seja de aplicação temporária. Reconheceram, no entanto, que é uma solução necessária para impulsionar mudanças significativas, tanto no campo artístico como noutros campos da realidade social.

Concordo no sentido de que a luta por este equilíbrio, por esta igualdade, ainda está longe de se concretizar. Eu concordo que tem que ser por quotas, por feminismos de “murro na mesa”.

Adelaide, artista, 31 anos

Penso que, nesta primeira abordagem para tomar consciência da igualdade e paridade, faz sentido. Infelizmente, tem que ser uma coisa que tem que ser imposta até que as pessoas entranhem de tal maneira essa necessidade que não tenha que ser imposta.

Raquel, artista plástica ou artista visual, 42 anos

As entrevistadas que se opuseram à aplicação de quotas basearam-se no argumento da meritocracia. Declararam não se sentir confortáveis com a perspetiva de o seu trabalho ser selecionado ou adquirido pelo facto de serem mulheres, considerando que isso pode desvalorizar a produção artística em si. Para estas entrevistadas, a qualidade do trabalho deve ser o principal critério de avaliação, em detrimento de uma imposição que percebem como potencialmente artificial. Os argumentos contra o uso das quotas, como o apelo à meritocracia, o risco de estigmatização das mulheres e a alegada ineficácia destas medidas, apresentados por algumas entrevistadas, são também defendidos por autoras/es como Shteynberg et al. (2011), Leslie et al. (2014) e Dobbin, Schrage e Kalev (2015).

Ai, tem que ser todas as mulheres, as quotas e não sei quê... Mas depois não se fala sobre, se calhar, coisas mais importantes. Para mim, sempre foi mais importante a qualidade das coisas, a entrega de quem faz, a qualidade, principalmente, das coisas. Não me interessa se é homem ou se é mulher.

Carmen, artista plástica, 43 anos

A questão das quotas é terrível. É assim: eu compreendo a questão das quotas..., mas não resolve. Mas tem um lado também um bocadinho

tenebroso para as artistas em si, não é? Então eu vou participar nesta exposição porque eles precisam de uma mulher? Eu vou participar nesta exposição porque eles precisam de um negro ou de uma negra?

Antónia, artista plástica, 61 anos

Para além da implementação de quotas, as entrevistadas mencionaram a relevância da legislação promover um equilíbrio mais justo entre maternidade e vida profissional. Afirmaram que é fundamental que as responsabilidades sejam mais bem distribuídas entre mães e pais, permitindo que ambos participem de forma equitativa na vida familiar e profissional.

Consideraram também que parte da solução deve ser promovida pelos/as agentes do campo artístico, como os/as galeristas e os/as curadores/as, que devem prestar maior atenção ao trabalho das mulheres, criando condições mais favoráveis para que elas acedam e permaneçam no campo artístico de forma justa.

Algumas das entrevistadas, que são também professoras, aludiram à necessidade de rever os currículos da história da arte. Sugeriram a atualização de referências que incluam mulheres artistas e respetiva produção artística, ampliando assim a sua representatividade. Este é, inclusive, um esforço que estas professoras já tentam implementar nas disciplinas que lecionam nas escolas de ensino artístico, procurando trazer à luz o trabalho de mulheres ainda pouco visíveis ou esquecidas pelo cânone. Outra medida promotora de igualdade mencionada é o boicote ou cancelamento. Algumas entrevistadas que estudam ou trabalham no estrangeiro, disseram ser uma prática aplicada em alguns círculos artísticos, em que galerias e museus que não apresentam exposições de forma paritária, não recebem críticas, visitas ou mediatização. Segundo elas, esta poderá ser uma forma de pressionar as instituições a assumirem compromissos sérios com a igualdade de género no campo artístico.

Em menor número, encontram-se as entrevistadas que manifestaram algum desconforto em torno das questões da paridade de género no meio artístico. Estas mulheres argumentaram que o tema já é suficientemente debatido, e algumas, como Cidália, de 53 anos, referiram sentir-se exaustas com a sua recorrência: “Há muita coisa agora acontecer em torno das mulheres. Cansa-me um bocadinho isso”. Para estas entrevistadas, “forçar a paridade” parece ser uma abordagem artificial e pouco eficaz, já que defendem uma seleção baseada apenas no mérito da obra artística.

As exposições coletivas exclusivamente de mulheres foram apontadas como um exemplo de ação que, na visão destas artistas, pode gerar um efeito contrário ao pretendido. Como já referido, argumentaram que iniciativas deste tipo acabam por segregar, em vez de integrar, as mulheres no campo artístico, colocando-as numa categoria à parte. Por este motivo, algumas entrevistadas afirmaram que se recusaram a participar em eventos ou exposições que se destinavam unicamente a exibir o trabalho de mulheres artistas, argumentando que tais iniciativas não contribuem para uma verdadeira igualdade no campo artístico.

Ainda assim, outras artistas, tal como no caso das quotas, reconheceram que medidas de ação afirmativa são essenciais para contrariar os efeitos de uma estrutura historicamente desigual, resultante

de um processo sistemático de exclusão das mulheres em exposições de referência e em coleções institucionais. Afinal, o cânone não foi construído em condições de isenção de gênero e, sem a rutura com essas dinâmicas, a perpetuação das desigualdades permanecerá disfarçada sob o argumento da meritocracia.

Conclusão

Um/a artista... nasce com a mania de se completar e de se criar.
É tão múltiplo e amorfo que o centro do eu
se está constantemente a desmoronar,
e só o trabalho o reconstrói.
(Nin, 1959)

Os objetivos desta pesquisa centraram-se na análise da composição de género no campo das artes visuais em Portugal e na compreensão das trajetórias profissionais de mulheres artistas que se desenvolvem neste espaço social. Partiu-se da ideia de tensão entre centros e periferias, das dinâmicas de centralidade e marginalidade, para mapear, neste peculiar campo de forças, as relações de poder e os mecanismos de legitimação artística que o estabelecem.

Se as relações entre centro e periferia operam a uma escala geográfica e institucional, também atravessam dimensões sociais e simbólicas, condicionando as trajetórias individuais. Procurou-se compreender de que forma o género, enquanto organizador das relações sociais, influencia o modo como as artistas se posicionam e são posicionadas no campo, determinando as suas perspetivas de acesso, visibilidade, reconhecimento e sustentabilidade financeira. Para tal, propus-me responder a questões como: Qual é a composição de género do campo das artes visuais portuguesas? Quais as condições e com que formas de capital (simbólico social e económico) se organizam e desenvolvem as trajetórias profissionais das artistas visuais em Portugal? De que modo essas condições e capitais são impactados pelo género? Existem disparidades na visibilidade e no reconhecimento entre mulheres e homens artistas no campo artístico?

O mapeamento das trajetórias no campo artístico, considerando as suas possibilidades e limitações, confirmou que este não é um espaço homogéneo, mas um território marcado por hierarquias, desigualdades e assimetrias, como a literatura tem vindo a apontar (Parker & Pollock, 1987; Phelan & Reckitt, 2001; Pollock, 2003; Reilly, 2015; Ehrmann, 2023b). A centralidade artística e institucional, geralmente associada a determinadas localizações, redes de sociabilidade e formas de capital, contrasta com espaços periféricos onde a visibilidade e o reconhecimento são mais difíceis de alcançar.

Disputa simbólica e exclusão no campo das artes visuais em Portugal

O campo das artes visuais, onde se desenrolam os processos sociais de valorização das obras de arte, tem animado o objeto de estudo em diversas áreas do saber, incluindo a sociologia, em subdomínios como a sociologia da arte, da cultura e do trabalho e profissões. As perspetivas teóricas apresentadas, com as suas distintas terminologias e conceitos, oferecem diferentes ângulos de análise sobre a multiplicidade de fenómenos presentes no campo. As características da arte contemporânea e do campo

de interação entre agentes apresentam contornos irregulares, pouco definidos, e por vezes ambíguos, o que justifica que se empreguem grelhas multi-teóricas no seu estudo.

Destacam-se como especificidades deste campo social, porventura dos seus aspetos mais intrigantes, a natureza particular dos bens que são transacionados (Moulin, 2011), cuja carga simbólica determina o seu posicionamento no mercado de valores, e as dinâmicas complexas e subjetivas de valorização e legitimação artísticas (Bonus & Ronte, 1997; Thompson, 2011; Poli, 2021). Não é de estranhar, portanto, que, tendo em conta o retrato do funcionamento do mercado da arte e as propriedades do campo artístico apresentadas no capítulo 1, se possam antever os constrangimentos a que a comunidade artística tem estado historicamente sujeita. Estas dinâmicas, moldadas por condições políticas, sociais e económicas a nível nacional e internacional, estruturam o campo e influenciam as oportunidades e desafios enfrentados pelas/os artistas.

Em Portugal, o campo das artes visuais revela-se relativamente dinâmico, ainda que permeado por condicionantes estruturais relacionadas com a sua dimensão e o financiamento disponível. Tanto a literatura, como os testemunhos recolhidos junto das artistas entrevistadas nesta investigação, apontam para um manifesto desinvestimento público no setor da cultura como um todo, evidenciado pelas parcas dotações concedidas pelo Orçamento do Estado. Este cenário é particularmente visível no campo das artes visuais, onde o incentivo à criação artística e à mobilidade internacional das/os artistas permanece claramente insuficiente. Neste contexto, destaca-se o papel fundamental de instituições de direito privado, como a Fundação Calouste Gulbenkian, na implementação de iniciativas de apoio às artes, complementando o leque de possibilidades disponíveis para as/os criadoras/es.

A análise dos dados oficiais apresentada no capítulo 5 demonstra uma relativa estabilidade no número de espaços expositivos ao longo da última década, embora com flutuações resultantes de crises económicas e, mais recentemente, da pandemia de covid-19. O predomínio de espaços sem fins lucrativos sublinha a importância das instituições públicas e das associações na promoção da cultura, enquanto as galerias comerciais desempenham um papel crucial na legitimação de artistas e na dinamização do mercado de arte. A concentração geográfica das atividades artísticas e das principais instituições culturais, particularmente na área metropolitana de Lisboa, reflete um fenómeno histórico de centralização urbana. Esta realidade levanta questões sobre a acessibilidade da cultura noutras regiões e a necessidade de descentralização para um desenvolvimento mais equitativo do campo artístico (Neves et al., 2024).

O emprego cultural e artístico tem registado, ao longo da última década, um crescimento contínuo, contrariando a tendência de retração global observada durante a pandemia. A evolução positiva do perfil socioprofissional dos/as “artistas criativos/as e das artes do espetáculo” – categoria que inclui o grupo profissional analisado nesta investigação – foi acompanhada por um aumento dos níveis de escolarização, especialmente entre as mulheres, que constituem a maioria entre os/as diplomados/as em Artes Visuais (Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência, 2023).

No entanto, a ampliação dos capitais escolares das mulheres não se traduz integralmente numa inserção profissional equivalente, uma vez que persiste uma disparidade de género neste subsector do emprego cultural e artístico, em que as mulheres representam cerca de 40% do total (INE, 2021). A ausência de dados desagregados por género, nomeadamente nas classificações profissionais mais detalhadas, limita uma compreensão mais aprofundada das desigualdades existentes na composição profissional das artes visuais. Esta lacuna evidencia o “défice informacional de género” referido por Perez (2020), comprometendo a capacidade de análise sobre a distribuição das oportunidades e os mecanismos de exclusão no setor.

Não obstante as iniciativas e a perseverança de quem protagoniza o campo artístico português, assinala-se o seu distanciamento em relação aos centros de ação e agitação globais, o que afeta particularmente este grupo social. Ao nível macro, na interação que o campo artístico faz com outros espaços sociais, a qualidade do crescimento depende, contudo, da implementação de políticas eficazes que assegurem condições dignas de trabalho. O Estatuto dos Profissionais da Cultura, aprovado em 2021 (Decreto-Lei n.º 105/2021 da Presidência do Conselho de Ministros, 2021) é um passo relevante nesse sentido, mas tem sido alvo de críticas devido às suas limitações na proteção social e na regulação das carreiras culturais e artísticas.

A volatilidade do mercado, acompanhada do insuficiente investimento público no seu desenvolvimento e regulação, resulta, em períodos de baixo crescimento, numa quebra das vendas em galerias e leilões, fragilizando assim as condições de subsistência das pessoas que dependem do campo artístico. Soma-se a este cenário o elevado e crescente número de artistas que, face à reduzida dimensão do mercado nacional, gera um excesso de oferta, tornando a viabilização de carreiras artísticas autossustentáveis uma tarefa quase impossível (Almeida, 2013; Afonso & Fernandes, 2019).

As artistas que participaram neste estudo partilharam uma visão unânime sobre a organização do campo das artes visuais, em consonância com o que a literatura descreve. Relataram-no como um espaço social pequeno, fechado e altamente competitivo, com forte centralização em Lisboa e Porto. Consideram que a sua posição periférica face aos principais centros artísticos europeus contribui para a manutenção de um campo conservador do ponto vista artístico e estético, excessivamente alicerçado em relações interpessoais e redes de influência e poder que tendem a selecionar e destacar um número restrito de artistas com quem partilham afinidades. Neste contexto, elegem a posse de capital social como um dos principais “ases do jogo” (Bourdieu, 1989, p. 17), na medida em que permite rentabilizar eficazmente as relações pessoais em momentos de visibilidade. Este fator, amplamente valorizado no campo, gera zonas de exclusão para muitos/as, restringindo as hipóteses de acesso e permanência.

As entrevistadas identificaram claramente a existência de polos opostos, onde o acesso a recursos e o teor das interações refletem uma distribuição desigual do poder. Adicionalmente, as relações com galerias, curadores e instituições culturais são frequentemente marcadas pela informalidade e opacidade, o que dificulta a negociação de condições justas de representação e exposição. As elevadas comissões sobre as vendas constituem também um fator de frustração para muitas artistas. A

insuficiência de regulamentação laboral e a ausência de suporte institucional agravam a precariedade das carreiras artísticas, levando muitas artistas, com ou sem representação, a exercer outras ocupações profissionais e a procurar estratégias alternativas para promover e comercializar o seu trabalho, nomeadamente através de plataformas digitais.

A maioria das entrevistadas reconheceu uma feroz mercantilização do campo artístico, que desprotege e sujeita a liberdade autoral a enunciados externos. Este cenário coloca frequentemente as artistas numa encruzilhada entre a necessidade de preservar a autonomia criativa e a pressão para responder às exigências comerciais e institucionais, indispensáveis para a sua permanência e sustentabilidade no campo.

Centro, margens e interstícios geográficos – percursos instáveis nas artes visuais

As artistas entrevistadas atribuíram à arte um papel essencial, encarando-a como um instrumento de expressão, resistência e questionamento social. Embora defendam que a arte desempenha uma função fundamental na existência humana, relataram dificuldades no reconhecimento e validação profissional da sua atividade. Descreveram a desvalorização social da profissão de artista, sublinhando que esta se encontra desalinhada das normas e expectativas associadas às estruturas tradicionais de trabalho. Algumas optam por não se identificar exclusivamente como artistas, receando que essa designação comprometa a forma como são percecionadas nos diferentes contextos da sua vida, nomeadamente na família, nas escolas onde estudam os/as filhos/as ou ao lidar com questões burocráticas do quotidiano.

Atendendo às propriedades que estruturam o campo das artes visuais, as artistas entrevistadas testemunharam, de forma consensual, que as carreiras artísticas são marcadas por regimes de grande flexibilidade e intermitência laboral, bem como pela acumulação e polivalência de ocupações e funções. A informalidade laboral, aliada à incerteza e irregularidade dos rendimentos, problematiza a subsistência através da prática artística e reforça a precariedade, que emerge como uma constante ao longo das entrevistas. Estas condições desfavoráveis enfraquecem a estabilidade financeira e comprometem a sustentabilidade das carreiras artísticas, levando mais de metade das artistas a acumular outras atividades profissionais, maioritariamente no ensino artístico universitário. A proliferação de ocupações, exercidas em diferentes contextos e sob diversas formas de organização do trabalho, geram em muitas destas mulheres sentimentos consistentes com a noção de “identidades fraturadas” avançada por Bain (2005, p.39). Nestas circunstâncias, veem-se confrontadas, em diferentes graus de intensidade, com múltiplos desdobramentos das exigências que a esfera profissional lhes impõe. Pese embora algumas artistas identifiquem vantagens, como a diversificação de experiências, contextos e contactos, ou o potencial produtivo que extraem dessas ocupações para a criação artística, não hesitam em reconhecer a fadiga, as ambivalências e as contrariedades que enfrentam para garantir a continuidade nas artes.

A análise do desenvolvimento dos percursos profissionais das artistas organizou-se em torno de quatro vetores convergentes: o acesso e inserção no campo, a visibilidade da artista e da sua obra, o reconhecimento alcançado e a capacidade de gerar rendimentos que assegurem o autossustento. Estas dimensões permitem avaliar o momento da trajetória em que as artistas se encontram, bem como a sua posição relativa no espaço social das artes visuais portuguesas. As experiências de navegação das entrevistadas evidenciam os seguintes resultados:

- i) A totalidade das artistas enfatizou a necessidade de construir uma rede social robusta, que geralmente se inicia nos anos de faculdade, através das relações com colegas, e se deve alargar progressivamente a pessoas influentes do campo artístico. Estas relações privilegiadas de afinidade são percecionadas como uma condição não negociável para garantir a inserção e permanência no campo, funcionando como meios de acesso a oportunidades de trabalho, validação e visibilidade.
- ii) O capital social é adquirido através da construção e ampliação de redes de contactos relevantes – sejam estas originais ou herdadas – com pessoas influentes no campo, bem como da participação em eventos significantes no mundo da arte. No entanto, a informalidade do setor e a exigência de *fazer o social* geram conflitos às artistas, na medida em que consideram que a *virtude* da rede social influencia, de forma desproporcional, a avaliação do trabalho artístico e as perspetivas de trabalho. Estes jogos sociais que acontecem frequentemente *fora de horas*, são especialmente desafiantes para as mulheres, que têm de equilibrar as responsabilidades da vida profissional, pessoal e familiar. Dada a competição do meio, não comparecer, não criar a possibilidade de apresentar o trabalho ou fazer uma proposta, equivale, segundo as artistas, a ser esquecida. Face a estas circunstâncias, muitas delas relataram dificuldades em integrar circuitos comerciais e institucionais.
- iii) Estar visível no campo implica manter uma atividade expositiva regular e pertinente. Para alcançar este objetivo, as artistas reconheceram que a integração numa galeria constitui uma vantagem significativa, pois garante um espaço e um calendário de exposições, além de conferir um selo de legitimação no campo artístico. No entanto, alertaram para os vários inconvenientes associados à representação por galerias, incluindo a informalidade dos vínculos, as elevadas comissões, a insuficiente promoção das artistas, sobretudo no circuito internacional, e, em alguns casos, a intromissão na liberdade autoral.
- iv) A internacionalização do percurso é unanimemente reconhecida como aceleradora da visibilidade e reconhecimento. A importância da internacionalização leva as artistas a adotar diversas estratégias, como a transição para galerias mais alinhadas e integradas no circuito internacional, a candidatura a residências no estrangeiro ou a continuidade dos estudos fora do país.
- v) A visibilidade é também trabalhada através da promoção ativa do trabalho, tornando-o acessível e despertando o interesse de diferentes públicos. Contudo, o subfinanciamento do campo artístico, que resulta numa baixa diferenciação funcional, obriga as artistas a acumular múltiplas funções que ultrapassam claramente o âmbito da criação. O desempenho deste tipo de tarefas retira-lhes tempo que prefeririam dedicar à prática artística e, além disso, muitas assumiram não possuir as

competências ou os traços de personalidade necessários à sua execução. Esta situação gera frustração, dificultando ainda mais a sua consolidação no campo artístico.

- vi) O nível de visibilidade das artistas revela-se bastante diferenciado. Cerca de metade mantém uma presença reduzida no campo artístico, mesmo quando têm representação em galeria e ocasionalmente exponham o seu trabalho. No caso das artistas representadas, a baixa visibilidade deve-se, sobretudo, à concorrência dentro da própria galeria para integrar o programa de exposições ou à falta de tempo para se dedicarem integralmente à carreira artística, uma vez que muitas exercem outra profissão e enfrentam desafios na conciliação das diversas esferas da sua vida. Já entre as artistas não representadas por galerias, as dificuldades prendem-se com a escassez de possibilidades e projetos viáveis, a falta de atenção por parte dos/as *gatekeepers* sobre o seu trabalho e percurso, bem como a limitação de tempo para investir na prática artística.
- vii) Nas trajetórias das artistas que têm conseguido alcançar e manter bons níveis de visibilidade, observa-se uma grande azáfama. Para além das exposições programadas pelas galerias que as representam, estão frequentemente empenhadas em candidatar-se - e também a receber convites - para participar em diversos projetos, tanto a nível nacional como internacional. Paralelamente, empreendem esforços intencionais para capitalizar a sua rede de contactos no campo artístico.
- viii) As dinâmicas de reconhecimento estão sujeitas às relações de poder que estruturam o campo. Segundo as artistas, a legitimação artística não é um ponto de chegada estático, mas antes um processo contínuo de acumulação simbólica. O reconhecimento é construído de forma progressiva, passando sucessivamente pelo aval dos pares, pela validação dos/as *gatekeepers* e, por fim, pela receção do público.
- ix) A atribuição de prémios é destacada como um dos principais dispositivos de ratificação do valor simbólico. Cerca de um terço das artistas recebeu prémios e reconheceu estes momentos como impulsionadores das suas carreiras, seja ao nível da visibilidade, do reconhecimento ou, em alguns casos, do reforço financeiro.
- x) O processo de “transubstanciação simbólica” (Pais et al., 1995, p. 104), conduzido por agentes legitimados/as para esse efeito, é um dos mais complexos que ocorre no campo artístico, palco da *economia de bens simbólicos* identificada por Bourdieu (1993). A transição do objeto para a obra de arte, conferindo-lhe valor simbólico, e a sua posterior conversão num bem transacionável, com atribuição de preço, é percecionada pela maioria das artistas como um mecanismo gerador de desconforto e perplexidade. Grande parte das artistas evita lidar diretamente com os aspetos fiduciários da sua prática artística, delegando-os para as galerias, quando têm representação. No entanto, graças ao carácter multifuncional da sua atividade, acabam, inevitavelmente, por ter de participar nesse processo.
- xi) Observa-se uma distinção clara entre as artistas no modo como se posicionam face à atribuição de preços das obras. As artistas mais reconhecidas assumem um papel mais diretivo no

estabelecimento dos preços, enquanto as restantes dependem, em grande medida, da estratégia do/a galerista ou da opinião dos pares.

- xii) As artistas afirmaram, de forma categórica, que a sua profissão é financeiramente insustentável. A precariedade dos vínculos laborais, a imprevisibilidade das vendas ou dos projetos financiados e a irregularidade dos rendimentos comprimem as possibilidades de projetar uma vida com estabilidade e dignidade.
- xiii) As artistas apontaram críticas às instâncias do mundo da arte e à organização do trabalho no campo, que parte do pressuposto de que o/a artista tem capacidade para sozinho/a, realizar investimentos cujo eventual retorno pode ocorrer de forma altamente desfasada no tempo. Para além disto, queixaram-se das pesadas comissões sobre as vendas e do argumento recorrente de que muitas das componentes e extensões do trabalho artístico não possuem valor económico e, portanto, não precisam de ser remuneradas. Estas circunstâncias levam muitas artistas a responsabilizar esses/as agentes pela perpetuação da precariedade no campo artístico.
- xiv) Metade das artistas desta amostra não conseguem subsistir integralmente a partir dos rendimentos da arte, recorrendo, por isso, a outras ocupações que lhes garantem sustento ou vivendo de pensões de velhice. A outra metade vive exclusivamente da arte, mas, com exceção de um grupo muito restrito, essa subsistência ocorre através de arranjos que consideram transitórios, como bolsas de estudo ou de criação artística, projetos financiados ou uma boa fase nas vendas.
- xv) Para a maioria das artistas, a dedicação não exclusiva à prática artística constitui um entrave às suas carreiras, seja pela falta de tempo para produzir um corpo de trabalho consistente para exibição, seja pela dispersão do foco devido às exigências das outras ocupações.
- xvi) Embora as origens sociais das artistas sejam relativamente uniformes, situando-se maioritariamente nas classes médias, mais ou menos qualificadas, o amparo familiar de que algumas artistas beneficiam revela-se instrumental para equilibrar a sua economia quotidiana.
- xvii) Muitas das artistas entrevistadas cresceram em ambientes familiarmente enriquecidos culturalmente, onde o acesso a livros, museus e atividades artísticas moldou a perceção e o interesse pela arte desde cedo. A transmissão intergeracional de capital cultural e social foi instrumental para a inclusão inicial no meio artístico. No entanto, para aquelas que não tiveram este contacto precoce, a construção de uma identidade artística passou por um percurso de autodescoberta e posterior inserção em redes artísticas formais.
- xviii) Para a totalidade das artistas, os/as agentes legitimados/as pelo campo para validarem os objetos de arte desempenham um papel preponderante nos eixos definidores das trajetórias profissionais, desde o acesso ao campo até à visibilidade, reconhecimento e sustentabilidade. Embora não se sintam plenamente confortáveis com este pressuposto, as artistas reconheceram que é assim que o campo artístico está organizado e que, para se inserirem e viverem da arte, precisam de saber lidar com aqueles/as que desempenham o papel de “banqueiros/as do simbólico” (Bourdieu, 1993, p. 77).

xix) As artistas relataram ainda os dilemas que enfrentam entre a autonomia da criação artística e as pressões externas ao campo, em linha com o que Carvalho (2010, p. 106) argumenta acerca das trajetórias das/os artistas:

(...) numa constante luta interior para não perder a identidade, esperando alcançar um equilíbrio entre as horas dispensadas no estúdio e as horas “perdidas” a desempenhar outra função, a que ora desempenha mal e o faz sentir culpado, ora desempenha bem sem deixar de sentir o mesmo.

A partir das variáveis caracterizadoras das trajetórias das artistas entrevistadas, que refletem os eixos usados para avaliar o seu desempenho, recorreu-se à análise de correspondências múltiplas (ACM) para identificar, no espaço social, zonas distintas que agregam posições socioprofissionais e respetivas propriedades, correspondendo a diferentes tipos de trajetórias profissionais. Este instrumento analítico revela e confirma que o campo das artes visuais é profundamente atravessado por desigualdades estruturais. Fatores como o alcance das redes de contactos, o nível de visibilidade e a idade emergem como barreiras significativas, perpetuando dinâmicas de marginalização que afetam desproporcionalmente as artistas em posições mais vulneráveis.

Desta análise, que cartografou o espaço com base nas dimensões indicadoras da “visibilidade e legitimação” e da “temporalidade e permanência”, emergiram três perfis de trajetórias profissionais, refletindo diferentes patrimónios de capitais e, consequentemente, distintos tipos de mobilidade no campo.

Identificaram-se as *trajetórias consolidadas*, as *trajetórias em transição* e as *trajetórias marginais*. A projeção destes microcosmos sociais no espaço permitiu visualizar as coordenadas dos lugares ocupados pelas artistas. Um grupo muito reduzido destaca-se pela longa permanência no campo artístico, associada a elevados níveis de visibilidade e legitimação; as restantes posicionam-se em zonas opostas em termos de visibilidade e reconhecimento, ainda que relativamente próximas, dando conta de um certo esbatimento dos limites das áreas que ocupam e algum potencial de trânsito entre os dois lados da fronteira.

A cartografia deste peculiar espaço social, a partir do estudo da associação sistemática de categorias que produzem configurações particulares (Ragin, 1987), possibilita igualmente a análise das assimetrias na propriedade de capitais, recursos e determinadas propriedades sociais.

A desigual distribuição de capital simbólico manifesta-se através de processos de exclusão institucional e da invisibilidade que penalizam, sobretudo, artistas em *trajetórias marginais*. Estas, permanecendo em lugares subalternos, são incapazes de alcançar a visibilidade e a legitimação necessárias para ascender no campo artístico. Em contraste, a elite das artistas inseridas em *trajetórias consolidadas* beneficia de uma elevada concentração de reconhecimento, sustentada pelo acesso privilegiado a outros capitais, nomeadamente o cultural e o social. Este privilégio permite-lhes, para além de obterem reconhecimento tanto da comunidade artística como do público, exercer influência

sobre *gatekeepers*, e tornarem-se referências estéticas para as gerações mais jovens. Já as artistas em *trajetórias em transição* apresentam distribuições variáveis de capital simbólico. Algumas já alcançaram formas de reconhecimento, seja através da atribuição de prémios ou da inclusão das suas obras em coleções.

As disparidades na apropriação de capital social são igualmente evidentes entre as artistas dos diferentes perfis. A representação por galerias, nacionais ou internacionais, demonstra o papel crucial das redes de contactos profissionais, que não só geram, mas também acumulam capital social. Este fenómeno impacta diretamente a visibilidade e a legitimação artística, reforçando as desigualdades estruturais existentes no campo. Observa-se uma distribuição ascendente deste recurso ao longo dos diferentes perfis, desde as *trajetórias marginais* até às *trajetórias consolidadas*. As artistas integradas em perfis com menor capital social promovem ações instrumentais (Lin, 2001) destinadas a aumentar o seu volume, tentando ampliar a rede de contactos, procurando torná-la mais heterogénea e incluir agentes mais bem posicionados/as e detentores/as de um maior volume de recursos.

A idade surge como outro elemento diferenciador nas trajetórias artísticas. As artistas pertencentes ao perfil de *trajetórias consolidadas* situam-se na faixa etária dos 71-80 anos, evidenciando que a acumulação de capital simbólico e a legitimação artística exigem longas décadas de dedicação e permanência ativa no campo artístico. Este dado sublinha uma desigualdade geracional, onde o reconhecimento tende a ser alcançado tardiamente, especialmente para artistas que enfrentam maiores obstáculos no início das suas trajetórias. Por outro lado, para além do processo de consolidação das carreiras ser lento, o aumento do nível de visibilidade e reconhecimento pode também estar relacionado com o movimento de desencobrimento histórico dos percursos femininos nas artes. Este fenómeno, vindo de fora, tem gerado, em Portugal, um crescimento na produção académica e em iniciativas curatoriais de museus de arte, refletido no aumento de coletâneas de biografias de mulheres artistas e na realização de exposições retrospectivas dedicadas ao seu trabalho.

A autonomia financeira constitui outro aspeto fundamental das desigualdades identificadas na análise. As artistas inseridas em *trajetórias em transição* ou *consolidadas*, beneficiando da acumulação de diferentes formas de capital (cultural, simbólico e económico), conseguem sustentar-se maioritariamente através da prática artística, ainda que com variações entre os grupos. As artistas em *transição* representam um grupo, ainda assim, mais heterogéneo, com níveis de estabilidade financeira variáveis. Em contrapartida, as artistas em *trajetórias marginais*, desprovidas de visibilidade e representação institucional, dependem fortemente de outras fontes de rendimento, perpetuando a sua situação de precariedade e a posição vulnerável no campo artístico. Para cerca de metade destas mulheres, as atividades profissionais exercidas para além da prática artística caracterizam-se também por vinculações precárias, incluindo contratos a prazo na docência universitária e na investigação, ou o envolvimento em projetos temporários.

Embora o grupo de artistas entrevistadas seja relativamente reduzido, a análise de correspondências múltiplas revelou-se eficaz na captação de parte da diversidade existente na organização e no

desempenho das trajetórias profissionais no campo artístico português, em linha com o que a bibliografia alude (Melo, 1994; 1999, 2007; Almeida, 2013; Simões, 2016; Martinho, 2020). Este exercício analítico contribui para uma representação plausível da complexidade e das dinâmicas inerentes a este espaço social, refletindo de forma significativa a realidade do objeto estudado.

Género e representação no campo artístico português – um enigma empírico

A existência de informação relativa às condições de vida diferenciadas de mulheres e homens e das relações de género em que participam nos vários contextos da vida social é muito relevante para medir o impacto real de medidas e políticas. Nomeadamente, para robustecer análises que podem suportar, com maior qualidade e rigor, processos de decisão ou para monitorizar políticas em execução quanto aos efeitos distintos que produzem em homens e mulheres. Caso existam diferenciais de impacto, as medidas podem ser reequacionadas ou a sua aplicação corrigida.

A recolha de dados e a produção de análises têm falhado em apresentar a multitude de experiências e a forma como são estruturadas por categorias como o género. A perspetiva feminina é ainda considerada subjetiva e dispensável para obter uma visão de conjunto sobre o contexto em estudo. A experiência masculina é universalizada e isso secundariza as mulheres, particularizando e invisibilizando as suas experiências, porque se considera que não são representativas da humanidade (Beauvoir, 1949 [2009]; Edfeldt, 2006; Zamperetti & de Souza, 2017). Percebe-se que historicamente têm sido apresentados factos entendidos como objetivos, inquestionáveis, quase dogmáticos, que são, na verdade, pouco rigorosos e ignoram muitas vezes uma parte significativa da população. Como diz Perez (2020, p. 39):

Mas a verdade é que esses factos nos têm contado mentiras. Todos eles foram distorcidos por não ter sido tomada em consideração metade da humanidade - a começar pelas palavras que usamos para transmitir as nossas meias-verdades. Esta omissão conduziu a défices na informação. A uma perversão do que pensamos saber sobre nós próprios/as⁸³. Tem alimentado o mito da universalidade masculina. E isso é um facto.

No campo das artes visuais observado para a realização desta investigação, deparei-me com a falta da perspetiva de género em todos os materiais e conteúdos de acesso público que consultei. Seja nas galerias, nas leiloeiras ou nas instituições culturais, não acedi a informação sistematizada que evidenciasse a proporção da participação de mulheres e homens. É aparente a ausência de uma reflexão

⁸³ Adaptação minha para linguagem inclusiva.

acerca da capacidade estruturante que o género – ou outras categorias – têm na composição do campo e no modo como limitam ou possibilitam o desenvolvimento de trajetórias profissionais.

Os números apresentados e os indicadores que produzi a partir deles resultam, na sua maioria, de contagens manuais em *websites*, em cartazes de exposições ou em catálogos. No caso de algumas instituições, não obtive números atualizados das coleções desagregadas pelo género das/os autoras/es. Os números, ou a ausência deles, revela a ocultação densa e sistemática da presença das artistas e das suas obras no mapa institucional de arte contemporânea do país. A perpetuação inquestionada da tradição canónica em instituições museológicas é especialmente relevante, na medida em que “os museus definem uma incontornável face do poder do mundo artístico e cultural, ditando relevância e impondo (ou confirmando) nomes” (Ferreira, 2022, p. 103).

A apresentação crua dos números é relevante para que se evidencie o quão eficazes têm sido as dinâmicas de apagamento e exclusão das mulheres e para que se possam planear ações que contrariem a invisibilidade de um *nicho* da população que é, afinal, uma metade maioritária (Fonseca, 2015). Neste sentido, a pesquisa apresentada procurou atualizar as estatísticas de representatividade feminina do mundo da arte contemporânea em Portugal. Recortando o período compreendido entre 2009 e 2023, foram calculados, para um conjunto significativo de estruturas, indicadores como a proporção de exposições individuais femininas no total das exposições realizadas, a percentagem de mulheres presentes em coleções de arte, o número de obras femininas presentes em leilões ou as mulheres que venceram prémios. A análise destes números permitiu aferir o nível de participação das artistas nas instâncias de exibição e distribuição e nos sistemas de reconhecimento artístico.

Os resultados do estudo evidenciaram que as obras de autoria feminina se encontram sub-exibidas, raramente ultrapassando o enigmático *plateau* de um terço de representatividade nos programas de exposições. Os homens gozam também de uma maioria confortável quando ocupam os lugares de artistas de galeria (cerca de 65%) e nas coleções institucionais (cerca de 77%), o que relega as mulheres novamente para a quota de cerca de um terço. Ao delimitar e analisar por escalão etário as artistas representadas pelas galerias, verifica-se que alcançam maior visibilidade as artistas mais jovens, com proporções de presença entre 49% e 68% face ao total de artistas representados/as, o que aparenta ser um sinal positivo de mudança e progresso.

A maior visibilidade das artistas mais jovens nas galerias pode resultar de vários fatores. Desde logo, parece sinalizar que novas gerações de curadoras/es, galeristas e colecionadoras/es estão mais sensibilizadas/os para as questões da igualdade de género e da diversidade, procurando conscientemente dar mais espaço a artistas mulheres. Por outro lado, iniciativas institucionais, públicas e privadas, e até um maior escrutínio dos públicos, poderão pressionar as/os agentes para uma maior representação feminina, gerando um efeito positivo na seleção de jovens talentos.

O mercado da arte contemporânea, dinâmico e orientado para tendências e inovação, privilegia a novidade e a experimentação. Assim, artistas em início de carreira – independentemente do género – encontram-se numa fase mais propícia à ousadia estética, tornando-se alvos preferenciais das galerias

em detrimento de artistas mais velhos/as. Estas componentes mais simbólicas do que “está a dar” na arte num dado momento poderão levar à valorização estratégica de jovens artistas mulheres, impulsionando temporariamente a sua presença no circuito. No entanto, tal como as tendências, poderá ser uma mobilidade ascendente transitória, não duradoura.

A atribuição de prémios de arte parece seguir a mesma tendência: nos que distinguem artistas mais velhos/as, observam-se fortes assimetrias de género, com uma sub-representação evidente das mulheres; enquanto nos destinados a jovens artistas, a presença das mulheres situa-se entre 44% e 53%, revelando maior equilíbrio. Esta diferença pode refletir desigualdades de género mais acentuadas no passado, que limitaram o reconhecimento atual das gerações anteriores de mulheres artistas.

A aparente melhoria na representatividade das artistas mais jovens sugere uma mudança em curso. No entanto, o padrão persistente “da terça parte visível” indica que o desenvolvimento das carreiras continua a ser lento e não linear. O calibre desta desigualdade levanta questões sobre a sustentabilidade dessa mudança: à medida que envelhecem, conseguirão estas artistas manter a visibilidade e acumular reconhecimento, especialmente quando se adicionam os desafios da maternidade e das responsabilidades familiares? A distribuição dos prémios de arte para artistas consagrados/as, marcada por uma forte desproporção desfavorável às mulheres, sugere que a resposta a esta questão pode não ser otimista.

No mercado secundário, a desigualdade mantém-se: apenas 19% das artistas e 15% das obras presentes em leilões pertencem a mulheres. Embora as gerações mais jovens - homens e mulheres - ainda tenham pouca representação nos leilões, as artistas nascidas a partir dos anos 1980 conseguem melhor representatividade no conjunto total de artistas por escalão etário, não obstante a persistente disparidade face aos homens. Apesar de a preferência dos/as agentes recair sobre o trabalho de artistas consagradas/os, considerado um ativo com menor risco, o mercado da arte poderá também apostar em jovens talentos cujas obras são mais acessíveis no presente e podem valorizar-se com o tempo.

Em Portugal, embora haja uma preponderância de alunas nos estudos superiores artísticos e um incremento significativo do número de mulheres artistas visuais a partir da segunda metade do século XX, isso não se refletiu num crescimento proporcional da sua participação em coleções e exposições de museus e galerias (Vicente, 2005; Ferreira, 2018). Apesar das altas taxas de qualificação e peso demográfico, as mulheres têm sido relegadas para a periferia do cânone, dos centros de exibição e da produção de conhecimento (Ferreira, 2018, Vicente, 2024), o que fica evidente pelos resultados desta pesquisa. Em todos os indicadores estudados, as mulheres não pontuam no quadro do reconhecimento e legitimação artísticas, ocupando cerca de uma terça parte visível do campo.

Pese embora a evolução histórica do panorama cultural em matéria de uma maior participação de mulheres, o olhar panorâmico sobre o campo que este estudo proporcionou mostra que persistem, teimosamente, desequilíbrios do passado no presente. Os resultados evidenciam a persistência de desigualdades de género no acesso à profissão de artista. Em consequência, as mulheres confrontam-se com algumas das “impossibilidades do passado” (Silva & Leandro, 2013) que obstaculizam a

prossecução de carreiras profissionais bem-sucedidas. Numa época em que, em alguns setores, o debate feminista acerca da subalternidade das mulheres parece ter passado o prazo de validade e soa a “uma escusada e cansativa reivindicação de um pequeno grupo de descontentes” (Ferreira, 2018, p.22), é importante rever o discurso com evidências acerca dos números de participação das artistas no campo das artes visuais.

A criação feminina permanece envolta de algum desinteresse e silêncio (Ferreira, 2022), o que implica que as mulheres não consigam ainda assegurar uma presença regular nos centros fazedores e consagradores de carreiras artísticas, estreitando-se os seus horizontes futuros. Como referido, o estudo também demonstrou que a geração mais jovem de mulheres consegue alcançar quotas de representatividade mais paritárias ou, pelo menos, mais favoráveis em galerias e na atribuição de prémios para jovens, o que poderá indicar/indiciar mudanças positivas.

Cartografias da invisibilidade: o género na construção de trajetórias profissionais

As relações de género continuam a ser marcadas por desigualdades estruturais, pela desvalorização e ocultação da experiência das mulheres, comprometendo a sua progressão e bem-estar nos vários domínios da vida social (hooks, 2022 [1984]; Linker, 1984; Lorde, 1984; Connell, 1987; Acker, 1990; Rottenberg, 2014). A exclusão e invisibilidade das mulheres enquanto criadoras tem um longo percurso na história da arte portuguesa e do mundo ocidental. Os diversos mecanismos de legitimação artística foram, ao longo dos séculos, consistentes na naturalização da sua ausência dos centros de decisão e reconhecimento artístico, favorecendo e reproduzindo um cânone predominantemente masculino. As formas de discriminação enfrentadas pelas mulheres nas artes visuais são múltiplas e complexas, e encontram respaldo nas representações limitativas de feminilidade, na desvalorização da sua produção - seja pela qualidade técnica, seja pelo confinamento temático - e na colonização e objetificação do corpo feminino dentro da estrutura estética patriarcal.

O isolamento de Portugal durante grande parte do século XX e a lenta consolidação democrática penhoraram as possibilidades de as mulheres acompanharem de perto os ecos da revolução feminista internacional. O campo artístico português, apesar das transformações sociais e políticas das últimas décadas, continua, como evidenciado, a exibir uma flagrante sub-representação de mulheres artistas. Paradoxalmente, apesar da crescente feminização do ensino artístico, onde as mulheres representam mais do que a paridade das/os diplomadas/os, a sua presença e reconhecimento no campo artístico não é, de todo, proporcional.

Embora a perceção sobre o impacto do género nas possibilidades profissionais varie entre as artistas entrevistadas, a maioria reconhece que este fator influencia diretamente o desenvolvimento das trajetórias profissionais. À parte das já amplamente discutidas condições estruturais do campo artístico, as entrevistadas descreveram um regime de género que, à semelhança do que ocorre noutros espaços sociais, perpetua a distribuição assimétrica de ativos entre homens e mulheres. A esmagadora maioria

das artistas que destacaram as limitações impostas pelo gênero referiu ter recebido uma educação valorizadora da igualdade de gênero e incentivadora do seu avanço pessoal e profissional.

O poder de interferência do gênero nas trajetórias profissionais, tal como relatado pelas artistas, foi analisado com base no mesmo racional utilizado para a avaliação do desempenho das trajetórias. A partir desta abordagem, destacam-se as seguintes evidências:

- i) No acesso ao campo artístico, as artistas, inseridas nos três perfis de trajetórias, relataram confrontar-se com estruturas de poder ainda dominadas por homens, incluindo galeristas, curadores, colecionadores e diretores de instituições culturais. Segundo as entrevistadas, a forte masculinização das instâncias de validação artística impõe obstáculos às mulheres, quer no acesso a redes de influência – frequentemente capturadas por afinidades eletivas entre homens –, quer na valorização das suas obras, que tendem a ser preteridas em favor de uma tradição estética masculina.
- ii) As artistas referiram ainda que a sobredominância de homens em posições de *gatekeeping* produz efeitos relacionados com a sexualização das interações, destacando-se, neste contexto, casos de assédio sexual. Este fenómeno, altamente revelador da assimetria de poder que se reproduz no campo artístico (Sayej, 2018; Jhala, 2022), carrega o ambiente de hostilidade e insegurança, dificultando a participação plena das mulheres, em especial as inseridas em *trajetórias em transição*, mais ativamente envolvidas na luta por visibilidade e reconhecimento no campo. Como consequência, muitas artistas inibem-se de tomar iniciativas profissionais junto de homens influentes ou evitam estar presentes em determinados espaços. Além disso, o próprio processo de apreciação e avaliação da produção artística fica comprometido, uma vez que persiste a suspeita de que essa avaliação possa estar contaminada por fatores extrínsecos à qualidade do trabalho artístico.
- iii) O acesso ao campo é também dificultado, segundo a grande maioria das artistas, devido às expectativas diferenciadas veiculadas quanto ao futuro profissional de homens e mulheres. No campo artístico, a consistência e estabilidade do percurso produtivo são frequentemente encaradas como mais acessíveis aos homens, uma vez que se espera que as mulheres permaneçam fortemente subordinadas ao espaço doméstico e às responsabilidades do cuidado.
- iv) Esta perceção influencia, segundo as entrevistadas, as decisões das/os *gatekeepers*, que tendem a considerar o investimento em artistas mulheres mais arriscado, partindo do pressuposto de que estas enfrentarão maiores dificuldades em dedicar-se integralmente à carreira. Consequentemente, as artistas entrevistadas mencionaram viver, não raras vezes, num ambiente de exigência, em que se sentem constantemente pressionadas a demonstrar disponibilidade total e um compromisso inabalável com a sua prática artística. O ambiente de tensão descrito pelas entrevistadas alinha-se com os estudos sobre o conceito de trabalhador/a ideal (Acker, 1990), aplicado a diversos contextos profissionais, incluindo o das artes visuais (Cascone, 2018; Chung, 2020).
- v) A este quadro soma-se a expectativa social de que, em determinado momento, as mulheres privilegiarão projetos familiares em detrimento da produção artística, reforçando a perceção de que

a sua continuidade no meio é incerta. Desta forma, a exclusão das mulheres das esferas de visibilidade e reconhecimento na arte não se limita a ser um reflexo de desigualdades históricas, mas o resultado de um conjunto atual de representações e práticas que continuam a descredibilizar o profissionalismo feminino e a estruturar as relações de género no campo artístico.

- vi) Grande parte das entrevistadas identificou uma persistente sub-representação feminina em galerias, museus, exposições, coleções, publicações, menções na crítica. Embora reconheçam que tem havido avanços na desocultação e valorização dos percursos femininos, entendem que a reduzida participação das mulheres nos diferentes polos do campo continua a ser sinal da lateralização das artistas e da sua experiência enquanto mulheres.
- vii) A apreciação que as artistas fazem do campo artístico está, no geral, alinhada com os resultados do estudo quantitativo. Algumas artistas mais velhas reconheceram sinais de mudança que beneficiam as gerações mais jovens, seja porque estas trazem a frescura estética que o mercado procura, seja porque existem mais incentivos direcionados à categoria de “artista emergente” (bolsas, prémios). Consideraram ainda que as artistas mais jovens, por estarem menos sobrecarregadas com responsabilidades familiares ou financeiras, têm maior disponibilidade para participar em iniciativas que enriquecem o currículo e fortalecem a sua presença no campo, nomeadamente a mobilidade internacional.
- viii) Tal como anteriormente discutido na análise da composição de género no campo das artes visuais, algumas entrevistadas consideraram enigmático que, apesar do maior número de diplomadas em Artes Visuais face aos diplomados, os níveis de representatividade feminina no campo permaneçam tão reduzidos.
- ix) Muitas artistas registaram a maior dificuldade que as mulheres enfrentam na apropriação de capital social. Segundo elas, à exceção das artistas que, através das suas relações familiares, herdaram contactos privilegiados com pessoas influentes no campo, torna-se difícil para a maioria conciliar as diversas dimensões das suas vidas de forma a garantir presença em encontros sociais. Estas ocasiões, fundamentais para a construção de redes de contacto, são frequentemente determinantes das chances de visibilidade no campo artístico.
- x) Algumas artistas deram conta de que, no plano simbólico, a produção artística feminina ainda é desvalorizada, gerando menor acumulação de capital simbólico. Algumas artistas relataram que os seus trabalhos são frequentemente associados a temáticas “femininas” ou “domésticas”, sendo classificados como menos universais ou inovadores em comparação com os dos seus pares masculinos. Este tipo de categorização reforça a hierarquização das práticas artísticas que, em última instância, contribui para a marginalização de determinadas expressões criativas no sistema da arte contemporânea.
- xi) Adicionalmente, muitas artistas mencionaram sentir a necessidade de provar constantemente o seu valor, enfrentando um escrutínio mais rigoroso do que os homens. Referiram ainda que o reconhecimento das carreiras das mulheres é significativamente mais demorado e tardio em

comparação com a dos homens, que, por sua vez, usufruem de uma maior longevidade profissional no campo artístico.

- xii) Metade das entrevistadas relatou que as mulheres ocupam uma posição desfavorável face aos colegas homens no que concerne ao volume de vendas que conseguem realizar e à valorização que a sua criação artística alcança. Argumentaram que a disparidade salarial entre géneros, amplamente documentada em diversos setores profissionais (GEP, 2023), parece ser uma prática replicada no campo artístico. Este fenómeno, que se estende também às outras ocupações profissionais desempenhadas pelas artistas, reforça o desmérito a que o trabalho feminino é frequentemente votado, perpetuando a precariedade e a instabilidade das carreiras das mulheres.
- xiii) Para algumas entrevistadas, o desenvolvimento das carreiras artísticas das mulheres depende exclusivamente do mérito das suas propostas artísticas ou da competição existente no campo. Para estas artistas, o género deixou de ser um fator discriminador determinante para o sucesso ou insucesso das trajetórias profissionais. Inseridas em *trajetórias em transição*, defenderam que os avanços das suas carreiras resultam do trabalho consistente que têm desenvolvido e reconheceram não refletir com regularidade sobre questões de igualdade de género.
- xiv) Independentemente da posição que ocupam no campo artístico, a maioria das artistas entrevistadas reconhece o impacto das especificidades do seu funcionamento no desenvolvimento das suas trajetórias, enquanto asseguram que a sua condição profissional é agravada pelo facto de serem mulheres.

A conciliação entre vida profissional, pessoal e familiar representa um desafio significativo para a maioria das artistas entrevistadas. A maternidade e as expectativas sociais continuam a representar um obstáculo para muitas artistas, sendo frequente a necessidade de interromper ou ajustar as carreiras para responder às exigências familiares.

Entre as artistas inseridas em *trajetórias marginais*, algumas que não foram mães atribuem essa decisão à perceção, que mantêm, de que a maternidade é altamente penalizadora para o desenvolvimento das carreiras artísticas, devido às exigências imperturbáveis de disponibilidade, presença e ritmo de produção do campo. Além disto, a instabilidade financeira associada à profissão de artista comprometeu ou continua a comprometer os seus planos de constituição de família.

As artistas em *trajetórias consolidadas* reconheceram que apenas nos últimos anos, enquanto pessoas mais velhas, conseguiram ver os seus percursos devidamente reconhecidos. Atribuem esta situação à dificuldade que as mulheres enfrentam na manutenção de uma produção artística contínua, devido à desproporcional carga de responsabilidades familiares que acumulam. No entanto, dado que estas artistas provêm de contextos sociais mais favorecidos, relataram ter conseguido encontrar alternativas para a prestação de cuidados aos/às filhos/as e para a gestão da casa, o que lhes permitiu manter uma relativa proximidade dos centros artísticos.

As artistas que integram *trajetórias em transição* confrontam-se de forma particularmente intensa com as desigualdades de género. Por estarem mais ativamente envolvidas no campo e sujeitas a um maior número de interações com *gatekeepers*, bem como a processos de seleção e avaliação, sentem que, por vezes, existem forças que as empurram para fora do caminho certo, dificultando a sua legitimação e reconhecimento. Entre aquelas que foram mães, várias sublinharam que o facto de serem mulheres trouxe dificuldades adicionais ao desenvolvimento das suas carreiras, impondo-lhes períodos indesejados de abrandamento, pousio e até algum desaparecimento profissional, que algumas estão atualmente a tentar reverter.

Embora considerem que conciliar as exigências da vida pessoal e familiar com as dificuldades estruturais da profissão seja um desafio quase impossível de superar, as artistas valorizaram a importância de contar com companheiros envolvidos e com redes de apoio a quem possam recorrer. Apontaram ainda que a promoção de masculinidades cuidadoras, através de melhorias legislativas, apoios sociais e até de mudanças de atitude por parte das/os agentes do campo artístico, poderão ser caminhos para equilibrar, de forma mais justa, a articulação entre a profissão e a vida privada e familiar.

Criar o espaço – agência e resistência das mulheres nas artes visuais

A capacidade agencial das mulheres no campo artístico manifesta-se através de um conjunto de estratégias que evidenciam a sua resiliência e determinação em superar as condições adversas em que, muitas vezes, se realiza a criação artística. Os testemunhos das artistas permitiram reunir um conjunto de ações destinadas a ultrapassar não só os desafios estruturais da profissão artística, mas também as desigualdades de género que persistem no meio. A análise dos relatos revela que o *habitus*, longe de ser estático, transforma-se através do contacto com a realidade social em constante mutação (Lahire, 2003), permitindo que as artistas engendrem diferentes estratégias para assegurar a sua inserção ativa no campo artístico. Essas estratégias passam por:

- i) *Manutenção da atividade criativa*. Mesmo quando implica recorrer a outras ocupações para o seu financiamento, a continuidade da prática artística surge como uma estratégia essencial. A persistência das artistas reflete a consciência de que a profissionalização no meio artístico é um percurso de longo prazo, frequentemente marcado por instabilidade. Assim, dedicação, resiliência e perseverança tornam-se atributos indispensáveis para sustentar uma carreira, demonstrando que estas mulheres não se resignam às limitações que lhes são impostas.
- ii) *Expansão da rede de contactos*. A presença em eventos e as interações com agentes culturais contribuem para a acumulação de capital social e para a ampliação das oportunidades de visibilidade no campo.
- iii) *Candidatura a residências artísticas, bolsas e prémios*. Estas iniciativas permitem não apenas obter apoio financeiro, mas também, quando bem-sucedidas, garantem validação institucional e reconhecimento no campo. A formação contínua surge igualmente como um mecanismo de reforço

do capital cultural, possibilitando a atualização constante dos saberes e o fortalecimento da posição das artistas no campo.

- iv) *Mobilidade internacional*. Como resposta à reduzida dimensão do campo artístico português, à excessiva centralização da atividade artística e à elevada concorrência em determinados polos, muitas artistas procuram expandir o seu alcance para além das fronteiras nacionais, diversificando públicos e reformulando linguagens e conceitos estéticos.
- v) *Reconfiguração da relação galerista-artista*. O uso das redes sociais e de plataformas digitais tornou-se uma estratégia fundamental para a divulgação e comercialização do trabalho artístico, permitindo às artistas alcançar públicos e concretizar vendas sem necessitarem de intermediação. Estas práticas, que favorecem a liberdade autoral, demonstram a adaptação das artistas às transformações do meio e uma tentativa de afirmação para além dos circuitos convencionais, que fazem parte da reconfiguração da relação tradicional entre artistas e galerias identificada na literatura (Maanen, 2009; Melo, 2012; Petrides, 2017).
- vi) *Descentralização do campo artístico*. Algumas artistas mais jovens organizam exposições em zonas periféricas do campo, criando trajetos alternativos e desafiando a hegemonia dos centros estabelecidos. Estas iniciativas, que remetem para as estratégias de resistência defendidas por Melo (1994) e Conde (2001a), procuram afirmar a relevância cultural das periferias e questionar as estruturas organizacionais e as práticas artísticas dominantes, explorando novas formas de produção, colaboração e distribuição da arte.
- vii) *Criação de projetos artísticos de impacto social*. Algumas artistas desenvolvem projetos que abordam temas socialmente relevantes, procurando reconhecimento junto de públicos diferenciados, em vez de se restringirem à lógica comercial do mercado de arte.
- viii) *Reconhecimento das mulheres na história da arte*. A visibilidade das mulheres artistas no passado e no presente é um passo essencial para a construção de um campo artístico mais inclusivo e representativo. Neste sentido, muitas das entrevistadas que exercem a docência promovem a inclusão de mulheres artistas nos programas das disciplinas que lecionam, contribuindo para a (re)construção do cânone artístico.
- ix) *Sororidade e colaboração*. A solidariedade entre mulheres artistas emerge como um recurso agencial relevante. Muitas entrevistadas associam-se, trabalham em conjunto e recomendam-se mutuamente, fomentando um ambiente de apoio e fortalecimento coletivo. Estas práticas contribuem para a criação de redes alternativas de suporte e reconhecimento, reforçando a presença e valorização das mulheres no meio artístico.
- x) *Criação de movimentos associativos*. O envolvimento em coletivos e associações permite colocar na agenda a luta por melhores e mais dignas condições de trabalho e a regulamentação do campo artístico, promovendo uma maior consciencialização e mobilização das/os artistas.
- xi) *Adiamento da constituição de família*. A decisão de adiar a constituição de família é uma opção recorrente entre as artistas, refletindo o impacto das exigências da profissão na vida pessoal. Este

adiamento evidencia a necessidade de priorizar a carreira num contexto em que a conciliação entre criação artística e responsabilidades familiares continua a ser uma prova difícil de superar.

Ao destacar algumas das ações conduzidas pelas artistas, torna-se evidente que, independentemente do momento da trajetória em que se encontram e dos diferentes níveis de esforço que despendem nestas ações, as artistas não se limitam a aceitar as condições impostas pelo campo. Pelo contrário, põem em prática múltiplas iniciativas para afirmar as suas carreiras e desafiar as assimetrias estruturais.

A diversidade das suas abordagens revela um campo em transformação, no qual a agência individual e coletiva poderá desempenhar um papel determinante na redefinição da cartografia do espaço das artes visuais e na construção de novas possibilidades de reconhecimento e valorização artística.

Caminhos para o centro - redefinir o lugar das mulheres nas artes

O Conselho da Europa identificou a igualdade de género com uma das prioridades para o *Plano de Trabalho Europeu para a Cultura 2023-26*. Os Estados-Membros reportaram que, apesar dos progressos alcançados neste domínio e das diferentes realidades nacionais, as mulheres continuam a enfrentar dificuldades significativas, nomeadamente no acesso igualitário ao mercado de trabalho, na igualdade salarial, na representação paritária em posições de poder e na avaliação e reconhecimento do trabalho em condições equiparadas às dos seus colegas homens (European Network of Cultural Centres, 2019; Comissão Europeia, 2021, 2022).

Os mencionados relatórios, bem como a literatura (Fonseca, 2013a, 2013b), convergem num conjunto de recomendações para os setores criativo e cultural, entre as quais se destacam:

- i) Implementação de estruturas formais de atribuição de fundos de incentivo às artes (públicos, privados) que minimizem o enviesamento de género e centrem a avaliação na obra a concurso;
- ii) Adoção de medidas de discriminação positiva, como a aplicação de quotas de género, para corrigir práticas discriminatórias;
- iii) Criação de incentivos específicos para mulheres artistas, incluindo prémios e bolsas de estudo financiados por entidades públicas e privadas;
- iv) Sensibilização e mobilização de agentes culturais em posições de poder para promover a igualdade de género no campo artístico e cultural;
- v) Garantia de que as organizações e os projetos culturais financiados por fundos públicos aplicam a regra da paridade de representação;
- vi) Inclusão de despesas com a guarda de crianças nos custos elegíveis do programa *Europa Criativa*, facilitando a participação de artistas com responsabilidades familiares;
- vii) Promoção da investigação sobre igualdade de género e reforço da recolha de dados desagregados por género no campo cultural e artístico;

- viii) Criação de redes interinstitucionais, que incluam instituições culturais, universidades, galerias comerciais e museus, com o objetivo de refletir sobre e implementar políticas de igualdade e não discriminação;
- ix) Estabelecimento de estruturas de proteção das/os trabalhadoras/es culturais contra a violência sexual, incluindo a criação de pontos de contacto para denúncias confidenciais;
- x) Garantia da existência de políticas anti-assédio em todas as organizações culturais beneficiárias de financiamento da União Europeia.

Espaços em expansão - Género, arte e poder

O objetivo que atravessa esta tese é dar visibilidade e relevância aos percursos biográficos das mulheres, valorizando as suas experiências pessoais e profissionais a partir dos seus próprios pontos de vista. Esta ótica reconhece que, embora seja possível identificar padrões sociais, não existem experiências homogêneas, universais e imutáveis, mas sim uma diversidade situada em contextos sociais específicos (Smith, 1987; Devault, 1990; Narvaz & Koller, 2006). O reconhecimento e a incorporação de diferentes perspetivas favorecem a construção de uma base de conhecimento mais inclusiva sobre as dinâmicas da realidade social, nomeadamente aquelas que se prendem com o estudo das desigualdades sociais.

O destaque dado a estas mulheres e, de certa forma, ao grupo socioprofissional a que pertencem, representa um posicionamento ativo e não neutro face à exposição das suas condições de existência, que ambiciona contribuir para a sua melhoria. Através da produção de estatísticas sobre a disparidade de género no campo artístico português e dos generosos testemunhos das mulheres entrevistadas, o presente estudo oferece uma compreensão mais aprofundada das barreiras estruturais e das dinâmicas que moldam as trajetórias das mulheres artistas visuais em Portugal, acrescentando ainda pistas relevantes sobre a condição das mulheres no contexto social mais amplo.

Adicionalmente ao conjunto de recomendações apresentadas para melhorar as circunstâncias de desigualdade de género e a precariedade laboral características do campo, Rui Pedro Fonseca (2015) defende ser necessário recuperar os ativismos do passado, aumentar a visibilidade da arte produzida por mulheres e disseminar referências que possam servir de *role models* para as gerações futuras de artistas. Embora a profissão de artista visual seja frequentemente marcada por um percurso solitário e individualista, Forkert (2010, p. 35) defende que:

(...) os/as artistas precisam, hoje mais do que nunca, de alguma forma de organização coletiva. Embora os sindicatos tenham perdido uma oportunidade histórica, nem tudo está perdido. Isto não quer dizer que os/as artistas tenham de se modernizar no sentido neoliberal, mas apenas que se têm de tornar mais imaginativos/as, abraçando uma imaginação que diga respeito à estrutura organizacional e às práticas sobre as quais se pode aprender.

Ben Davis (2015), tal como Linda Nochlin em 1971, apresenta as condições em que se constroem as carreiras artísticas de sucesso, nomeadamente o suporte financeiro dos/as autores/as, que provém, na sua maioria, de outras fontes que não a criação artística. Atendendo aos números da desigualdade de género, Davis argumenta que a menor quantidade de tempo disponível para perseguir oportunidades, a diferença salarial desfavorável às mulheres e a precariedade laboral - que as afeta de forma mais significativa - constituem uma realidade transversal a diversos setores da economia. Estes fatores contribuem para a falta das condições financeiras necessárias ao suporte da atividade criativa, limitando o seu pleno desenvolvimento profissional. Considerando que o campo artístico está inserido e comunica com outros campos da realidade social, torna-se evidente que, embora a implementação de medidas concretas no setor seja essencial, há diversas questões estruturais relacionadas com a desigualdade de género que precisam de ser abordadas para além do próprio campo artístico.

Outra ideia que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho foi a da descentralização cultural. Embora o programa tenha começado a ser delineado pelos governos a partir da década de 1990 (Neves et al., 2024), Rui Matoso, entrevistado por Farinha (2024), assinala que os investimentos públicos “não geraram automaticamente novas centralidades” nem, tão pouco, democratizaram efetivamente a cultura. Segundo Matoso, não existem instituições (museus, centros de arte) distribuídas pelo território capazes de acolher a circulação de formas culturais e artísticas oriundas dos centros urbanos, nem se verifica um esforço sistemático de fomento e valorização da produção artística a partir do interior desses territórios de margem.

A proposta seria de continuar a alargar os espaços produtivos do campo artístico, esbatendo as fronteiras entre centros e periferias e criando um espaço intermédio mais inventivo, onde se gerem oportunidades, criatividade e valor. Num campo altamente competitivo, esta abordagem pretende, à semelhança do que ocorre noutros setores da atividade económica, reduzir a dependência dos grandes centros urbanos e permitir a criação de novos polos culturais, à sua própria escala, capazes de fixar agentes culturais. Estas novas “geografias carismáticas” (Buchholz, 2022, p. 20) poderiam promover maior equidade e permitir que a diversidade de expressões artísticas seja valorizada e legitimada.

A tendência de crescimento do emprego cultural, acompanhada por uma melhoria nas qualificações académicas, indica um setor em transformação, que exige maior apoio governamental e reconhecimento institucional. O acesso massivo das mulheres ao ensino artístico, a propagação de paradigmas internacionais à realidade portuguesa – nomeadamente, a importância dos questionamentos feministas e do papel da arte na sociedade – impuseram alterações aos projetos curatoriais e às políticas de aquisição e exposição das instituições (Oliveira, 2015). Espera-se que estas mudanças continuem a ter expressão positiva no equilíbrio de representação das mulheres no campo artístico.

No geral, as artes visuais em Portugal encontram-se num ponto de inflexão. Enquanto o crescimento do setor e a implementação de políticas públicas sinalizam um avanço, os desafios estruturais ligados ao financiamento, à regulação do trabalho artístico, às políticas amigas da família e à igualdade de género continuam a exigir respostas concretas. A criação de plataformas de apoio, a

transparência nas relações institucionais e a desmistificação da arte como um setor exclusivamente elitista podem contribuir para a criação de um meio sustentável para as/os profissionais da cultura, que será determinante para o futuro das artes visuais no país.

Desde o momento das entrevistas até à finalização desta tese, mantive o contacto com a maioria das artistas, acompanhando os seus percursos. Entre serem representadas pela primeira vez, mudarem ou saírem de galerias, serem nomeadas para prémios, participarem em exposições nacionais e internacionais, dinamizarem espaços alternativos ou se tornarem menos visíveis, pude confirmar o que me relatavam sobre a imprevisibilidade e o constante devir do campo artístico.

O momento histórico em que nos encontramos é particularmente inquietante. As distopias, antes do domínio exclusivo da literatura e do cinema, realizam-se ou, pelo menos, não parecem tão distantes ou inverosímeis. No seio das democracias liberais, ascendem discursos autoritários, retrocedem políticas identitárias e crescem ações de censura à arte e expressão cultural (Clarke et al., 2024; Whyatt, 2024). Os direitos das mulheres enfrentam movimentos conservadores, defensores de normas patriarcais, atentando contra os seus direitos reprodutivos, a igualdade de género ou promovendo uma (maior) submissão das mulheres em nome da "família tradicional" (Sanders & Jenkins, 2022; Indelicato & Magalhaes, 2024; Benitez-Baleato, Montero & Docio, 2025). Os media e a tecnologia são instrumentalizados para difundir narrativas que alimentam as "guerras culturais do género" (Blasio & Selva, 2024). Perante esta conjuntura hostil, o pensamento crítico e a arte são fortes antídotos. Como afirmou Noam Chomsky (1967, p. 2), a propósito da Guerra do Vietname: "*intellectuals are in a position to expose the lies of governments, to analyze actions according to their causes and motives and often hidden intentions*".

Num tempo e espaço em que as igualdades conquistadas se tornam reversíveis, importa redobrar a atenção às *marginalizações, encobrimentos e cedências tácticas* (Queiroz, 2001, p. 35) a que estão sujeitas as artistas no campo artístico e que a presente investigação comprovou. Importa alargar esse cuidado e olhar crítico à evolução da condição das mulheres na sociedade, tentando assegurar que os direitos e avanços alcançados não sejam esboroados.

Fontes

Imprensa

- Agência Lusa. (6 de maio de 2020a). Covid-19: Governo cria grupo de trabalho para analisar situação laboral nas Artes. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/kzTOG>
- Agência Lusa. (26 de junho de 2020b). Ministra da Cultura pede consenso sobre estatuto do trabalhador intermitente. *Expresso*. Disponível em: <https://shorturl.at/1iZlh>
- Amâncio, L. (5 de março de 2024). O problema de fundo é a normatividade dos papéis tradicionais. (em entrevista a Filipa Almeida Mendes). *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/4gKDz>
- Armstrong, R. (15 de abril de 2024). Art as investment and investment as art. *Financial Times*. Disponível em: <https://shorturl.at/RamI8>
- Ash-Grimm, A. (12 de setembro de 2021). The Commodification of Art and Capitalism's Infiltration of the Art World. *Medium*. Disponível em: <https://shorturl.at/IO970>
- Aspden, P. (28 de janeiro de 2013). Art and commerce: A difficult meeting. *Financial Times*. Disponível em: <https://shorturl.at/MBqaY>
- Barcellos, A. (28 de julho de 2014). Ser artista é ser precário, intermitente e até “fora da lei”. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/pHshL>
- Bento, H., & Ascensão, J. (2024, novembro 12). Assédio, stalking e uma queixa de violação: dezenas de mulheres denunciam pianista e Hot Clube abre inquérito interno. *Expresso*. Disponível em: <https://shorturl.at/SP6by>
- Cardoso, J. A. (2 de junho de 2023). Revisão do Estatuto dos Profissionais da Cultura deve começar em Setembro. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/Uxuk3>
- Cardoso, J. A. (2 de março de 2024). Estes somos nós: os muitos homens e as poucas mulheres nas capas do PÚBLICO. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/BJGHN>
- Cascone, S. (9 de julho de 2018). A Curator Accuses MoMA PS1 of Discrimination for Rescinding a Job Offer After Learning She Had a Baby. *ArtNet*. Disponível em: <https://shorturl.at/FP9Mq>
- Chomsky, N. (23 de fevereiro de 1967). A Special Supplement: The Responsibility of Intellectuals. *The New York Review*. Disponível em: <https://shorturl.at/upzM5>
- Cipriano, R. (2 de janeiro de 2023). Antigo Museu Berardo passa a ser o novo Museu de Arte Contemporânea/CCB. *Observador*. Disponível em: <https://shorturl.at/5gxj1>
- Corbett, R. (19 de setembro de 2019). The Art World Is Considered a Progressive Place, But It Has a Big Blind Spot: Supporting Working Mothers. *Artnet*. Disponível em: <https://shorturl.at/ATrVR>
- Cortês, V. (2018). Entrevista. *Arte Capital - Magazine de Arte*. Disponível em: <https://tinyurl.com/6jemcb9d>
- Crespo, L. (3 de novembro de 2023). Carlos Bessa Pereira: “O mercado da arte em Portugal vai sofrer um grande choque”. *Jornal de Negócios*. Disponível em: <https://shorturl.at/xCCfn>
- Delatiner, B. (11 de junho de 2000). Feminism in Art, With Respect. *The New York Times*. Disponível em: <https://shorturl.at/X4eeU>
- Dias, T. M. (5 de maio de 2020). Covid-19: maioria dos profissionais da cultura conta perder mais de 50% do rendimento, mostra estudo. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc65aaej>
- Duarte, M. (25 de fevereiro de 2017). Quão desigual é o mundo da arte? *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/20Ppb>
- Expresso. (20 de fevereiro de 2022). Batalha em Veneza: toda a história da polémica representação portuguesa na Bienal. *Expresso*. Disponível em: <https://shorturl.at/wwwRp>
- Farinha, R. (9 de abril de 2024). Descentralização da cultura: um passo em frente rumo à democracia cultural. *Comunidade, Cultura e Arte*. Disponível em: <https://shorturl.at/nmYaY>
- Garcia, P. C. (28 de março de 2019). Os 10 artistas portugueses mais valiosos. *Forbes*. Disponível em: <https://tinyurl.com/yd6ukewe>
- Guerreiro, A. (25 de agosto de 2024). Não se trata de crise da habitação mas de crise de acesso à habitação. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/nsQWe>

Independent. (6 de julho de 2008). There's never been a great woman artist. *Independent*. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc4a55wx>

Mendes, F. A. (5 de março de 2024). Acesso às lideranças. “Há um tratamento privilegiado dos homens” na ciência. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/Wk4OL>

Nadaís, I. (9 de março de 2021). Precariedade, pluriactividade e desemprego dominam trabalho independente na Cultura. *Público*, p. 30. Disponível em: <https://shorturl.at/diwxJ>

Nadaís, I., & Salema, I. (15 de julho de 2018). "Todos os directores querem o museu cheio. Mas com quê? Essa é a questão" - entrevista a João Ribas. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/NHmgL>

Nunes, B., & Serpa, S. (13 de novembro de 2024). Abusos no mundo do Jazz: O silêncio dos colegas. *Expresso*. Disponível em: <https://shorturl.at/TMQIO>

Nogueira, R. (31 de outubro de 2024). Este ano há ainda menos paridade nos júris do Instituto do Cinema e do Audiovisual. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/LF6WA>

Pereira, A. C. (23 de abril de 2024). Mulheres na política: há uma petição para subir o limiar da paridade para 50%. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/dLiKN>

Pires, P. (15 de setembro de 2023). Arte contemporânea e território: panorâmica e desafios actuais. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/YljXA>

Portugal, P. (17 de agosto de 2021). Porque é que a arte portuguesa ficou tão pequenina? *Arte Capital - Magazine de Arte*. Disponível em: <https://shorturl.at/N2lge>

Público. (3 de agosto de 2014). Cronologia da derrocada do BES. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/2n7cf8mw>

Queirós, L. M. (22 de abril de 2021). O Estatuto do Trabalhador da Cultura que agora se aprova é uma vitória agrídoce. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/mpfbxw83>

Rato, V. (11 de setembro de 2005). O paradoxo português. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/3c9jwdfc>

Rato, V. (25 de janeiro de 2007). Portugal tem pavilhão na Bienal de Veneza até 2009. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/yvxscyaa>

Rato, V. (15 de maio de 2014). Direcção-Geral das Artes investe os valores mais baixos da década em apoios regulares à criação. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/IHQo8>

Salema, I. (1 de junho de 2021a). “Sou feminista. Sou mesmo, e muito...”. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/9ezHp>

Salema, I. (15 de junho de 2021b). Tudo o que eu quero: exposição com 40 mulheres artistas e portuguesas disponível no Google Arts. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/3eta3568>

Salema, I. (1 de junho de 2024). Madragoa é a primeira galeria de arte a receber prémio da federação europeia. *Público*. Disponível em: <https://tinyurl.com/3pfw6kat>

Serpa, L. (22 de dezembro de 2006). Entrevista a Luís Serpa por Sandra Vieira Jurgens. *Arte Capital*. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>

Soromenho, A. (5 de maio de 2018). Quem tem medo de Joana Vasconcelos? *Expresso Revista*. Disponível em: <https://shorturl.at/sGSQA>

Soromenho, A. (22 de fevereiro de 2023). *A Arco Madrid 2023 começa hoje com 18 galerias portuguesas: traçamos um roteiro para a feira de arte contemporânea*. *Expresso*. Disponível em: <https://tinyurl.com/etpdy755>

Teixeira, L. (6 de março de 2024). Tendências e desafios sobre o sector cultural e criativo em Portugal. *Público*. Disponível em: <https://shorturl.at/vtMGw>

Vásquez, C. (janeiro de 1983). Towards a Revolutionary Feminist Ethics. *Coming up*. Disponível em: <https://shorturl.at/hq7zF>

Legislação

Assembleia da República. (21 de agosto de 2006). “Lei Orgânica n.º 3/2006”. *Diário da República* n.º 160/2006, Série I de 2006-08-21: 5896 - 5897. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei-organica/3-2006-540469>

Assembleia da República. (1 de agosto de 2017). “Lei n.º 62/2017”. *Diário da República* n.º 147/2017, Série I de 2017-08-01: 4414 - 4416: Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/62-2017-107791612>

Constituição da República Portuguesa. (1997). “Artigo 109º”. *Diário da República* n.º 218. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/decreto-aprovacao-constituicao/1976-34520775-49232775>

Presidência do Conselho de Ministros (21 de maio de 2018). *Resolução do Conselho de Ministros* n.º 61/2018. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. Disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2020/12/Resol_Cons_Ministros_61_2018.pdf

Presidência do Conselho de Ministros. (2021). “Decreto-Lei n.º 105/2021”. *Diário da República*, 1.ª série, nº231. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/2021/11/23100/0000500036.pdf>

Vídeos

Casaca, S. F. (5 de março de 2024). *Ser Mulher em Liberdade - Grande Conferência Público*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=v5yhdG_KqiU

Guerra, E. (9 de outubro de 2024). *Conferência "Artistas e os seus modos de produção e organização"*. Youtube https://youtu.be/HO9mc0o_rpY?si=FhNB6gv0Wd14rPkT

Trabulo, M. (9 de outubro de 2024). *Conferência "Artistas e os seus modos de produção e organização"*. Youtube https://youtu.be/HO9mc0o_rpY?si=FhNB6gv0Wd14rPkT

Vicente, F. L. (30 de janeiro de 2024). *Conhecimento e Criatividade: biografias de mulheres na história global (sécs.XVIII-XX). Conferências Eutopos*. Lisboa: Brotéria. Disponível em: https://www.youtube.com/live/kJnJ_78S3aM?si=3ESoyQ50xuoU-4Df

Websites institucionais

Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. (2013). *Diplomados em estabelecimentos de ensino superior - 2011/12*. Disponível em: <https://www.dgeec.mec.pt/>

Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. (2023a). *Perfil do docente do ensino superior 2022/23*. Disponível em: <https://www.dgeec.mec.pt/np4/461/>

Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência. (2023b). *Diplomados em estabelecimentos de ensino superior - 2021/22*. Disponível em: <https://www.dgeec.mec.pt/>

Exhibitio - Associação Lusa de Galeristas. (maio de 2024). *Missão*. Disponível em: <https://exhibitio.pt/>

GEP. (2023). *Barómetro das diferenças remuneratórias entre mulheres e homens*. Disponível em: <http://www.gep.mtsss.gov.pt/trabalho>

GEPAC. (2014). *Planos de estudos para a Cultura - compilação de sumários executivos*. Lisboa: Príncipia Editora.

GEPAC. (2023). *Nota Estatística 03/2023*. Lisboa: Direção de Serviços de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais.

INE. (2011a). *Classificação Portuguesa das Profissões*. Disponível em: <https://www.ine.pt/xurl/pub/107961853>

INE. (2011b). *Recenseamento da população e habitação - Censos 2011*. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_qa_populacao

INE. (2021). *Recenseamento da população e habitação - Censos 2021*. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_qa_populacao

INE. (2023). *Estatísticas da Cultura 2022*. Lisboa: INE.

INE/Pordata. (março de 2024). *PORDATA - estatísticas sobre Portugal e Europa*. Disponível em: [https://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+emprego+total+e+por+sexo+\(percentagem\)-549](https://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+emprego+total+e+por+sexo+(percentagem)-549)

Ministério da Cultura. (2023). *Comissão de Aquisição de Arte Contemporânea - Relatório e proposta 2023*. Disponível em: <https://colecaodoestado.pt/missao/aquisicoes-recentes/>

MUTIM. (2022). *Missão*. MUTIM - Mulheres Trabalhadoras das Imagens em Movimento. Disponível em: <https://www.mutim.org/>

National Women's History Museum (2020). *Feminism: The Second Wave*. Disponível em: <https://tinyurl.com/y3xv7pyz>
Parlamento Europeu (2024). *Eleições Europeias 2024 - Resultados das eleições nacionais - Equilíbrio de género entre eurodeputados por ano*. Disponível em: <https://results.elections.europa.eu/pt/ferramentas/descarregar-folhas-de-dados/>
Rede Portuguesa de Arte Contemporânea. (2024). Disponível em: <https://rpac.pt/sobre/>

Galerias

<https://www.no-no.pt/>
<https://balcony.pt/>
<https://www.gfilomenasoaes.com/>
<https://www.cristinaguerra.com/>
<https://www.veracortes.com/>
<https://www.pedrocera.com/>
<https://www.miguelnabinho.com/>
<https://111.pt/>
<https://www.instagram.com/modulocentro/>
<https://www.galeriapedrooliveira.com/>
<https://www.galeriagracabrandao.pt/>
<https://www.instagram.com/galeriamonumental/>
<https://www.quadradoazul.pt/>
<https://www.carloscarvalho-ac.com/pt>
<https://www.trema-arte.pt/>
<https://www.porta33.com/>
<https://www.arteperiferica.com/>
<https://www.galeriafernandosantos.com/>
<https://www.galeriapresenca.com/>
<https://www.fonsecamacedo.com/>
<https://www.3mlarte.com/>
<https://www.nunocenteno.com/>
<https://www.kunsthalle-lissabon.org/>
<https://www.kubikgallery.com/>
<https://www.apartegaleria.com/>
<https://www.belogalsterer.com/>
<https://www.franciscofino.com/>
<https://www.zaratan.pt/>
<https://www.galeriamadragoa.pt/>

Instituições culturais

<https://gulbenkian.pt/>
<https://www.culturgest.pt/>
<https://www.museuartecontemporanea.gov.pt/>
<https://www.serralves.pt/>
<https://www.fundacaoedp.pt/>
<https://www.museuberardo.pt/>

Leiloeiras

<https://www.pcv.pt/>
<https://www.cml.pt/>
<https://veritas.art/>

Referências bibliográficas

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbott, A. (1988). *The system of professions—Essay on the division of expert labor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aboim, S. (2008). Género e modernidade - a construção pública do privado. In M. Villaverde, K. Wall, & S. Aboim, *Itinerários: A Investigação nos 25 Anos do ICS* (pp. 561-582). (pp. 561-582). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Aboim, S. (2013). *A sexualidade dos Portugueses*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Abreu, P. (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Tese de Doutoramento em Sociologia: Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/13832>
- Acker, J. (1990). Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations. *Gender & Society* 4(2), 139-58. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/189609>
- Adkins, L. (2004). Introduction: Feminism, Bourdieu and After. *The Sociological Review*, 52(2 suppl), 3-18. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2005.00521.x>
- Adler, L. (2021). Choosing Bad Jobs: the use of nonstandard work as commitment device. *Work and Occupations*, 48(2), 207-242. <https://doi.org/10.1177/07308884209495>
- Adler, M. (1985). Stardom and Talent. *American Economic Review*, 75(1), 208–212. Disponível em: <https://shorturl.at/n49k8>
- Afonso, L. U., & Fernandes, A. (2019). *Mercados da Arte*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Agacinski, S. (1999). *Política dos Sexos*. Oeiras: Celta Editora.
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2023). *The Feminist Killjoy Handbook: The Radical Potential of Getting in the Way*. New York: Seal Press.
- Alexander, J. C. (1987). *Sociological Theory Since 1945*. Londres: Hutchinson.
- Almeida, B. P. (2002). *Transição. Ciclopes, mutantes, apocalípticos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almeida, B. P. (2013). O Território e o Mapa. In M. Hargreaves, *Colecionismo e mercado de arte em Portugal - o Território e o Mapa* (pp. 11-15). Porto: Edições Afrontamento.
- Almeida, J. F. (2007). Velhos e novos aspectos da epistemologia das ciências sociais. *Sociologia, Problemas e práticas*, n.º 55, 11-24. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1111>
- Almeida, J. F., & Pinto, J. M. (1975). Teoria e Investigação Empírica nas Ciências Sociais. *Análise Social*, vol XI (42-43), 365-445. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/6755>
- Almeida, J. F., & Pinto, J. M. (2014). Da teoria à investigação empírica. Em A. S. Silva, & J. M. Pinto, *Metodologia das Ciências Sociais*, 16ª edição (pp. 56-78). Porto: Edições Afrontamento
- Almeida, J. F., da Costa, A. F., & Machado, F. L. (1994). Recomposição socioprofissional e novos protagonismos. In A. R. (org.), *Portugal, 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Amâncio, L. (1993). Género - Representações e Identidades. *Sociologia - Problemas e Práticas*, n.º14, pp. 127-140. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/909>
- Amâncio, L. (1994). *Masculino e Feminino: a construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- Amâncio, L. (2003). O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, 38(168), 687–714. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2003168.01>
- Anderson, B. S., & Zinsser, J. P. (1988). *A History of Their Own. Women in Europe from Prehistory to the present. vol II*. London: Penguin Books.
- Angelini, F., & Castellani, M. (2019). Cultural and economic value: a critical review. *Journal of Cultural Economics*, 43, 173–188. <https://doi.org/10.1007/s10824-018-9334-4>
- Angelini, F., & Castellani, M. (2022). Price and information disclosure in the private art market: A signalling game. *Research in Economics*, 76(1), 14-20. Disponível em: <https://shorturl.at/Oq5E2>
- Armstrong, C., & Zegher, C. (2006). *Women Artists at the Millennium*. Cambridge: MIT Press/October Books.

- Art Review (2023). Art Review Power 100 - 2023. *Art Review*. Disponível em: <https://tinyurl.com/3xsjzr8s>
- Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, employment and society*, 19(1), 25–46. <https://doi.org/10.1177/0950017005051280>
- Baldin, A., & Bille, T. (2021). Who is an artist? Heterogeneity and professionalism among visual artists. *Journal of Cultural Economics*, 45, 527–556. <https://doi.org/10.1007/s10824-020-09400-5>
- Baldwin, J. H., & Ackerson, A. W. (2017). *Women in the Museum - Lessons from the Workplace*. New York: Routledge.
- Barnes, B. (2000). *Understanding Agency: Social Theory and Responsible Action*. Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd.
- Bataille, P., Bertolini, S., Casula, C., & Perrenoud, M. (2020). From atypical to paradigmatic? The relevance of the study of artistic work for the sociology of work. *Sociologia del Lavoro*, 157, 59-83. Disponível em: <https://shorturl.at/oGn2W>
- Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics* 35, 47–65. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001>
- Beardsley, M. C. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Beauvoir, S. d. (1949 (2009)). *O Segundo Sexo - Os factos e os mitos Vol. 1*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Beck, U. (1994). A reinvenção da política - rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In U. Beck, A. Giddens, & S. Lash, *Modernização Reflexiva - política, tradição e estética no Mundo Moderno* (pp. 1-51). Cambridge: Polity Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. (1994). Distributing Art Works. In A. Melo, *Arte e Dinheiro* (pp. 69-97). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Beckert, J., & Rössel, J. (2013). The price of Art - Uncertainty and reputation in the art field. *European Societies*, 15:2, 178-195. <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767923>
- Beirne, M., Jennings, M., & Knight, S. (2017). Autonomy and resilience in cultural work: looking beyond the ‘creative industries’. *Journal for Cultural Research*, 21(2), 204–221. <https://doi.org/10.1080/14797585.2016.1275311>
- Belo, M., Alão, A. P., & Cabral, I. N. (1987). O Estado Novo e as mulheres. In *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia, 1926-1959, vol. II*. Editora Fragmentos.
- Benjamin, W. (1998 [1934]). Artist as a Producer. In M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith, *Walter Benjamin - Selected Writings Volume 2, Part 2 1931-1934* (pp. 768-782). Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2007 [1936]). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223–234. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>
- Berger, J., Cohen, B. P., & Zelditch, M. (1972). Status Characteristics and Social Interaction. *American Sociological Review*, 37 (3), 241-255. <https://doi.org/10.2307/2093465>
- Bertaux, D. (2020 [1997]). *As narrativas de vida*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Bille, T., & Jensen, S. (2018). Artistic education matters: survival in the arts occupations. *Journal of Cultural Economics*, 42, 23-43. <https://doi.org/10.1007/s10824-016-9278-5>
- Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 14, 178–183. Disponível em: <https://shorturl.at/ts7nB>
- Björkman, I. (2002). Aura: Aesthetic Business Creativity. *Consumption Markets & Culture Markets and Culture*, 5 (1), 69-78. <https://doi.org/10.1080/1025386029003127>
- Bocart, F., Gertsberg, M., & Pownall, R. (2018). *Glass Ceilings in the Art Market*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017>
- Bock, G. (1989). História, História das Mulheres, História do Género. Em A. C. Pinto, *Penélope – Fazer e Desfazer a História* (pp. 158-187). Lisboa: Edições Cosmos.
- Boden, M. A. (1994). *Dimensions of Creativity*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Boléo, L. P. (2001). Textos que em nós se fazem. In M. A. Fiadeiro, *Mulheres Século XX: 101 Livros* (pp. 80-87). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento da Cultura.
- Boll, D. (2011). *Art For Sale - A Candid View Of The Art Market*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2018). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso Books.
- Bonus, H., & Ronte, D. (1997). Credibility and Economic Value in the Visual Arts. *Journal of Cultural Economics*, 21(2), 103–118. <https://doi.org/10.1023/A:1007338319088>
- Boone, S. (2022). Ausência das mulheres artistas na história da arte e o apagamento identitário. *Arte em tempos sombrios* (pp. 223-232). Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História de Arte. <https://doi.org/10.54575/cbha.41>
- Boorsma, M. (2006). A strategic logic for arts marketing. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 73-92. <https://doi.org/10.1080/10286630600613333>
- Borges, V. (2007). *O mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.
- Borges, V. (2011). Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança. *e-cadernos CES*, 10, pp. 110-127. <https://doi.org/10.4000/eces.641>
- Borges, V. (2012). A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. *Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]*, 67, Disponível em: <https://shorturl.at/dgzQQ>
- Borges, V. (2020). O trabalho nas artes performativas na era COVID-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas. In T. Leão, *Em suspenso: reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era Covid-19* (pp. 30-39). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/26322>
- Borges, V., & Costa, P. (2012). Criatividade e Instituições - Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura. Lisboa: Instituto das Ciências Sociais.
- Borges, V., & Faria, I. (2015). Jovens, formação e mercados artísticos: estudos no Brasil e em Portugal. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, 30, pp. 42 - 54. <https://doi.org/10.7476/9788523220143>
- Borges, V., & Madeira, C. (1996). A construção da mentira legitimada sobre o palco. *Cultura, Comunicação e Transformação de Saberes*. III Congresso Português de Sociologia: Celta Editora.
- Borges, V., & Pereira, C. R. (2024). *Trabalho artístico - os programas de bolsas e apoios à formação e criação nas artes da Fundação Calouste Gulbenkian (2010-2020)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Bottero, W. (2009). Relationality and social interaction. *British Journal of Sociology*, 60(2), 399-420. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2009.01236.x>
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119. <https://doi.org/10.1177/174997551038972>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1979). Os três estados do capital cultural (trad. Magali de Castro). *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 30, (pp. 3-6). Paris.
- Bourdieu, P. (1980). The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods. *Media, Culture and Society*, 2, 261-293.
- Bourdieu, P. (1985a). The market of symbolic goods. *Poetics*, 14 (1-2), 13-44. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(85\)90003-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(85)90003-8)
- Bourdieu, P. (1985b). The Social Space and the Genesis of Groups. *Theory and Society*, 14(6), 723-744. <https://doi.org/10.1007/BF00174048>
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson, *Handbook of Theory and Research for The Sociology of Education* (pp. 241-258). Nova Iorque: Greenwood. Disponível em: <https://shorturl.at/gGrwI>
- Bourdieu, P. (1987). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Oxon: Routledge.
- Bourdieu, P. (1989). Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*, 7 (1), 14-25. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/202060>
- Bourdieu, P. (1990 [1980]). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). Introduction à la socioanalyse. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 90, 3-5. <https://doi.org/10.3917/arss.p1991.90n1.0003>

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, Cop.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte - Génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (1999). *A Dominação Masculina*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2001 [1989]). *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- Bourdieu, P. (2002 [1972]). *Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2004 [1990]). *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Oxford: Polity.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bownes, A. (1989). *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rise to Fame*. Londres: Thames and Hudson.
- Braden, L., & Teekens, T. (2019). Reputation, Status Networks, and the Art Market. *Arts*, 8(3), <https://doi.org/10.3390/arts8030081>.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3175149>
- Brandão, A. M. (2007). Entre a vida vivida e a vida contada: a história de vida como material primário de investigação sociológica. *Configurações*, 3, 83-106. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/9630>
- Brooks, G. S., & Daniluk, J. C. (1998). Creative Labors: the lives and careers of women artists. *The career development quarterly*, 46, 246-261. <https://doi.org/10.1002/j.2161-0045.1998.tb00699.x>
- Broude, N., & Garrard, M. D. (1994). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc.
- Brown, K., Quemin, A., Soro, G. G., Eshkol-Rokach, Y., Saily, O., & Wilmse, F. (2021). Envisioning Fair Equality of Opportunity in the Arts. *15th European Sociological Association Conference - Sociological Knowledges for Alternative Futures*.
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 17, 01-21. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/BRUTNC>
- Buchholz, L. (2022). *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Burgess, R. G. (1997). *A Pesquisa de Terreno: Uma Introdução*. Oeiras: Celta.
- Buscatto, M. (2016). A arte segundo o ponto de vista do gênero. In A. Quemin, & G. Villas Bôas, *Arte e vida social*. OpenEdition Press. <https://doi.org/10.4000/books.oep.1477>
- Butler, J. (2017 [1990]). *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Butler, P. (2000). By Popular Demand: Marketing the Arts. *Journal of Marketing Management*, 16(4), 343-364 <https://doi.org/10.1362/026725700784772871>.
- Cachola, A. C. (2017). *Ser Feminista e...* Disponível em: Contemporânea: <http://sub.contemporanea.pt/especial2017>
- Caetano, A. (2013). *Vidas reflectidas: sentidos, mecanismos e efeitos da reflexividade individual*. Lisboa: Tese de Doutoramento em Sociologia: ISCTE. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/6244>
- Caetano, A., Pereira, A., Correia, S. B., & Nico, M. (2023). *de viva voz*. Lisboa: Tinta da China.
- Cameron, L., N. Goetzmann, W., & Nozari, M. (2017). *Art and Gender: Market Bias or Selection Bias*. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3025923>
- Capiau, S., & Wiesand, A. (2006). *The Status of Artists in Europe, Ericarts*. Bruxelas: Comissão da Cultura e da Educação do Parlamento.
- Capital. (2023). *Kunstkompass 2023*. Disponível em: <https://shorturl.at/uEfsE>
- Cardoso, G., & Castells, M. (2006). *Sociedade em Rede - do conhecimento à acção política*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Carmo, R. M., & D'Avelar, M. M. (2020). *A Miséria do Tempo: Vidas suspensas pelo desemprego*. Lisboa: Tinta-da-China.

- Carmo, R. M., Caleiras, J., Roque, I., & Assis, R. V. (2021). *O Trabalho aqui e agora: Crises, percursos e vulnerabilidades*. Lisboa: Tinta da China.
- Carreiras, H. (2004). Mulheres em contextos atípicos: lógicas de exclusão e estratégias de integração feminina nas forças armadas. *Etnográfica*, 8 (1), 91-115. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4467>
- Carvalho, H. (2008). *Análise Multivariada de Dados Qualitativos, Utilização da Análise de Correspondências múltiplas com o SPSS*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Carvalho, H. (2015). *Os artistas nas artes de performance e a flexibilização de trajetórias profissionais*. Tese de Doutoramento em Sociologia: ISCTE. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/12417>
- Carvalho, I. (2010). Com os ovos de ouro na mão e sem saber o que fazer com a galinha. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 103-107). Porto: Braço de Ferro.
- Casaca, S. F. (2012). Mercado do trabalho, flexibilidade e relações de género: Tendências recentes. In S. F. (Coord.), *Mudanças Laborais e Relações de Género - Novos vetores de desigualdade* (pp. 9-50). Lisboa: Fundação Económicas e Editora Almedina.
- Casanova, J. L. (1995). Uma avaliação conceptual do habitus. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 18, 45-68. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/889>
- Casanova, J. L. (2004). *Naturezas Sociais - diversidade e orientações sociais na sociedade portuguesa*. Oeiras: Celta.
- Castelnuovo, E., & Ginzburg, C. (2019). *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*. Milano: Officina Libreria.
- Castro, I. (2006). Problemática qualitativa e quantitativa do "capital social": uma exploração. *SOCIUS Working Papers*, nº3. Disponível em: <https://shorturl.at/dGP92>
- Castro, Z. O. (2001). Dicionário no Feminino: as "peças" de um puzzle. In M. A. Fiadeiro, *Mulheres Século XX: 101 Livros* (pp. 54-58). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento de Cultura.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, MA:: Harvard University Press.
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson.
- Chan, J., Bruce, J., & Gonsalves, R. (2015). Seeking and finding: Creative processes of 21st century painters. *Poetics* 48, 21-41 <http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2014.11.001>
- Chawdhary, S. (2023, Novembro 28). Commodification of Art. *Medium*. Disponível em: <https://shorturl.at/MTgqj>
- Chicago, J. (1976). Judy Chicago talking to Lucy R. Lippard. In L. R. Lippard, *From the Center. Feminist essays on women's art* (pp. 214-230). New York: E.P. Dutton, Inc.
- Choy, Y. (2017, Agosto). Lisbon Rising: A Global Art Hub Emerges from Crisis. *Wallpaper*, pp. Disponível em: <https://shorturl.at/B2MVf>
- Chung, H. (2020). Gender, flexibility stigma and the perceived negative consequences of flexible working in the UK. *Social Indicators Research*, 151 (2), 521-545. <https://doi.org/10.1007/s11205-018-2036-7>
- Cixous, H. (1986). *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.
- Clarke, M., Kula, W., Fengler, M., Pencheva, G., Vermeij, R., Ebert, L., & Moroz, L. (2024). *Creative Pulse: A survey on the status and working conditions of artists and CCS professionals in Europe*. Zoetermeer: Culture Action Europe & Panteia. Disponível em: <https://cultureactioneurope.org/news/creativepulsesurvey/>
- Collins, G., & Sandell, R. (1987). Women's achievements in Art: an issues approach for the classroom. *Art Education*, 40(3), 12-21. <https://doi.org/10.1080/00043125.1987.11652013>
- Collins, P. H. (2022). *Bem Mais que Ideias: a Interseccionalidade Como Teoria Social Crítica*. São Paulo: Boitempo.
- Comissão Europeia. (2019). *Gender Equality: Gender Balance in the Cultural and Creative Sectors*. Voices of Culture. Disponível em: <https://tinyurl.com/36xpksdx>
- Comissão Europeia & Menzel, A. (2021). *Towards gender equality in the cultural and creative sectors: recommendations of the OMC (open method of coordination) working group of Member States' experts*. Publications Office. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/241861>

- Comissão Europeia. (2022). *Gender gaps in the cultural and creative sectors*. Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/322133>
- Comunian, R., & England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 29(2), 112–128. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>
- Conde, I. (1990). Transformações recentes no campo artístico português. *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século - Actas do I Congresso Português de Sociologia* (pp. 177-189). Lisboa: Fragmentos.
- Conde, I. (1994). Obra e valor. A questão da relevância. In A. Melo (org.), *Arte e Dinheiro* (pp. 165-189). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Conde, I. (1995). Sarah Affonso, mulher (de) artista. *Análise Social*, vol. xxx (131-132), 459-487. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/14091>
- Conde, I. (1996). Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão. *Sociologia - Problemas e Práticas*, nº19. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1047>
- Conde, I. (1998). Artistas e Cientistas: retrato comum. In J. M. Leite Viegas, & A. Firmino da Costa, *Portugal, que modernidade?* (pp. 165-207). Oeiras: Celta Editora.
- Conde, I. (2000). *Profissões artísticas e emprego no sector cultural*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Conde, I. (2001a). Mulheres artistas: umbrais e passagens. In M. A. Fiadeiro, *Mulheres Século XX: 101 Livros* (pp. 95-100). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento da Cultura.
- Conde, I. (2001b). Women in the arts in Portugal. *Boosting gender equality in higher arts education - Handbook* (pp. 1-15). Amesterdão: ELIA - European League of Institutes of the Arts.
- Conde, I. (2003). Making distinctions: conditons for women to working in serious music and in (new) media arts in Portugal. In AAVV, *Culture-Gates - Exposing Professional "Gatekeeping" in Processes in Music and New Media Arts*, ERICarts / FinnEKVIT. Bonn: Observatório das Actividades Culturais and ArCult Media.
- Conde, I. (2009a). *Arte e Poder*. Lisboa: CIES e-Working Paper Nº 62/2009. Disponível em: <https://shorturl.at/GX4gp>
- Conde, I. (2009b). *Artists as Vulnerable Workers*. Lisboa: CIES e-Working Paper Nº 71/2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1502>
- Conde, I. (2012). *Art and power: contemporary figurations*. Lisboa: CIES e-Working Paper N.º 21/2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/3651>
- Connell, R. W. (1987). *Gender and Power*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (1994). Gender regimes and the gender order. In A. G. al., *The Polity Reader in Gender Studies* (pp. 29-40). Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (2002). *Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19 (6), 829-859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>
- Conor, B., Gil, R., & Taylor, S. (2015). Gender and Creative Labour: Introduction. In B. Conor, R. Gil, & S. Taylor, *Gender and Creative Labour. Sociological Review* (pp. 1-22). Wiley. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237>
- Correia, A. B. (2012). A experiência teatral: a identidade, o conflito e o cómico nas poéticas e nas políticas das configurações artísticas. Tese de Doutoramento em Sociologia: Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/21235>
- Correia, S. B. (2017). *Relações de género em contexto de trabalho criativo - representações e práticas sociais*. Lisboa: Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL.
- Correia, S. B. (2022). A terça parte visível: a invisibilidade das mulheres artistas no campo das artes visuais portuguesas (2012-2019). *Análise Social*, LVII (1.º), 110-138. <https://doi.org/10.31447/as00032573.2022242.05>
- Coslor, E. (2010). Hostile worlds and questionable speculation: Recogniz- ing the plurality of views about art and the market. In D. C. (ed.), *Economic Action in Theory and Practice: Anthropological Investiga- tions (Research in Economic Anthropology, Volume 30)* (pp. 209-224). Bingley: Emerald Group Publishing.

- Costa, A. F. (2008). *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural* (2ª ed.). Lisboa: Celta Editora.
- Costa, A. F. (2012). *Desigualdades Sociais Contemporâneas*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Costa, A. F., Mauritti, R., Martins, S. C., Machado, F. L., & Almeida, J. F. (2000). Classes sociais na Europa. *Sociologia, Problemas e práticas*, n.º 34, 9-43. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/393>
- Coutinho, A. S. (2009). *Poéticas do Feminino/Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o Ensino de Artes Visuais em Escolas*. Universidade do Minho - Instituto de Estudos da Criança: Tese de Doutoramento em Estudos da Criança.
- Cova, A., Gorjão, V., Freire, I., Lopes, A. C., & Monteiro, N. (2022). *Mulheres e Associativismo em Portugal, 1914-1974*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Cowen, T., & Tabarrok, A. (2000). An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture. *Southern Economic Journal* 67(2), 232–53. <https://doi.org/10.1002/j.2325-8012.2000.tb00335.x>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (1), Article 8, 139-167. Disponível em: <https://shorturl.at/8qlnN>
- Crofts, J., & Coffey, J. (2017). Young women's negotiations of gender, the body and the labour market in a post-feminist context". *Journal of Gender Studies*, 26(5), 502–516. <https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1130610>
- Crompton, R. (1996). *Changing Forms of Employment*. New York: Routledge.
- Crompton, R. (2006). *Employment and the family*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cruz, A. L. (2010). O olhar predador: A arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/3685>
- Cruzeiro, C. P. (2017). O ativismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações. *Convocarte nº 5: Arte e Activismo Político: perspectivas da História da Arte e estudos de caso*, pp. 99-117.
- Cunha, V., & Atalaia, S. (2019). The gender(ed) division of labour in Europe: Patterns of practices in 18 EU countries. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 90, 113–37. Disponível em: <https://shorturl.at/J0kmf>
- Cunha, V., Atalaia, S., & Wall, K. (2017). *Policy Brief II—Homens e Licenças Parentais: Legal Framework, Attitudes and*. Lisboa: ICS/CITE. Disponível em: <https://shorturl.at/MgX5c>
- Cunhal, A. (1965). *Senalonga; pequenas histórias de uma vila em 1900*. Lisboa: Prelo.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Davis, B. (2007). *Why Are There Still So Few Successful Female Artists?* Disponível em: <https://tinyurl.com/5n8h9xhz>
- Despentes, V. (2016 [2006]). *Teoria King Kong*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Devault, M. L. (1990). Talking and Listening from Women's Standpoint: Feminist Strategies for Interviewing and Analysis. *Social Problems*, Vol. 37, No. 1, 96-116. <https://doi.org/10.2307/800797>
- Devreux, A.-M. (2014). Pierre Bourdieu e as relações entre os sexos: uma lucidez obstruída. In e. a. D. Chabaud-Rychter, *O gênero nas ciências sociais: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour* (pp. 85 - 104). Brasília: Editora Unesp.
- Dias, F. R. (2012). A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina. In C. P. Cruzeiro, & R. O. Lopes, *Arte e Género. Mulheres e criação artística* (pp. 68-90). Lisboa: Centro de investigação e estudos em Belas-Artes.
- Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *The American Philosophical Quarterly*, 1, 56-65. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20009119>
- Dickson-Swift, V., James, E. L., Kippen, S., & Liamputtong, P. (2007). Doing sensitive research: what challenges do qualitative researchers face? *Qualitative Research*, 7(3), 327-353. <https://doi.org/10.1177/14687941070785>
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52, 440-455. <https://doi.org/10.2307/2095290>

- Dimambro, N. (2016). Silenciamentos e mainstream: historiografia sobre as mulheres na arte. *100 anos da guerra do Contestado - historiografia, acervos e fontes* (pp. 1-13). Curitiba: ANPUH - PR. Disponível em: <https://shorturl.at/iHcY>
- Dionísio, E., Faria, A., & Matos, L. S. (1968). *Situação da arte*. Porto: Publicações Europa-América.
- Dobbin, F., Schrage, D., & Kalev, A. (2015). Rage against the Iron Cage: The Varied Effects of Bureaucratic Personnel Reforms on Diversity. *American Sociological Review*, 80(5), 1014-1044. <https://doi.org/10.1177/0003122415596416>
- Dominguez, A., & Diez, R. (2022). Gender Barriers in Academia: Perceptions of Inequality in Professional Development among Female Academics in the Faculty of Education, University of Alicante, Spain. *Societies*, 12, 175, 1-12. <https://doi.org/10.3390/soc12060175>
- Dordevic, M., & Mihaljinac, N. (2024). Visual artists' professional and social status: Insights from post-socialist Serbia. *International Journal of Cultural Studies* 27(4), 565–582. <https://doi.org/10.1177/13678779241247225>
- Duarte, A. (2012). *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*. Tese de Doutoramento em História: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/21153>
- Duarte, A. (2020). The Periphery Is Beautiful: The Rise of the Portuguese Contemporary Art Market in the 21st Century. *Arts*, 9(4). <https://doi.org/10.3390/arts9040115>
- Duarte, A. M. (2020). Artists' Precarity in the Context of Their Social Integration. In T. Rachwał, R. Hepp, & D. Kergel, *Precarious Places. Social, Cultural and Economic Aspects of Uncertainty and Anxiety in Everyday Life* (pp. 19-39). Berlin: Springer VS Wiesbaden.
- Duarte, A. M. (2024). A Fracture in a Broken Crystal: Artists' Precarity Under Crisis. In R. D. Hepp, *Shifts and reorientation within the social-crisis and catastrophe: towards the realization of pandemic epistemological processes* (pp. 67-82). Berlin: Springer VS Wiesbaden.
- Duffy, B. E. (2016). "The romance of work: Gender and aspirational labour in the digital culture industries". *International Journal of Cultural Studies*, Vol.19, pp. 441–457. <https://doi.org/10.1177/13678779155721>
- Duval, J. (2015). Analisar um espaço social. In S. Paugam, *A pesquisa sociológica* (pp. 218-237). Petrópolis: Editora Vozes.
- Edfeldt, C. (2006). *Uma história na História: Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo.
- Ehrmann, T. (2012). *The art market in 2012*. ArtPrice. Disponível em: <https://tinyurl.com/4zhmmvvh>
- Ehrmann, T. (2023a). *The art market in 2023*. ArtPrice. Disponível em: <https://tinyurl.com/2m6kh9vz>
- Ehrmann, T. (2023b). *The contemporary art market report 2023*. ArtPrice. Disponível em: <https://tinyurl.com/2tzn4mhn>
- European Institute for Gender Equality (EIGE). (2023). *Gender Equality Index 2023. Towards a green transition in transport and energy*. Disponível em: <https://tinyurl.com/2r9ruyhd>
- Entradas, M. (2023). Women in science: Rising numbers but an eternal glass ceiling. *Cultures of Science*, 6 (1), 23–33.
- Erickson, B. H. (1996). Culture, Class and Connections. *American Journal of Sociology*, 102(1), 217-51. <https://doi.org/10.1086/230912>
- Erikson, R. & Goldthorpe, J. H. (1993). *The Constant Flux: A Study of Class Mobility in industrial societies*. Oxford: Clarendon Press.
- Ermida, R., & Alves, M. B. (2018). A micropolítica e a dimensão invisível da coletivização das práticas artísticas em Portugal. In *Dinâmicas Urbanas, Património, Artes* (pp. 104-116). Lisboa: DINÂMIA'CET - IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/98123>
- Especial, L. (2012). *Os Curadores em Exposição - Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea*. Tese de doutoramento Sociologia : ISCTE-IUL.
- Esping-Andersen, G. (1993). *Changing Classes: Stratification and Mobility in Post-Industrial Societies*. Londres: Sage Publications.

- Esteves, J. (1999). *O movimento feminista em Portugal. A pesquisa em periódicos (1899-1928)*. Lisboa: Edições Colibri.
- Esteves, J. (2001). O movimento sufragista em Portugal na 1.^a metade do século XX (1896-1947). *A Mulher na História. Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher (1999-2000)* (pp. 239-260). Moita: Câmara Municipal da Moita.
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. London: Crown Publishing Group.
- Fan, T. (2020). *Tokenism of Female Artists in the Twenty-First Century*. Master of Arts: State University of New York: Fashion Institute of Technology. Disponível em: <https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item/3883>
- Fávero, N. F. (2020). *A Condição das Mulheres no Espaço Público: Territórios de conforto e desconforto na urbanidade contemporânea*. Dissertação de Mestrado integrado em Arquitectura: Universidade do Porto. Disponível em: <https://tinyurl.com/4m4rbp22>
- Feist, G. J. (1999). The influence of personality on artistic and scientific creativity. In R. J. (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 273–296). Cambridge: Cambridge University Press.
- Feldman, E. B. (1962). Dilemma of the Artist. *Studies in Art Education*, 4(1), 4-10. <https://doi.org/10.2307/1319701>
- Felski, R. (1997). The Doxa of Difference: working through sexual difference. *Signs*, 23(1), 1-23. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175148>
- Ferreira (org.), V. (2010). *A Igualdade de Mulheres e Homens no Trabalho e no Emprego em Portugal – Políticas e Circunstâncias*. Lisboa: Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego.
- Ferreira, E. (2019). Women's, gender and feminist studies in Portugal: researchers' resilience vs institutional resistance. *Gender, Place & Culture*, 26(7-9), 1223-1232. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2018.1553867>
- Ferreira, E. (2022). Não só uma questão de números. In M. d. Lambert, & H. Monteiro, *Musas em Ação - personalidade, ideias e obras* (pp. 91-111). Porto: Universidade do Porto Press.
- Ferreira, E., Monteiro, J. d., & Moreira, S. P. (2020). The Invisibility Cloak. Unveiling the Absence of Women Artists in the Museu Nacional de Arte Contemporânea. In K. Sanford, D. E. Clover, N. Taber, & S. Williamson, *Feminist Critique and the Museum. Educating for a Critical Consciousness* (pp. 306-320). Amesterdão: Koninklijke Brill NV.
- Ferreira, J. M. (2015). *A Crise no Mundo do Trabalho*. Lisboa: Clássica Editora.
- Ferreira, M. M. (2018). *Desigualdade entre sexos na arte contemporânea: a presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal*. Dissertação de mestrado em Mercados da Arte: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/17138>
- Ferreira, V. (1990). *O espaço do invível I*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Ferreira, V. (1999). Os paradoxos da situação das mulheres em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 199-227. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/11571>
- Ferreira, V. (2000). "Sexualizando Portugal: mudança social, políticas estatais e mobilização social das mulheres". In A. C. (coord.), *Portugal Contemporâneo* (pp. 180-212). Madrid: Ediciones Sequitur.
- Ferreira, V. S. (1995). Talento e Socialização Artística. In J. M. Pais, J. A. Ferreira, & V. S. Ferreira, *Inquérito aos artistas jovens portugueses* (pp. 103-149). Lisboa: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, V., Vieira, C. C., Silveirinha, M. J., Carvalho, E., & Freire, P. (2020). «Estudos sobre as mulheres» em Portugal Pós-Declaração de Pequim – Estudo bibliométrico das revistas ex aequo e Faces de Eva. *Ex aequo*, 42. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2021.42.02>
- Ferro, L., Nico, M., Abrantes, M., Veloso, L., & Caeiro, T. (2016a). Ser artista imigrante em Portugal: uma análise de perfis socioprofissionais. *Análise Social*, 221, LI (4.º), pp. 850-884. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/12835>
- Ferro, L., Raposo, O., Cordeiro, G., Lopes, J. T., Veloso, L., Nico, M., ..., Caeiro, T. (2016b). *O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal*. Lisboa: Observatório das Migrações.
- Field, J. (2003). *Social Capital*. London: Routledge.

- Fillis, I. (2006). Art for Art's Sake or Art for Business Sake: An exploration of artistic product orientation. *The Marketing Review*, 6(1), 29-40. <https://doi.org/10.1362/146934706776861573>
- Finch, J. (1984). It's great to have someone to talk to': the ethics and politics of interviewing women. In C. Bell, & H. Roberts, *Social Researching: Politics, Problems, Practice* (pp. 71-87). London: Routledge and Kegan Pau.
- Fineman, M. A., & Dougherty, T. (2005). *Feminism Confronts Homo Economicus: Gender, Law, and Society*. Ithaca NY and London: Cornell University Press.
- Fishkin, J. (2014). *Bottlenecks. A New Theory of Equal Opportunity*. Oxford: Oxford University Press.
- Flinders, D. (1992). In search of ethical guidance: constructing a basis for dialogue. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 5(2), 101-115. <https://doi.org/10.1080/0951839920050202>
- Flores-Palacios, F., & Oswald, S. E. (2019). Social Representations, Gender and Identity: Interactions and Practices in a Context of Vulnerability. *Papers on Social Representations*, 28(2), 3.1-3.41. Disponível em: <https://shorturl.at/Ssgmu>
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class, and how it is transforming leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Fonseca, R. P. (2013a). Carreira, arte feminista e mecenato. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 26, 113-137. Disponível em: <https://tinyurl.com/3smncbf5>
- Fonseca, R. P. (2013b). Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal. *Revista de Estudos Feministas*, 21(3), 1015-1038. Disponível em: <https://tinyurl.com/2vbmz9dn>
- Fonseca, R. P. (2015, Junho). A cena artística internacional ainda perpetuadora de assimetrias de género. *International Journal of Working Conditions*, 5, 1-17. Disponível em: <https://ricot.com.pt/PT/ricot.php>
- Forkert, K. (2010). Autonomia artística e política. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 31-36). Porto: Braço de Ferro.
- Fraiberger, S., Sinatra, R., Resch, M., Riedl, C., & Barabási, A.-L. (2018). Quantifying reputation and success in art. *Science*, 362 (6416), 825-9. DOI: [10.1126/science.aau7224](https://doi.org/10.1126/science.aau7224)
- França, J.-A. (1985). *A Arte em Portugal no século XX, 2ª edição*. Venda Nova: Bertrand.
- França, T. (2012). Entre reflexões e práticas: feminismos e militância nos estudos migratórios. *e-cadernos CES*, 18. <https://doi.org/10.4000/eces.1527>
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. New York: Verso Books.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia - saberes necessários à prática educativa*, 25ª Edição. São Paulo: Paz e Terra.
- Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Basil Blackwell.
- Friedan, B. (2010 [1963]). *The Feminine Mystique*. London: Penguin Books, Ltd.
- Furtado, T., Pena, C., & Oliveira, J. M. (2012). Políticas feministas nas artes visuais e performativas. *Ex æquo*, n.º 26, pp. 11-25. Disponível em: <https://tinyurl.com/mt4e7tsf>
- Gabriel, L. (2017). Artistas visuais transmigrantes: Capital transcultural e geografias translocais. *XI Congresso da Geografia Portuguesa - As dimensões e a responsabilidade social da Geografia*, (pp. 559-562). Porto. Disponível em: <https://tinyurl.com/mvmyptnc>
- Galicia, A. d. (2020). *State of the Arts Report about the situation of women artists and professionals in the Cultural and Creative Industries sector in Europe*. Santiago de Compostela City Council. Disponível em: <https://shorturl.at/2GAi9>
- Gallagher, M. (2005). *Who makes the news? Global Media Monitoring Project*. Disponível em: <https://tinyurl.com/njjme72d>
- Gama, M. (2020). *Impactos da COVID-19 no setor cultural português: resultados preliminares de Março de 2020*. Disponível em: <https://tinyurl.com/3f6n8fez>
- Garb, T. (1989). "L'art Féminin". The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France. *Art History*, 12(1), 39-65. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1989.tb00336.x>
- Gau, S., & Schlieben, K. (2010). Entre a espada e a parede, ou A necessidade de considerar novas abordagens à cultura do financiamento (um relatório final não solicitado). In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 37-52). Porto: Braço de Ferro.

- Gelling, L. (2013). A feminist approach to research. *Nurse Researcher*, 21, 1, 6-7. Disponível em: <https://shorturl.at/dsHZm>
- Gerber, A. (2017). *The Work of Art: Value in Creative Careers*. Redwood City: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503604032>
- Gibault, C. (2007). *Relatório sobre o estatuto social dos artistas (2006/2249 (INI))*. Bruxelas: Comissão da Cultura e da Educação do Parlamento Europeu.
- Giddens, A. (1999). *Para uma terceira via: a renovação da social-democracia (trad. de Saul Barata)*. Lisboa: Editorial Presença.
- Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian?: exploring gender in project-based new media work in Europe. *Information, communication and society*, 5 (1). <https://doi.org/10.1080/13691180110117668>
- Gill, R. (2016). Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, 16 (4), 610-630. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>
- Gill, R., & C Pratt, A. (2008). In the Social Factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), pp. 1-30. <https://doi.org/10.1177/0263276408097794>
- Gilles, L., & Jean, S. (2015). *A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginis, K., Stewart, S. E., & Kronborg, L. (2023). Gender and Artistic Creativity: The Perspectives and Experiences of Eminent Female Visual Artists. *Journal of Creative Behaviour*, 57 (4), 622-649. <https://doi.org/10.1002/jocb.605>
- Giuffrè, K. (1999). Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World. *Social Forces*, 77(3) , 815-832. <https://doi.org/10.2307/3005962>.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Gomes, A. M. (2023). *Novas formas de conexão, novas formas de venda – Redes Sociais e o Mercado da Arte*. Dissertação de Mestrado: ISCTE. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/30535>
- Gomes, R. T., & Martinho, T. D. (2009). *Trabalho e qualificação nas actividades culturais. Um panorama em vários domínios*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Gómez-Urrutia, V., & Royo Urrizola, P. (2016). A new work–life balance: gender and employment in young people’s perceptions in Chile. *Journal of Youth Studies*, 20(4), 503–517. <https://doi.org/10.1080/13676261.2016.1241868>
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Carlow: The Harvester Press.
- Goodman, N. (1995). *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Asa.
- Gorjão, V. (1994). *A Reivindicação do Voto no Programa do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947)*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- Gorjão, V. (2002). *Mulheres em tempos sombrios. Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Gorjão, V. (2024). *Feminismos em Portugal. Feminismos em Portugal - curso online*. Lisboa: Escola Feminista Mana Amiga.
- Gottfredson, L. S. (1981). Circumscription and Compromise: A Developmental Theory of Occupational Aspirations. *Journal of Counseling Psychology Monograph*, 28(6), 545-579. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1982-03363-001>
- Grant, A. (2016). *Originals. How non-conformists move the world*. New York: Penguin.
- Greffé, X. (1999). *L'Emploi Culturel à l'Age du Numérique*. Paris: Anthropos.
- Greffé, X. (2002). Les nouvelles données de l’emploi culturel. In *OBS n° 11*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Grilo, M. I. (2015). *Geração Sanduíche: modos de vida em contexto de crise*. Lisboa, ISCTE: Dissertação de Mestrado de Sociologia.
- Gubrium, J. F., & Holstein, J. A. (2012). Narrative practice and the transformation of interview subjectivity. In J. F. Gubrium, J. A. Holstein, A. B. Marvast, & K. D. McKinney, *The Sage Handbook of Interview Research: the complexity of the craft*. (pp. 27-43). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento.

- Guerreiro, A. (2021). A arte sob a condição do presente. In A. Guerreiro, *Electra*, 14, (pp. 54-62). Lisboa: Fundação EDP
- Guerreiro, M. d. (1995). "Famille et travail au Portugal. La coexistence de différentes dynamiques sociales". In T. Willemsen, *Work and Family in Europe: The Role of Policies* (pp. 151-165). Tilburg: Tilburg University Press.
- Guerreiro, M. d. (2000). "Conciliação trabalho-família nas sociedades de modernidade avançada". In *Comissão de Coordenação do Fundo Social Europeu, Conciliação entre a vida profissional e familiar*. Lisboa: Ministério do Trabalho e da Solidariedade.
- Guerreiro, M. d., & Lewis, S. (1999). *Futuros em suspenso – jovens europeus falam acerca da conciliação entre trabalho e família*. Lisboa: ISCTE.
- Guerreiro, M. d., Torres, A., & Lobo, C. (2009). "Changing families - configurations, values and recomposition processes". Em M. d. Guerreiro, A. Torres, & L. Capucha, *Welfare and Everyday Life* (pp. 7-35). Oeiras: Celta Editora.
- Guimarães, E. (1986). A mulher portuguesa na legislação civil. *Análise Social*, vol XXII (92-93), 557-577. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41010686>
- Guimarães, R. L. (2009). *Práticas de recepção cultural: os públicos das galerias de arte*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Hanisch, C. (1970). The Personal Is Political. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Disponível em: <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>
- Harding, S. (1987). Introduction: is there a feminist method? In S. Harding, *Feminism and Methodology* (pp. 1-15). Bloomington: Indiana University Press.
- Hargreaves, M. (2013). *Coleccionismo e Mercado da Arte em Portugal. O território e o mapa*. Porto: Afrontamento.
- Hargreaves, M. (2020). *Mulheres e cultura artística em Portugal. O território e o mapa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Hargreaves, M. (2022). *Deslaçar o fio da História - mulheres artistas em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- Harris, J. (2001). *The New Art History: a critical introduction*. London: Routledge.
- Heinich, N. (2000). From rejection of contemporary art to culture war. In M. Lamont, & L. Thévenot, *Rethinking comparative cultural sociology. Repertoires of evaluation in France and the United States*. (pp. 170 - 210). Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. *European Journal of Cultural Studies*, 15(6), 695-702. <https://doi.org/10.1177/1367549412450634>
- Hesse-Biber, S. N. (2006). The practice of feminist in-depth interviewing. In S. N. Hesse-Biber, & P. Leavy, *The Practice of Qualitative Research* (pp. 111-148). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. *American Journal of Sociology*, 77 (4), 639-659. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2776751>
- Hirschman, E. C. (1983). Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing*, 47(3), 45-55. <https://doi.org/10.2307/1251196>
- Hirvi, L. (2015). "A suitcase full of art" - Transnational Mobility among Berlin-Based Visual Artists from Finland. *Ethnologia Europaea*. 45(1). <https://doi.org/10.16995/ee.1140>
- Hoerning, E. M., & Alheit, P. (1995). Biographical socialization. *Current Sociology*, 43, (2/3), 101-114. <https://doi.org/10.1177/001139295043002011>
- Höijer, B. (2011). Social Representations Theory. A New Theory for Media Research. *Nordicom Review*, 32 (2), 3-16. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2077/37454>
- hooks, b. (1994). *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.
- hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. London: Pluto Press.
- hooks, b. (2022 [1984]). *Teoria Feminista: da margem ao centro*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Hughes, C., & Cohen, R. L. (2010). Feminists really do count: the complexity of feminist methodologies. *International Journal of Social Research Methodology*, 13 (3), 189-196. <https://doi.org/10.1080/13645579.2010.482249>

- Indelicato, E. M., & Magalhaes, M. L. (2024). Understanding populist far-right anti-immigration and anti-gender stances beyond the paradigm of gender as 'a symbolic glue': Giorgia Meloni's modern motherhood, neo-Catholicism, and reproductive racism. *European Journal of Womens Studies*, 31(1), 6-20. <https://doi.org/10.1177/135050682412308>
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Jameson, F. (2000). *Pós-modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- Jenkins, R. (1992). *Pierre Bourdieu*. London: Routledge.
- Jhala, K. (23 de novembro de 2022). More artists leave König gallery amid 'sexual misconduct' allegations against its founder Johann König. *The Art Newspaper*. Disponível em: <https://tinyurl.com/4mnd9z7d>
- Jimenez, M. (2021). *A querela da arte contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Johnson, R. (1993). Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. In P. Bourdieu, *Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (pp. 1-25). Cambridge: Polity Press.
- Jones, A. (2008). 1970/2007 - The Return of Feminist Art. *X-Tra online*, 10(4). Disponível em: <https://tinyurl.com/34ahe6zf>
- Judah, H. (2023). *How Not to Exclude Artist Mothers (and Other Parents)*. London: Lund Humphries Publishers Ltd.
- Jyrämä, A., & Äyväri, A. (2010). Marketing contemporary visual art. *Marketing Intelligence & Planning*, 28(6), 723-735. <https://doi.org/10.1108/02634501011078129>
- Kalleberg, A. L., & Vallas, S. P. (2018). Probing Precarious work: theory, research, and politics. *Research in the Sociology of Work*, 31, 1-30. <https://doi.org/10.1108/S0277-283320170000031017>
- Kanter, R. M. (1977). *Men and women of the corporation*. Nova Iorque: Basic Books.
- Karababa, E., & Kjeldgaard, D. (2014). Value in marketing: Toward sociocultural perspectives. *Marketing Theory* 14(1), 119-127. <https://doi.org/10.1177/147059311350038>
- Karpik, L. (2010). *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris: Ed. Nathan (col. 128).
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Khaire, M. (2015). Art Without Borders? Online Firms and the Global Art Market. In O. Velthuis, & S. B. Curioni, *Cosmopolitan Canvases - The Globalization of Markets for Contemporary Art* (pp. 102-127). Oxford: Oxford University Press.
- Kimmel, M. (1990). After fifteen years: the impact of the sociology of masculinity on the masculinity of sociology. In J. Hearn, & D. Morgan, *Men, Masculinities & Social Theory* (pp. 93-109). London: Unwin Hyman.
- King, A. (2000). Thinking with Bourdieu against Bourdieu: A 'Practical' Critique of the Habitus. *Sociological Theory*, 18, (3), 417-433. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/223327>
- Klamer, A. (2004). Cultural goods are good for more than their economic value. In V. Rao, & M. Walton, *Culture and Public Action* (pp. 138-162). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Klüger, E. (2018). Análise de correspondências múltiplas: fundamentos, elaboração e interpretação. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 86(2), 68-97. Disponível em: <https://tinyurl.com/yffabhks>
- Knobloch-Westerwick, S., Glynn, C. J., & Huges, M. (2013). The Matilda Effect in Science Communication: An Experiment on Gender Bias in Publication Quality Perceptions and Collaboration Interest. *Science Communication*, 35(5), 603-625. <https://doi.org/10.1177/1075547012472684>
- Kokoli, A. (2008). *Feminism Reframed*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Kottász, R., & Bennett, R. (2013). Factors affecting visual artists' levels of commitment to artwork distributors. *Arts Marketing: An International Journal*, 3(1), 21-40. <https://doi.org/10.1108/20442081311327147>
- Kovács, I. (2005). Introdução. In I. K. (org.), *Flexibilidade de emprego: riscos e oportunidades* (pp. 1-9). Oeiras: Celta.

- Kovács, I. (2013). *Flexibilização do mercado de trabalho e percursos de transição de jovens: uma abordagem qualitativa do caso da área metropolitana de Lisboa*. Disponível em: Socius ISEG: <https://tinyurl.com/ymk7w7ra>
- Kovács, I., & Casaca, S. F. (2007). Flexibilidad y desigualdad en el trabajo: tendencias y alternativas europeas. *Sociología del Trabajo*, 61, 99-124.
- Krais, B. (2006). Gender, Sociological Theory and Bourdieu's Sociology of Practice. *Theory, Culture & Society*, 23(6), 119-134. <https://doi.org/10.1177/0263276406069778>
- Lahire, B. (2003). From the Habitus to an Individual Heritage of Dispositions: Towards a Sociology at the Level of the Individual. *Poetics*, 31, 329-55. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.08.002>
- Lalanda, P. (1998). Sobre a metodologia qualitativa na pesquisa. *Análise Social*, vol. XXXIII (148), 871-883. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.1998148.09>
- Lambert, M. F. (2019). Variações sobre a ideia de Habitar em Helena Almeida. *A Fonte*, 14, 101-123. Disponível em: <https://shorturl.at/mvSJ0>
- Lambert, M. F., & Monteiro, F. (2023). Salette Tavares: musicalidade e visualidade das palavras no espaço-tempo. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 5(8), 31-54. <https://doi.org/10.21814/2i.4868>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. . Oxford: Oxford University Press.
- Leandro, S. (2016). (Con) vencidas da Pintura: pintoras portuguesas na transição dos séculos XIX-XX". In M. G. Besse, & M. A. Silva, *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècles)* (pp. 257-273). Paris: Indigo & Côté-femmes éditions.
- Leandro, S. (2017). *Mão Inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora.
- Leandro, S., & Silva, R. H. (2016). *Mulheres escultoras em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Lee, B., Fraser, I., & Fillis, I. (2018). Creative Futures for New Contemporary Artists: Opportunities and Barriers. *International Journal of Arts Management*, 20(2), 9-19. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44989710>
- Lee, J. W., & Lee, S. H. (2017). "Marketing from the Art World": A Critical Review of American Research in Arts Marketing. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47(1), 17-33. <https://doi.org/10.1080/10632921.2016.1274698>
- Lee, S. H., & Lee, J. W. (2016). Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46(3), 95-106. <https://doi.org/10.1080/10632921.2016.1187232>
- Lehman, K., & Wickham, M. (2014). Marketing orientation and activities in the arts-marketing context: Introducing a Visual Artists' Marketing Trajectory model. *Journal of Marketing Management*, 30(7-8), 664-696. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2013.838987>
- Leslie, E. (2010). A arte na rua. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 85-98). Porto: Braço de Ferro.
- Leslie, L. M., Mayer, D. M., & Kravit, D. A. (2014). The Stigma of Affirmative Action: A Stereotyping-Based Theory and Meta-Analytic Test of the Consequences for Performance. *Academy of Management Journal*, 57 (4), 964-989. <https://doi.org/10.5465/amj.2011.0940>
- Levitt, P., & Schiller, N. G. (2004). Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society. *International Migration Review*, 38(3), 1002-1039. <https://doi.org/10.1111/j.1747-7379.2004.tb00227.x>
- Lin, N. (1999). Social networks and status attainment. *Annual Review of Sociology*, 25, 467-487. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.467>
- Lin, N. (2001). *Social Capital - a Theory of Social Structure and Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Linker, K. (1984). Representation and Sexuality. In B. Wallis, *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Lippard, L. R. (1976). *From the Center. Feminist essays on women's art*. New York: E.P. Dutton, Inc.
- Lippard, L. R. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s. *Art Journal*, 40, (1/2), 362-365. <https://doi.org/10.1080/00043249.1980.10793628>

- Lopes, J. T. (2010). Tensões do artista e do artístico no dealbar do novo século. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 181-186). Porto: Braço de Ferro.
- Lopes, J. T. (2017). Sociabilidade e consumos culturais: contributos para uma sociologia da fruição cultural. *Sociologia: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto*, 8. Disponível em: <https://shorturl.at/DJP8D>
- Loponte, L. G. (2002). Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, 2, 283-300. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and speeches*. Berkeley: Crossing Press.
- Lorde, A. (1994). Age, race, class, sex: women redefining difference. In M. Evans, *The Woman Question*. Londres: Thousand Oaks.
- Lovell, T. (2000). Thinking Feminism with and against Bourdieu. *Feminist Theory 1 (1)*, 11-32. [doi:10.1177/14647000022229047](https://doi.org/10.1177/14647000022229047)
- Lucena, M. (1976). *A Evolução do Sistema Corporativo Português - o Salazarismo*. Lisboa: P&R - Perspectivas & Realidades.
- Lucie-Smith, E., & Chicago, L. (1998). *Women and Art. Contested Territory*. London: Eagle Editions.
- Maanen, H. v. (2009). *How to study art worlds - on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam University Press. Disponível em: <https://shorturl.at/Yefs0>
- Macedo, A. G. (2017). Who will make me real? Mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente. *Vista nº1 - Políticas do Olhar*, pp. 93 – 107. <https://doi.org/10.21814/vista.2975>
- Macedo, A. G. (2022). As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de "contraponto": desenquadrando o doméstico enquanto performatividade e gesto político. In M. F. Lambert, & H. Monteiro, *Musas em Ação - personalidade, ideias e obras* (pp. 31-54). Porto: Universidade do Porto Press.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- Macedo, A. G., e Pereira, M. E. (2015). Women and Gender Studies in Portugal, an overview from an anglicist perspective. In R. Haas, *Rewriting Academia: The Development of the Anglicist Women's and Gender Studies of Continental Europe*, (pp. 27-49). Frankfurt am Main: Peter Lang
- Macêdo, N. B. (2022). A participação do feminino no panorama artístico das Academias de Belas Artes em Portugal. In P. P. Cabreira, & L. C. Sampaio, *Por uma História com Mulheres - compreensões e caminhos em classe, raça e gênero* (pp. 35-56). Desalinho Publicações. Disponível em: <https://shorturl.at/0ccN7>
- Machado, F. L., da Costa, A. F., Mauritti, R., Martins, S. d., Casanova, J. L., & de Almeida, J. F. (2003). Classes sociais e estudantes universitários: Origens, oportunidades e orientações. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66, 45-80. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/5013>
- Machado, F. L., Matias, A. R., & Leal, S. (2005). Desigualdades sociais e diferenças culturais: os resultados escolares dos filhos de imigrantes africanos. *Análise Social*, vol. XL (176), 695-714. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/5444>
- Machado, F., & Costa, A. (1998). Processos de uma modernidade inacabada: mudanças estruturais e mobilidade social. In Viegas, J. M. Leite, Costa, & A. F. da, *Portugal, que Modernidade?* (pp. 17-44). Oeiras: Celta Editora.
- MacNeill, K., Lye, J., McQuilten, G., Badham, M., & Powell, C. (2022). The Incomes of Visual Artists: Which Artists, What Income? *The Australian Economic Review*, 55(4), 558–567. <https://doi.org/10.1111/1467-8462.12495>
- Madeira, C. (2002). *Novos notáveis: os programadores culturais*. Oeiras: Celta Editora
- Maia, S. V., Dominguez, C. R., & Coutinho, B. (2021). Poder, gênero e política: as mulheres na liderança da política cultural em Portugal. *Tensões Mundiais*, 17(35), 147-172. Disponível em: <https://tinyurl.com/mr3v7xww>
- Marcelo, G. (2015). O Novo Espírito do Capitalismo e as Transformações no Mundo do Trabalho. Uma Perspetiva Crítica. *Journal of Studies in Citizenship and Sustainability*, 1, 199-214. Disponível em: <https://tinyurl.com/y5r3xa4r>
- Marisa, C. (2020). Nota Introdutória. In C. Marisa, *Atos de Intimidade: cartografias para uma prática artística* (pp. 6-7). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

- Marques, A. P. (2012). Introdução. *Configurações* [Online], 7. <https://doi.org/10.4000/configuracoes.268>
- Marques, J. E. (2015). *O artista sol: ser absoluto na feição, o coletivo na produção artística contemporânea*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/10953>
- Marques, B. J., & Gomes, A. R. (2020). Quando a colaboração se torna poder: o coletivo ZoINA no contexto das práticas artísticas feministas. *Colóquio Internacional «Mulher(es) e poder(es)»*. Lisboa. Disponível em: <https://tinyurl.com/u59en5nm>
- Marques, S. R., Casaca, S. F., & Arcanjo, M. (2021). Work–Family Articulation Policies in Portugal and Gender Equality: Advances and Challenges. *Social Sciences* 10, 119, <https://doi.org/10.3390/socsci10040119>
- Martin, B. (2007). How Visual Artists Enter the Contemporary Art Market in France: A Dynamic Approach Based on a Network of Tests. *International Journal of Arts Management*, 9 (3), 16-33. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41064939>
- Martin, N. D., Frenette, A., & Gual, G. (2023). Campus connections for creative careers: Social capital, gender inequality, and artistic work. *Poetics*, 96, 1-13. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101763>
- Martin, P. Y. (2006). Practising gender at work: Further thoughts on reflexivity. *Gender, Work & Organization*, 13(3), 254–276. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2006.00307.x>
- Martinho, T. D. (2008). *Agentes e profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico*. Lisboa: CIES_e-Working papers, 53. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1250>
- Martinho, T. D. (2011). *Mediação Cultural. Alguns dos seus agentes*. Tese de Doutoramento em Sociologia: ISCTE. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/3514>
- Martinho, T. D. (2013). Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional. *Análise Social*, 206, xlviii (2.º), 422-444. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/23655>
- Martinho, T. D. (2020). Cultura, política, trabalho: Profissionais desocultados procuram direitos e cuidados. In T. Leão, *Em suspenso. Reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era COVID-19* (pp. 7 - 14). Porto: Universidade do Porto.
- Martinho, T. D., Melo, A., & Santos, M. L. (2001). *Galerias de Arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Martins, C. (2022). *Fascismos - Para Além de Hitler e Mussolini*. Lisboa: Desassossego.
- Martins, J. M. (2005). *Profissões do Livro. Editores e Gráficos, Críticos e Livreros*. Lisboa: Verbo.
- Mateus, A., Silva, C., Mateus, J., Romão, J., Ferreira, N., & Gouveia, S. (2013). *A Cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa*. Lisboa: Príncipe Editora.
- Maugham, W. S. (2001). *A Lua e cinco tostões*. Porto: Edições Asa.
- Mauritti, R., & Nunes, N. (2013). "Processos de Recomposição Social: continuidades e mudanças". In R. M. Carmo, *Portugal, uma sociedade de classes: polarização social e vulnerabilidade* (pp. 29-47). Lisboa: Edições 70.
- Mauss, M. (1954). *The Gift*. London and New York: Routledge.
- McAndrews, C. (2021). *The Art Market 2021*. Art Basel & UBS. Disponível em: <https://tinyurl.com/zdzazb53>
- McAndrew, C. (2023). *The Art Market 2023*. Art Basel & UBS. Disponível em: <https://tinyurl.com/2wr4kjky>
- McBride, D. E., & Mazur, A. G. (2010). *The politics of state feminism: innovation in comparative research*. Philadelphia: Temple University Press.
- McCall, L. (1992). Does gender fit? Bourdieu, feminism, and conceptions of social order. *Theory and Society*, 21(6), 837-867. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/65764>
- McDonald, S. (2011). What's in the 'old boys' network? Accessing social capital in gendered and racialized networks. *Social Networks*, 33 (4), 317-330. <https://doi.org/10.1016/j.socnet.2011.10.002>
- McNay, L. (1999). Gender, habitus and the field: Pierre Bourdieu and the limits of reflexivity. *Theory, Culture & Society*, 16(1), 95-117. <https://doi.org/10.1177/026327699016001007>

- McPherson, M., Smith-Lovin, L., & Cook, J. M. (2001). Birds of a Feather: Homophily in Social Networks. *Annual Review of Sociology*, 27, 415-444. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2678628>
- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Mead, M. (1953). National character. In A. Kroeber, *Antropology Today* (pp. 642-67). Chicago: The University of Chicago Press.
- Meinhof, U. H., & Triandafyllidou, A. (2006). *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- Medeiros, N. (2010). *Edição e Editores. O mundo do livro em Portugal: 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Melo, A. (1994). Apresentação. In A. Melo (org.), *Arte e Dinheiro* (pp. 9-15). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Melo, A. (1995). *O lugar de Portugal no mundo de arte contemporânea - nem centro nem periferia*. Tese de Doutoramento em Sociologia: ISCTE.
- Melo, A. (1999). *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Melo, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Sistema Solar.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology* 25, 541-74. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/223516>
- Menger, P.-M. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador - metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational. In a. D. V. A.Ginsburg, *Handbook of the Economics of Art and Culture* (pp. 765-811). Amsterdam: North-Holland.
- Merkel, J. (2019). 'Freelance isn't free.' Co-working as a critical urban practice to cope with informality in creative labour markets. *Urban Studies*, 56(3), 526-547. <https://doi.org/10.1177/0042098018782374>
- Merton, R. K. (1968 [1949]). *Sociologia. Teoria e Estrutura*. São Paulo: Editora Mestre Jou.
- Meyer, J.-A., & Even, R. (1998). Marketing and the Fine Arts – Inventory of a Controversial Relationship. *Journal of Cultural Economics*, 22, 271-283 <https://doi.org/10.1023/A:1007483732603>
- Michals, D. (2015). *Biographies*. National Women's History Museum. Disponível em: <https://tinyurl.com/2fkrjsj2c>
- Michaud, Y. (2011 [1997]). *La Crise De L'Art Contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris: Presses Universitaires de France
- Mies, M. (1983). Towards a methodology for feminist research. In G. Bowles, & R. D. Klein, *Theories of women's studies* (pp. 117-138). Routledge & Kegan Paul.
- Milgrom, E. M., & Petersen, T. (2006). The glass ceiling in the United States and sweden: Lessons from the family-friendly corner of the world, 1970 to 1990. In F. D. Blau, M. C. Brinton, & D. B. Grusky, *The Declining Significance of Gender?* (pp. 156-211). New York: Russell Sage Foundation.
- Miller, D. L. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from Two Cultural Fields. *Cultural Sociology*, 8(4), 462-482. <https://doi.org/10.1177/1749975514539800>
- Miller, D. L. (2016a). Gender and the artist archetype: understanding gender inequality in artistic careers. *Sociology Compass*, 10(2), 119-131. <https://doi.org/10.1111/soc4.12350>
- Miller, D. L. (2016b). Gender, Field, and Habitus: How Gendered Dispositions Reproduce Fields of Cultural Production. *Sociological Forum*, 31(2), 330-353. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24878728>
- Millet, C. (1994 [1987]). *L'Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke: Duke University Press.

- Molino, J. (1991). L'art aujourd'hui. *Espirit*, 173. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24274919>
- Monteiro, I. (2021). Paradigm of Gender Inequality in Contemporary Art: The artistic process and the “supposed differentiation”. *Convergences - Journal of Research and Arts Education*, 14(28), 41–54. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.28.83>
- Monteiro, R. (2010). *A emergência do feminismo de Estado em Portugal: uma história da criação da Comissão da Condição Feminina*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género - Presidência do Conselho de Ministros.
- Morgan, G., & Nelligan, P. (2018). Do give up your day job. In G. Morgan, & P. Nelligan, *The Creativity Hoax: Precarious Work in the Gig Economy* (pp. 65-82). Anthem Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1z27hwj.9>
- Moscovici, S. (1984). The Phenomenon of Social Representations. In R. Farr, & S. Moscovici, *Social Representations* (pp. 3-69). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Moscovici, S. (2000). *Social Representations. Explorations in Social Psychology*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Mota, C. A. (2020). A educação portuguesa durante o Estado Novo (1933-1974): uma visão de síntese. *Saberes Interdisciplinares*, 25 (13), 33-48. <https://doi.org/10.2021/saberesinterdisciplinares.v13i25.340>
- Moulin, R. (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Éditions de Minuit.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Moulin, R. (2011). The Genesis of the Rarity of Art. *Art in Translation*, 3(4), 441–472. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc23yhke>
- Moura, M. (2010). O Dilúvio. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 99-102). Porto: Braço de Ferro.
- Mrvaljevic, J. (2021). As esferas do "mundo da arte". In A. Guerreiro, *Electra*, 14, (pp. 78-89). Lisboa: Fundação EDP
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasures and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Disponível em: <https://tinyurl.com/48mjyfn6>
- Nabais, D. (2015). *Economic and financial analysis of the portuguese art market*. Dissertação de mestrado em Gestão de Mercados da Arte: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/10059>
- Neves, J. S. (1999). *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Lisboa: OAC
- Neves, J. S. (2006). Emprego cultural. *Iberografias - Revista de Estudos Ibéricos*, Ano II (2), 81-90. Disponível em: <https://tinyurl.com/3zujnvrz>
- Neves, J. S., Macedo, S. C., Santos, J., & Lima, M. J. (2024). *Atlas Artístico e Cultural de Portugal*. Lisboa: Direção-Geral das Artes. Disponível em: <https://tinyurl.com/mthc72wp>
- Neves, J. S., Miranda, A. P., & Lopes, M. Â. (2021). *Emprego cultural em Portugal em 2020*. Lisboa: OPAC-Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte.
- Neves, J. S., Santos, J. A., & Lima, M. J. (2013). *O panorama museológico em Portugal – Os museus e a rede portuguesa de museus na primeira década do século XXI*. Lisboa: OAC – Observatório das Atividades Culturais.
- Neves, S., & Nogueira, C. (2005). Metodologias feministas: a reflexividade ao serviço da investigação nas ciências sociais. *Psicologia - Reflexão e Crítica*, 18(3), 408-412. <https://doi.org/10.1590/S0102-79722005000300015>
- Nico, M., Gomes, N., Rosado, R., & Duarte, S. (2007). *Licença para criar - imigrantes nas artes em Portugal*. Lisboa: Observatório da Imigração.
- Nin, A. (1959). *Escadas de Incêndio*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great female artists? In L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 147- 158). New York: Harper & Row, Publishers.
- Nooy, W. d. (2002). The dynamics of artistic prestige. *Poetics* 30, 147–167. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1765/57425>
- Nooy, W. d. (2003). Fields and networks: correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory. *Poetics*, 31, 305–327. Disponível em: <https://shorturl.at/SJt9A>

- Nunes de Almeida, A. (1986). As mulheres e as ciências sociais — os sujeitos e os objectos de investigação. *Análise Social*, 22(94), 979-985. Disponível em: <https://shorturl.at/R8YL5>
- Nunes, M. (2010). *Uma visão sobre o mercado leiloeiro lisboeta e a sua importância no conhecimento da produção de mobiliário civil português no século XVIII*. Dissertação de Mestrado em Gestão de Mercados da Arte: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1984>
- Oakley, A. (1981). Interviewing women: a contradiction in terms? In H. Roberts, *Doing Feminist Research*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Oakley, A. (1999). Paradigm wars: some thoughts on a personal and public trajectory. *International Journal of Social Research Methodology*, 2 (3), 247-254. <https://doi.org/10.1080/136455799295041>
- Oakley, A. (2015). *Sex, Gender and Society*. United Kingdom: Ashgate Publishing.
- Oakley, A. (2016). Interviewing Women Again: Power, Time and the Gift. *Sociology*, Vol. 50(1), 195-213. <https://doi.org/10.1177/0038038515580253>
- Oliva, A. B. (1971). *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*. Firenze: Centro Di.
- Oliveira, E. M. (2008). O feminismo desconstruindo e reconstruindo o conhecimento. *Revista de Estudos Feministas*, 16(1), 229-245. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24327725>
- Oliveira, J. M., & Pinho, A. (2012). O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex æquo*, n.º 26, pp. 57-76. Disponível em: <https://tinyurl.com/yt47v9fc>
- Oliveira, M. (2015). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. Braga: Húmus.
- Oliveira, S., Guimarães, O. M., & Ferreira, J. d. (2023). As entrevistas semiestruturadas na pesquisa qualitativa em educação. *Revista Linhas*, 24(55), 210-236. Disponível em: <https://shorturl.at/xm1FL>
- Ordine, N. (2016). *A Utilidade do Inútil - manifesto*. Lisboa: Faktoria K de Livros.
- Osório, A. d. (2009 [1905]). *As Mulheres Portuguesas*. Edições Ecopsy.
- Osorio, L. C. (2023). Os Desafios das Margens. In J. Pardal Pina, *Umbigo*, 84 (pp. 87-90). Lisboa
- Paget, M. (1981). The ontological anguish of women artists. *The New England Sociologist*, 3, 65-79. Disponível em: <https://tinyurl.com/4j267ju6>
- Pais, J. M., Ferreira, P. A., & Ferreira, V. S. (1995). *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: Instituto das Ciências Sociais.
- Palla, M. A. (2001). As Mulheres e o século XXI: uma tão longa marcha. In M. A. Fiadeiro, *Mulheres Século XX - 101 Livros* (pp. 43-53). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento da Cultura.
- Parker, R., & Pollock, G. (1987). *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*. Londres: Pandora.
- Parks-Yancy, R., DiTomaso, N., & Post, C. (2006). The social capital of gender and class groups. *Sociological Spectrum*, 26, 85-113. <https://doi.org/10.1080/02732170500269651>
- Parsons, T., & Bales, R. F. (1956). *Family: Socialization and Interaction Process*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Paz, L. (2010). A precariedade dos artistas e as oportunidades de desenvolvimento local. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 151-161). Porto: Braço de Ferro.
- Pereira, M. do M. (2011). *Pushing the Boundaries of Knowledge: An Ethnography of Negotiations of the Epistemic Status of Women's, Gender, Feminist Studies in Portugal*. Tese de Doutoramento: London School of Economics and Political Science.
- Pereira, M. do M. (2012). Uncomfortable classrooms: Rethinking the role of student discomfort in feminist teaching. *European Journal of Women's Studies*, 19(1), 128-135. <https://doi.org/10.1177/1350506811426237>
- Pereira, M. do M. (2018). The Institutionalisation of Gender Studies and the New Academic Governance: Longstanding Patterns and Emerging Paradoxes. In H. Kahlert, *Gender Studies and the New Academic Governance. Global Challenges, Glocal Dynamics, and Local Impacts* (pp. 179-200). Wiesbaden: Springer VS.
- Pereira, M. do M. (2023). A construção do género na sociologia portuguesa contemporânea: problemas comuns e propostas práticas. *Análise Social*, 247, lviii (2.º), 196-222. <https://doi.org/10.31447/AS0032573.2023247.01>

- Pereira, M. do M., & Santos, A. C. (2014). Introdução. Epistemologias e metodologias feministas em Portugal: contributos para velhos e novos debates. *ex æquo*, n.º 29, 9-21. Disponível em: <https://exaequo.apem-estudos.org/revista/numero-29-2014>
- Pereira, V. B. (2005). *Classes e culturas de classe das famílias portuenses - classes sociais e "modalidades de estilização da vida" na cidade do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.
- Perez, C. C. (2020). *Mulheres Invisíveis - como os dados configuram o mundo feito para os homens*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Perista, H. (2002). Género e trabalho não pago: os tempos das mulheres e os tempos dos homens. *Análise Social*, 37(163), 447–474. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2002163.04>
- Perista, H. (2003). *A partilha do trabalho não pago entre mulheres e homens em Portugal – uma abordagem com base nos usos do tempo*. CESIS – Centro de Estudos para a Intervenção Social.
- Perista, H., & Silva, A. (2006). *Guia para o mainstreaming de género na actividade profissional e na vida familiar*. Lisboa: CITE.
- Perista, H., Cardoso, A., Brázia, A., Abrantes, M., Perista, P., & Quintal, E. (2016). *"Os usos do tempo de homens e de mulheres em Portugal - Policy Brief"*. Lisboa: CESIS - Centro de Estudos para a Intervenção Social.
- Peters, J., & Roose, H. (2020). From starving artist to entrepreneur. Justificatory pluralism in visual artists' grant proposals. *British Journal of Sociology*, 71(5), 952–969. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc38822h>
- Peterson, K. (1997). The distribution and dynamics of uncertainty in art galleries. A case study of new dealerships in the Parisian art market - 1985-1990. *Poetics* 25, 241-263. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(97\)00016-8](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(97)00016-8)
- Petrides, L. (2017). *Developing and Managing the Artist's Career: The Visual Artist as Entrepreneur*. Tese de Doutoramento em Gestão: ISCTE-IUL.
- Petrides, L., & Brito, M. V. (2024). The Impact of Digital Presence on the Careers of Emerging. *Social Sciences*, 13(6), 313. <https://doi.org/10.3390/socsci13060313>
- Petrides, L., & Fernandes, A. (2020). The Successful Visual Artist: The Building Blocks of Artistic Careers Model. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 50(6), 305-318. <https://doi.org/10.1080/10632921.2020.1845892>
- Peuter, G. d. (2011). Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417-425. <https://doi.org/10.1177/0196859911416362>
- Peuter, G. d. (2014). Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat. *Culture Unbound*, 6(1), 263–284. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.146263>
- Phelan, P. (1996). *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Phelan, P., & Reckitt, H. (2001). *Art and feminism*. New York: Phaidon.
- Pimentel, I. F. (1996). *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo : as organizações femininas do Estado Novo: a "Obra das Mães pela Educação Nacional" e a "Mocidade Portuguesa Feminina": 1936-1966*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/115845>
- Pinto, J. K., Patanakul, P., & Pinto, M. B. (2017). “The aura of capability”: Gender bias in selection for a project manager job. *International Journal of Project Management*, 1-12. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ijproman.2017.01.004>
- Pinto, J. M. (1981). Solidariedade de vizinhança e oposições de classe em colectividades rurais. *Análise Social*, vol XVII (66), 199-229. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41010265>
- Plummer, K. (1995). *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*. London e New York: Routledge.
- Plummer, K. (2001). *Documents of Life 2 - An Invitation to A Critical Humanism 2nd Ed*. SAGE.
- Plummer, K. (2008). Herbert Blumer and the Life History Tradition. In B. H. (Ed.), *Life Story Research* (pp. 18-36). SAGE.
- Poli, K. (2021). O campo da produção cultural e criativo: uma leitura através da teoria dos campos de Bordieu. *Extrapensa*, 14(2), 81-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extrapensa/article/view/189478/180739>
- Pollock, G. (2002). A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte (1996). In A. G. (org.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do*

- Feminismo Contemporâneo - Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp. 191-220). Lisboa: Edições Cotovia.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art* (3rd Ed.). London: Routledge.
- Portela, A. P. (2018). *O Estatuto Profissional do Artista, Regime Laboral e de Segurança Social*. Relatório de Levantamento do Regimes Nacional e dos Regimes Estrangeiros: Fundação GDA. Disponível em: <https://shorturl.at/N2Ige>
- Portes, A. (2000). Capital Social: Origens e Aplicações na Sociologia Contemporânea. *Sociologia Problemas e Práticas*, 33, 133-158. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/377>
- Potte, N. M. (2018). *A Financeirização das economias no contexto da União Económica e Monetária: O Caso Português*. Dissertação de Mestrado em Economia Internacional e Estudos Europeus – ISEG. Disponível em: <https://tinyurl.com/4nc495k7>
- Pratas Cruzeiro, C., & Lopes, R. O. (2012). *Arte e Género: mulheres e criação artística*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Preece, C., & Kerrigan, F. (2015). Multi-stakeholder brand narratives: an analysis of the construction of artistic brands. *Journal of Marketing Management*, 31, 1207-1230. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2014.997272>
- Preece, C., Kerrigan, F., & O'Reilly, D. (2016). Framing the work: the composition of value in the visual arts. *European Journal of Marketing*, 50(7/8), 1377-1398. <https://doi.org/10.1108/EJM-12-2014-0756>
- Prieur, A., & Savage, M. (2013). Emerging forms of cultural capital. *European Societies*, 15(2), 246-267. <https://doi.org/10.1080/14616696.2012.748930>
- Pritikin, R. (2023). Artistas que escolhem a Margem ou o Centro. In J. Parda Pina, *Umbigo*, 84 (pp. 97-102). Lisboa
- Pryor, R. (23 de novembro de 2022). Chinese government investigates sexual assault claims in art institutions. *The Art Newspaper*. Disponível em: <https://tinyurl.com/mtunss9>
- Queiroz, C. (2001). As Cientistas. In M. A. Fiadeiro, *Mulheres Século XX - 101 Livros* (pp. 31- 37). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento de Cultura.
- Quemin, A. (2013a). International Contemporary Art Fairs in a "globalized" art market. *European Societies*, 15:2, pp. 162-177. <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767927>
- Quemin, A. (2013b). *Les Stars de l'art contemporain: Notoriété et consécration*. Paris: CNRS.
- Quemin, A. (2019). Ranking contemporary art galleries: a sociological attempt from french case. *Todas as Artes*, 2(2), 8-22 Disponível em: DOI:10.21747/21843805/ta2n2a1
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Ragin, C. (1987). *The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies*. Berkeley: University of California Press.
- Ramires, M. L. (2018). *Galerias de Arte em Lisboa. Passado e presente*. Dissertação de Mestrado em Mercados de Arte: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/17133>
- Ramos, A., Freitas, H., & Marchand, B. (2021). *Tudo o que eu quero*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ramos, V. (2015). *Percurso de vida em Portugal - o impacto das desigualdades e dos contextos sociais nas trajetórias profissionais e familiares*. Lisboa: Tese de Doutoramento - Instituto de Ciências Sociais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/22513>
- Rechena, A. (2011). *Sociomuseologia e género: imagens da mulher em exposições de museus portugueses*. Tese de Doutoramento em Museologia: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Disponível em: <https://tinyurl.com/38pfeuf3>
- Rechena, A. (2013). Contributo para a visibilidade das mulheres em exposições museológicas. *Mulheres: Feminino, Plural I*, 368-380. Disponível em: <https://tinyurl.com/mryxk7cj>
- Rechena, A. (2014). Museologia Social e Género. *CEOM - Cadernos do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*, 27(41), 153-174. Disponível em: <https://tinyurl.com/2fvc7e8m>
- Rechena, A., & Furtado, T. (2018). *Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.
- Rego, P. (2009). Inaguração da Casa das Histórias Paula Rego. (entrevista a P. Magalhães) Disponível em: <https://shorturl.at/XtQ7z>

- Reilly, M. (2015). *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*. Disponível em: <https://tinyurl.com/4sfmy7bp>
- Reilly, M., & Nochlin, L. (2007). *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Merrell Publishers.
- Reis, J. (2019). A economia portuguesa dos anos sessenta: uma pesada continuidade. In U. d. Coimbra, *Uma década, duas formas de autoritarismo: os anos de 1960 em Portugal*. Coimbra: Instituto de História Contemporânea.
- Reste, C. D. (2015). O potencial da entrevista em contexto educativo: uma experiência investigativa. *Educação em Revista*, 31(4), 223-248. <https://doi.org/10.1590/0102-4698138927>
- Revez, R. (Março de 2019). *A revisão do Código Civil e os direitos das mulheres*. Disponível em: <https://tinyurl.com/mrx9w72s>
- Ribeiro, A. P. (2000). *Ser Feliz É Imoral? Ensaio sobre Cultura, Cidades e Distribuição*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Ridgeway, C. L. (2009). Framed before we know it: How gender shapes social relations. *Gender & Society*, 23(2), 145–160. Disponível em: doi:10.1177/0891243208330313
- Robertson, I., & Chong, D. (2008). *The Art Business*. London: Routledge.
- Rocha, E. (1977). Portugal, anos 60: crescimento económico acelerado e papel das relações com as colónias. *Análise Social, VOL. XIII* (5), 593-617. Disponível em: <https://shorturl.at/94vFT>
- Rodner, V. L., & Thomson, E. (2013). The art machine: dynamics of a value generating mechanism for contemporary art. *Arts Marketing: An International Journal*, 3 (1), 58-72. <https://doi.org/10.1108/20442081311327165>
- Rodner, V. L., & Kerrigan, F. (2014). The art of branding – lessons from visual artists. *Arts Marketing: An International Journal*, 4 (1/2), 101-118. <http://dx.doi.org/10.1108/AM-02-2014-0013>
- Rodrigues, E. (2013). *Dar corpo ao género: uma análise sociológica das masculinidades*. Lisboa: Tese de doutoramento, ISCTE. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/7633>
- Rodrigues, L., Cunha, V., & Wall, K. (2014). *Homens, papéis masculinos e igualdade de género*. Lisboa: ICS-CITE .
- Rodrigues, P. M., Lourenço, R. F., & Vilares, H. d. (2023). *A crise da habitação nas grandes cidades – uma análise*. Porto: Fundação Francisco Manuel dos Santos. Disponível em: <https://shorturl.at/Xkert>
- Roldão, C. (2008). Testando Modelos de Operacionalização - uma análise exploratória de modelos de operacionalização da estrutura de classes no quadro do ESS - round 2 (2004). *CIES WORKING PAPER N° 55*, 1-32. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1251>
- Romero, C. S. (2015). *Motherhood in the art world*. Master in Critical Studies: Vienna Academy of Fine Arts. Disponível em: <https://tinyurl.com/3yybm9fd>
- Rosas, F. (2019). *Salazar e os Fascismos*. Lisboa: Tinta da China.
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71(5), 845-858. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1803469>
- Ross, A. (2008). The new geography of work: power to the precarious. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 31-49. <https://doi.org/10.1177/0263276408097795>
- Rottenberg, C. (2014). The Rise of Neoliberal Feminism. *Cultural Studies*, 28 (3), 418-437. Disponível em: <https://tinyurl.com/3wxy3ek2>
- Rottenberg, C. (2018). How neoliberalism colonised feminism – and what you can do about it. *The Conversation*. Disponível em: <https://shorturl.at/H3jtT>
- Røyseng, S. (2019). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 154 170. Disponível em: <https://shorturl.at/4J7kb>
- Ruquoy, D. (1997). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In L. Albarello, F. Digneffe, J.-P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy, & P. Saint-Georges , *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 84-116). Lisboa: Edições Gradiva.
- Sá, T. (2012). “Precariedade” e “trabalho precário”: consequências sociais da precarização laboral. *Configurações [Online]*, 7. Disponível em: <https://tinyurl.com/436vhx94>
- Sabino, I. (2012). "E se eu fosse uma guerrilla girl". In C. Pratas Cruzeiro, & R. Oliveira Lopes (ed), *Arte e género: mulheres e criação artística* (pp. 186-206). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

- Saleiro, S. & Sales Oliveira, C. (2018). Desigualdades de (cis e trans)gênero. Portugal no contexto europeu. In R. Carmo et al. (Ed.), *Desigualdades Sociais. Portugal e a Europa*. (pp. 131-147). Lisboa: Mundos Sociais.
- Saltz, J. (2020). *How to be an artist*. Londres: Ilex.
- Samdanis, M., & Lee, S. H. (2019). Access Inequalities in the Artistic Labour Market in the UK: A Critical Discourse Analysis of Precariousness, Entrepreneurialism and Voluntarism. *European Management Review*, 16(4), 887-907. <https://doi.org/10.1111/emre.12154>
- Sandoval, M. (2016). Fighting Precarity with Co-operation? Worker Co-operatives in the Cultural Sector. *New Formations*, 88, 51-68. Disponível em: <https://tinyurl.com/tyum28b6>
- Santagata, W. (1995). Institutional anomalies in the contemporary art market. *Journal of Cultural Economics* 19, pp. 187-197. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41810546>
- Santos, A. (1 de abril de 1978). Almeida Santos e a revisão do Direito de Família - "Lutar pela igualdade relativa". *Diário de Lisboa*, 57, N° 19620, p. 3. Disponível em: <https://tinyurl.com/5h6syv9c>
- Santos, C., Monteiro, R., Lopes, M., Martinez, M., & Ferreira, V. (2023). From Late Bloomer to Booming: A Bibliometric Analysis of Women's, Gender, and Feminist Studies in Portugal. *Social Sciences*, 12: 396, 1-26. <https://doi.org/10.3390/socsci12070396>
- Santos, C., Lopes, M., Monteiro, R., Vieira, C. C., & Ferreira, V. (2024). Estudos sobre as mulheres, de gênero e feministas em Portugal: uma análise bibliométrica comparativa entre Web of Science e Scopus (1995-2021). *ex æquo*, 49, 215-240. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2024.49.14>
- Santos, J. M., & Soares, A. (2021). O Estado da Arte. In A. Guerreiro, *Electra*, 14, (pp.7-19). Lisboa: Fundação EDP
- Santos, M. L. (1994 [1988]). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas. In A. Melo (org.), *Arte e Dinheiro* (pp. 101-120). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Santos, M. L. (1994). Reprodutibilidade/Raridade - o jogo dos contrários na produção cultural. In A. M. (org.), *Arte e Dinheiro* (pp. 121-134). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Santos, M. L. (2002). Amador ou profissional?... peças de um puzzle. *OBS*, 11, 3-14.
- Santos, M. L., & Gomes, R. (2005). *Contribuições Para A Formulação de Políticas Públicas No Horizonte 2013 Relativas ao Tema 'Cultura, Identidades e Património'*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Sapiro, G. (2003). The literary field between the State and the market. *Poetics*, 31, 441-464. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.09.001>
- Sardo, D. (2004). Helena Almeida. *Catálogo da exposição "Pés no chão, cabeça no céu" - Centro Cultural de Belém*. Bial.
- Savage, D. (2010). Economias Criativas. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 209-212). Porto: Braço de Ferro.
- Savage, E. (2020). *Blueberries. Essays concerning understanding*. London: Scribe.
- Sayej, N. (20 de fevereiro de 2018). See change: the battle against sexual harassment in the art world. *The Guardian*. Disponível em: <https://tinyurl.com/47rc9373>
- Scaff, L. A. (1988). Weber, Simmel, and the Sociology of Culture. *The Sociological Review*, 36(1), 1-30. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1988.tb02933.x>
- Schroeder, J. E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing*, 39(11/12), 1291-1305. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=690270>
- Schwarcz, L. M. (2019). Encontro com o silêncio: a produção feminino nos "tempos do passado". In M. Leme, A. Pedrosa, & I. Rjeille, *História das Mulheres, Histórias Feministas* (pp. 28-43). São Paulo: Masp.
- Scott, J. (1996). *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*. Cambridge: Harvard University Press.
- Seabra, T. (2009). Desigualdades Escolares e desigualdades sociais. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 59, 75-106. Disponível em: <https://shorturl.at/0ju5m>
- Seager, J. (2016). Making women invisible: what gets counted, counts. Reykjavik: Gender Equality Studies and Training. Disponível em: <https://shorturl.at/On96B>

- Sebastião, J. (2008). Famílias, estratégias educativas e percursos escolares. *Sociologia*, 17/18, 281-306. Disponível em: <https://tinyurl.com/c9uzpye8>
- Sequeira, Á. D. (2018). As mulheres que pintam na cidade: representações de género na arte urbana. *Faces de Eva*, 40, 41-60. <https://doi.org/10.34619/yxgf-fk9t>
- Serpa, L. (2005). Sobre o sistema de mercado de arte em Portugal e seus agentes. *OBS - Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais*, nº14.
- Serrão, V. (2017). Arte no Feminino - casos de estudo na arte portuguesa. *Arte no Feminino - casos de estudo na arte portuguesa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- Serrão, V. (2024). Artes no Feminino: uma história que precisa de ser reescrita. In v. autores, *Arte no Feminino: 10 anos, 10 artistas* (pp. 12-19). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Sholette, G. (2017). Bare Art, Debt, Oversupply, Panic! (On the Contradictions of a Twenty-First-Century Art Education). In K. Charnley, *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism* (pp. 53-78). London: Pluto Press.
- Shteynberg, G., Leslie, L. M., Knight, A. P., & Mayer, D. M. (2011). But Affirmative Action hurts Us! Race-related beliefs shape perceptions of White disadvantage and policy unfairness. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 115 (1), 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2010.11.011>
- Silva, A. C. (2020). *Visão Estratégica para o Plano de Recuperação Económica de Portugal 2020-2030*. Disponível em: <https://tinyurl.com/muceryts>
- Silva, A. F. (2022). Em Versalhes não corre sangue. In M. d. Lambert, & H. Monteiro, *Musas em Ação - Volume I - Personalidades, ideias e obras* (pp. 57-66). Porto: Universidade do Porto Press.
- Silva, E. M., & Bartolozzi, E. F. (2024). Habitus de género: tensionamentos ao conceito de habitus em Bourdieu. *Proposições*, 34, 1-23. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-6248-2020-0045>
- Silva, L. (2017). Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado. *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia*. Disponível em: <https://tinyurl.com/4cc9c35t>
- Silva, M. C. (2009). *Classes Sociais. Condição objectiva, Identidade e Acção Colectiva*. Ribeirão: Edições Húmus.
- Silva, R. H. (1992). *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.
- Silva, R. H., & Leandro, S. (2013a). *Mulheres pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Silva, R. H., & Leandro, S. (2013b). Quantas ausências? Antes e depois de Paula Rego: mulheres pintoras em Portugal. In R. H. Silva, & S. Leandro, *Mulheres Pintoras em Portugal* (pp. 10-15). Lisboa: Esfera do Caos.
- Silveira, P. L. (2020). *Os Leilões Online de Arte Moderna e Contemporânea da Cabral Moncada Leilões entre 2016 e 2020 – Análise da Performance das Vendas*. Dissertação de Mestrado em Mercados de Arte: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/22355>
- Simioni, A. P. (2010). Bordado e transgressão: questões de género na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 2(1), 1-20. Disponível em: <https://tinyurl.com/5n6ceyzz>
- Simioni, A. P. (2011). A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, 36(1), 375-388. Disponível em: <https://tinyurl.com/3293f5da>
- Simioni, A. P. (2019). Mulheres artistas no mercado artístico internacional: um olhar a partir dos índices do Artprice. *Revista de Pesquisa do Centro de Pesquisa e Formação*, 9, 66-81. Disponível em: <https://shorturl.at/yplRe>
- Simões, P. (2016). *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal (2005-2013)*. Tese de Doutoramento em História (História de Arte): Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>
- Simões, R. B. (2020). *Global Media Monitoring Project. GMMP*. Disponível em: <https://tinyurl.com/bddsup39>
- Simões, R. I. (2022). *A Lei de quotas na esfera económica em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas: ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/27512>
- Skeggs, B. (2005). Context and Background: Pierre Bourdieu's analysis of class, gender and sexuality. *The Sociological Review*, 52, 19-33. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2005.00522.x>

- Smith, D. E. (1987). Women's perspective as a radical critique of sociology. In S. Harding, *Feminism and Methodology* (pp. 84-96). Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, T. (2008). Creating value between cultures: Contemporary Australian aboriginal art. In M. Hutter, & D. Throsby, *Beyond price* (pp. 23-40). New York, NY: Cambridge University Press.
- Soeiro, J. (2015). *A Formação do Precariado: Transformações no trabalho e Mobilização de Precários em Portugal*. Tese de Doutoramento em Sociologia: Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/28406>
- Soeiro, J. (2020). "Recebo verdi". A cultura dos recibos verdes na cultura. In T. L. (Ed.), *Cadernos da Pandemia: Em Suspenso. Reflexões Sobre o Trabalho Artístico, Cultural e Criativo na Era Covid-19* (pp. 68-80). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Disponível em: <https://tinyurl.com/4zxfe8kk>
- Sommers, C. H. (1994). *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*. New York: Simon & Schuster.
- Sousa, E. (1974). O Mercado, a crítica e a confusão. *Vida Mundial*, 24 (nº 1832).
- Spivak, C. G. (1994). In a Word. Interview. In N. Schor, & E. Weed, *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Standing, G. (2014). *O Precariado - a nova classe perigosa*. Lisboa: Editorial Presenca.
- Stanley, L. (1993). On Auto/Biography in Sociology. *Sociology*, 27 (1), 41-52. <https://doi.org/10.1177/003803859302700105>
- Stanley, L., & Wise, S. (1993). *Breaking out again - Feminist ontology and epistemology*. New York: Routledge.
- Stockard, J. (2006). Gender Socialization. In J. S. Chafetz, *Handbook of the Sociology of Gender. Handbooks of Sociology and Social Research* (pp. 215-227). Boston, MA: Springer. https://doi.org/10.1007/0-387-36218-5_11
- Storage, D., Charlesworth, T. E., Banaji, M. R., & Cimpian, A. (2020). Adults and children implicitly associate brilliance with men more than women. *Journal of Experimental Social Psychology*, 90, 1-14. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2020.104020>
- Sussman, A. L., & Thackara, T. (16 de novembro de 2017). Women Recount Decades of Sexual Harassment and Assault in the Art World. *Artsy.net*. Disponível em: <https://tinyurl.com/277mweuz>
- Swartz, D. (1997). *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Swedberg, R. (2006). The cultural entrepreneur and the creative industries: beginning in Vienna. *Journal of Cultural Economics*, 30, 243-261. <https://doi.org/10.1007/s10824-006-9016-5>
- Szreder, K. (2021). *The ABC of the projectariat: Living and working in a precarious art world*. Manchester: Manchester University Press.
- Szymańska-Palaczyk, A. (2017). *Role of gatekeepers in developing art world. Example of Polish contemporary art*. Disponível em: <https://tinyurl.com/hbhwp9m2>
- Tavares, M. (2000). *Movimentos de Mulheres em Portugal. Décadas de 70 e 80*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Tavares, M. (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres, Especialidade em História das Mulheres e do Género: Universidade Aberta. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/1346>
- Tavares, M., Coelho, S., & Góis, M. (2009). O debate epistemológico nos estudos feministas. *Seminário Interdisciplinar "Género e Ciências Sociais"*. Instituto Superior da Maia.
- Tavares, P. (2008). *Breve cartografia das correntes desconstrutivas feministas na produção artística da segunda metade do século XX*. Disponível em: Arte Capital: www.artecapital.net
- Tavares, S. (1977). *Artistas Portuguesas - Catálogo da exposição (introdução)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
- Thiry-Cherques, H. R. (2006). Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista Administração Pública*, 40 (1). Disponível em: <https://tinyurl.com/2eb3v7v2>
- Thompson, D. (2011). Art Fair: The Market as Medium. In B. Moeran, & J. S. Peder, *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events* (pp. 59-72). Cambridge: Cambridge University Press.

- Thompson, N. (2012). *Living as form: Socially Engaged Arte from 1991- 2011*. Cambridge: The MIT Press.
- Thornton, S. (2010). *Sete dias no Mundo da Arte*. Lisboa: Arcádia.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2003). Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*, 27(3-4), 275-285. Disponível em: <https://tinyurl.com/yaxxfbtv>
- Throsby, D. (2008). The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural Trends*, 17(3), 147-164. <https://doi.org/10.1080/09548960802361951>
- Throsby, D., & Petetskaya, K. (2017). *Making art work: an economic study of professional artists in Australia*. Disponível em: www.australiacouncil.gov.au : Australia Council for the Arts.
- Tickner, L. (1978). The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970. *Art History*, 1(2), 236-251. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x>
- Tillmann-Healy, L. (2003). Friendship as method. *Qualitative Inquiry*, 9(5), 729-749. <https://doi.org/10.1177/1077800403254894>
- Tokumitsu, M. (2014). In the Name of Love. *Jacobin*. Disponível em: <https://tinyurl.com/5ejs93xr>
- Tokumitsu, M. (2015). *Do What You Love: And Other Lies About Success and Happiness*. New York: Regan Arts.
- Torres, A. (2001). *Sociologia do Casamento. A família e a questão feminina*. Oeiras: Celta Editora.
- Torres, A., Pinto, P. C., Costa, D., Coelho, B., Maciel, D., Reigadinha, T., & Theodoro, E. (2018). *Género e idades da vida: Educação, trabalho, família e condições de vida em Portugal e na Europa*. Lisboa: FFMS. Disponível em: <https://shorturl.at/qnCws>
- Torres, A., Silva, F. V., Monteiro, T. L., & Cabrita, M. (2005). *Homens e mulheres entre família e trabalho*. Lisboa: CITE.
- Treviño, V., Voss, Z. G., Anagnos, C., & Wade, A. D. (2017). *The Ongoing Gender Gap in Art Museum Directorships*. Association of Art Museum Directors. Disponível em: <https://tinyurl.com/mpckxuyy>
- Trimble, L. B., & Kmec, J. A. (2011). The role of social networks in getting a job. *Sociology Compass*, 5 (2), 165-178. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2010.00353.x>
- Tucker, H. (2021). *Do what you love, love what you do*. London: Ebury Publishing.
- Vandenbergh, F. (1999). "The Real is Relational": An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu's Generative Structuralism. *Sociological Theory* 17(1), 32-67. Disponível em: <https://tinyurl.com/54v6a36a>
- Vaquinhas, I. (2002). Linhas de investigação para as histórias das mulheres nos séculos XIX e XX. Breve esboço. *História - Revista da Faculdade de Letras, III Série, vol.3*, 201-221. Disponível em: <https://shorturl.at/B9Gdx>
- Vaquinhas, I. (2014). Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história. *MIDAS*, 3. <https://doi.org/10.4000/midas.603>
- Vasconcelos, J. (7 de maio de 2024). *Exposições*. Disponível em: <https://www.joanavasconcelos.com/pt/exhibition/joana-vasconcelos-em-versailles>
- Veblen, T. (1899). *The Theory of the Leisure Class*. London: MacMillan Company.
- Velho, G. (2006). Ciências sociais e biografia individual. *Estudos Históricos*, 38(2), 3-9. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/305>
- Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Venkatesh, A., & A. Meamber, L. (2006). Arts and aesthetics: Marketing and cultural production. *Marketing Theory* 6(1), pp. 11-39. <https://doi.org/10.1177/1470593106061261>
- Verger, A. (1982). L'artiste saisi par l'Ecole. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 42(1), 19-32. Disponível em: <https://shorturl.at/dzYRW>
- Vicente, A., & Vicente, F. L. (2015). Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX. *Faces de Eva*, n.º 33. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/19985>
- Vicente, F. L. (2011). *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (sécs. XVI-XX)*. Lisboa: Babel.

- Vicente, F. L. (2012). História da Arte e Feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de História de Arte*, nº10. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/16828>
- Vicente, F. L. (2016). *Aurélia de Sousa, Mulher Artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta da China.
- Vicente, F. L. (2018). Linda Nochlin. *Faces de Eva*, 39, pp. 183-190. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/34161>
- Vidal, C. (2017). Arte e Política, “Arte Política”: Pleonasmo ou a arte como discurso, participação e resistência. *Convocarte nº 4 - Arte e Activismo Político: teoria, problemáticas e conceitos*, pp. 89-104. Disponível em: <https://tinyurl.com/mr46nn5t>
- Viegas, J. L., & Faria, S. (2001). A condição feminina portuguesa e a sua tradução política - panorama e tendências. In J. M. Viegas, & S. Faria, *As Mulheres na Política* (pp. 15- 38). Oeiras: Celta Editora.
- Vishmidt, M. (2010). Estreitos Precários. In I. Carvalho, L. Paz, & P. Nora, *A Economia do Artista* (pp. 109-116). Porto: Braço de Ferro.
- Vorobeva, M. (2022). What is an independent art space? Using a text-mining approach to describe independent art spaces. *Cultural Trends*, 31(5), 416-432. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1998763>
- Wacquant, L. (2005). Mapear o Campo Artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 48, 117-123. Disponível em: <https://tinyurl.com/2kvmpfjd>
- Waizbort, L. (1995). Nota. In M. Weber, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (pp. 21-22). São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo.
- Wall, K., & Guerreiro, M. d. (2005). "A divisão familiar do trabalho". In K. Wall, *Famílias em Portugal. Percursos, interações, relações sociais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Wall, K., Cunha, V., Atalaia, S., Rodrigues, L., Correia, R., Correia, S., & Rosa, R. (2016). *Livro Branco - Homens e Igualdade de Género em Portugal*. Lisboa: ICS - CITE.
- Walter, N. (1998). *The New Feminisms*. London: Little, Brown Book Group.
- Walter, N. (2011). *Living Dolls: The Return of Sexism*. London: Little, Brown Book Group.
- Watkins, B. (1983). Feminism: a last chance for the humanities? In G. Bowles, & R. D. Klein, *Theories of women's studies* (pp. 79-87). Routledge & Kegan Paul.
- Weber, M. (1989 [1904]). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Presença.
- Weber, M. (1995 [1922]). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo.
- Weitz, M. (2007). O Papel da Teoria na Estética. In C. D'Orey, *O Que é a Arte? A perspectiva analítica* (pp. 61-77). Lisboa: Dinalivro.
- West, C., & Zimmerman, D. (1987). Doing gender. *Gender & Society*, 1(2), 125- 151. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/189945>
- Wolf, N. (1990). *The Beauty Myth*. London: Chatto and Windus.
- Woolf, V. (2008). *O Estatuto Intelectual da Mulher seguido de Profissões para Mulheres*. Lisboa: Padrões Culturais.
- Woolf, V. (2021 [1929]). *Um quarto só seu*. Londres: Penhuim Clássicos.
- Worth, N. (2016). Feeling precarious: Millennial women and work. *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 34(4), pp. 601-616. <https://doi.org/10.1177/0263775815622211>
- Wright, E. O. (1997). *Class counts: comparative studies in class analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamperetti, M., & de Souza, F. L. (2017). Arte, gênero e cultura visual – um olhar para as artistas mulheres. *Momento: diálogos em educação*, v. 26, n. 2, pp. 248-264. <https://doi.org/10.14295/momento.v26i2.7291>
- Zarobell, J. (2020). Freeports and the Hidden Value of Art. *International Studies Faculty Publications*, 27. Disponível em: <https://tinyurl.com/yz3bumsx>
- Zelizer, V. (2000). The Purchase of Intimacy. *Law and Social Inquiry*, 25(3), 817-848. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/829137>
- Zinn, I., & Hofmeister, H. (2022). The gender order in action: consistent evidence from two distinct workplace settings. *Journal of Gender Studies*, 31(8), 941-955. <https://doi.org/10.1080/09589236.2022.2115019>

Anexos

Anexo A - Guião de entrevista

1. Caracterização sociodemográfica

- Quando nasceu? Que idade tem?
- Qual é a sua nacionalidade?
- Onde nasceu?
- Qual é a sua situação conjugal?
- Onde reside? Com quem?
- Tem filhos? *(se sim)* Quantos? De que idades?
- Qual é a sua escolaridade?
- Como que se designa profissionalmente?

2. Percurso escolar

2.1 - Contexto vocacional

- Tem formação na área artística? *(se sim)* Qual?
- Que opções tomou relativamente à área de estudo? O que a fez escolher este percurso académico? *(caso seja um percurso escolar nas artes)* Sempre gostou de Artes?
- Sempre pensou em seguir essa área?
- Alguma vez hesitou ou sentiu preocupação em seguir esta área de formação em termos de por exemplo, empregabilidade? E por ser uma mulher? *(se sim)* Porque decidiu continuar?

2.2 Caracterização do contexto familiar na sua ligação com as escolhas académicas

- Quais são as habilitações académicas dos seus pais? E irmãos?
- Quais são os percursos profissionais dos seus pais? E irmãos?
- Os seus pais ou amigos tiveram influência nessas decisões?
- A sua família apoiou as escolhas que fez durante o seu percurso escolar?
- As suas escolhas académicas preocuparam a sua família? Em que medida?
- *(se sim)* Considera que ser mulher contribui para as preocupações da sua família? De que forma isso lhe era expresso?
- Há alguém na sua família ligada ao campo artístico? Que influência teve no seu percurso académico e profissional?
- Há alguém na sua família que tenha sido inspirador para si? E que a tenha ajudado direta ou indiretamente a tomar decisões? Descreva essa importância.

2.3 Caracterização do percurso escolar

- Que escolas frequentou? Onde? Saiu de casa dos pais para estudar?
- Teve um percurso continuado ou houve alguma interrupção? Alguma vez reprovou?
- Que resultados escolares obtinha? Ficava satisfeita?
- Os seus pais acompanharam-na no seu percurso escolar?
- Quem suportou as despesas associadas aos estudos?
- Que momentos mais a marcaram no seu percurso escolar? E que pessoas? Em que medida?

2.4 Caracterização do percurso escolar artístico (entendido como a pré-entrada no campo) / papel do género nas dinâmicas de selecção e avaliação

- Porque escolheu essa escola?
- Foi a sua primeira opção?
- Ficou satisfeita com a sua opção?
- A escola de artes que frequentou gozava de uma boa reputação?
- (*se sim*) Em que consistia essa reputação?
- Qual a influência que essa reputação teve/tem no desenvolvimento do seu percurso profissional?
- Qual o processo de selecção e avaliação para entrar na escola?
- Sentiu que o processo corria de igual forma para mulheres e homens? Sentiu que foi diferente para si porque era uma mulher? Em que é notou?
- Lembra-se da composição em termos de género, das pessoas candidatas à escola?
- Como estavam distribuídas as turmas em termos de género?
- Como estava o género representado no corpo docente?
- Ficou satisfeita com os seus resultados escolares?
- Sentiu alguma vez que tenha sido prejudicada em termos de resultados pelo facto de ser mulher?
- Gostou de frequentar a escola? Porquê?
- Lembra-se da proporção de diplomadas que saíram da escola no seu ano?
- Considera que a escola a preparou para poder entrar no mercado de trabalho? (*se sim*) Em que medida?

2.5 Papel dos gatekeepers no percurso académico e sua relação com o género

- (*clarificar o conceito de gatekeeper*) Enquanto estudante quem identificava como gatekeepers, como tendo o poder de eleger quem apoiar/visibilizar?
- Qual a influência destas pessoas no desenvolvimento do seu percurso académico?
- Alguma vez sentiu enquanto estudante que o seu acesso ao campo foi dificultado pelo facto de ser mulher?

2.6 Internacionalização

- Estudou fora de Portugal? Onde?
- Qual o motivo dessa escolha?
- Como foi o processo de admissão a essa escola?
- Em termos de género como caracteriza as pessoas que se candidataram na sua altura?
- Sabe qual foi a proporção de mulheres que entrou nessa escola no seu ano?
- Considera importante ter estudado no estrangeiro? Isso influenciou/ia a sua carreira profissional? Em que medida?

2.7 Identificação de sistemas de reconhecimento/composição de género

- Concorreu a bolsas de estudo? Ganhou alguma bolsa? Candidatou-se a prémios? Ganhou algum prémio?
- (*se sim*) Na altura lembra-se como foi o processo de selecção? Como era composto o júri em termos de género?
- Acha que o género dos júris pode influenciar as avaliações dos trabalhos?
- Acha que o género das e dos artistas que concorrem pode influenciar as avaliações aos trabalhos?
- Lembra-se de quem ganhou o prémio?
- Conhece mulheres que tenham ganho a bolsa ou prémio?

3. Percurso profissional

3.1 Representação social do artista/ representação social da mulher artista

- Como define um artista?
- Acha que os artistas se destacam de alguma forma do resto das pessoas?
- Acha que existe uma vocação, uma pulsão para criar?
- Acha que os artistas são pessoas que dependem da inspiração?
- Acha que os artistas são pessoas geniais? Porquê?
- Acha que existem diferenças entre homens e mulheres artistas? Quais? Porquê?
- Acha que os homens são melhor artistas, mais geniais, mais inspirados do que as mulheres? Em quê?
- Qual acha que é o contributo do artista para a sociedade?
- Esse contributo varia se o artista for homem ou mulher?
- Considera que existe algum conflito entre o artista que cria porque "ama a arte" e o artista que cria porque a arte é o seu ganha-pão?

3.2 Representação social do artista como profissional / representação social da mulher como artista profissional

3.2.1 - identificação/estatuto

- Considera que ser artista é uma profissão como outra qualquer?
- O que pensa ser necessário para ser um artista profissional?
- E isso é diferente pelo facto de se ser homem ou mulher?
- Como descreveria a profissão de artista em termos de organização e processos de trabalho, avaliação, progressão, rendimentos?
- O que considera no geral ser necessário para se ter uma carreira bem-sucedida? É igual para qualquer disciplina artística? É igual para qualquer disciplina artística?
- Considera que o género influencia o sucesso da carreira profissional? (*se sim*) Porquê? De que forma?
- Considera que o campo artístico/setor cultural tem regras de funcionamento específicas se comparado com outros campos profissionais? (*se sim*) Em que aspetos?
- Acha que homens e mulheres têm o mesmo acesso e conhecimento destas regras de funcionamento?
- Considera que homens e mulheres ocupam o campo artístico da mesma maneira? Têm as mesmas oportunidades? Têm os mesmos obstáculos?

3.2.2 - reconhecimento/visibilidade

- Considera que a profissão de artista é facilmente reconhecida pelos outros?
- O que significa ser-se reconhecido no campo artístico? De que forma se é reconhecido na carreira de artista? Existem vantagens em ser-se reconhecido? Quais?
- Considera que os homens e as mulheres gozam do mesmo reconhecimento enquanto artistas? Porquê?
- Pensando nos artistas profissionais que conhece e que são reconhecidos pela sua profissão, quantos são mulheres? Qual é a sua proporção? Como justifica essa distribuição?
- Como descreveria a condição profissional de um artista em Portugal? Em termos de segurança no trabalho? (vínculos, precariedade) Em termos de reconhecimento?
- Considera que é igual para qualquer disciplina artística?
- Considera que é igual para homens e mulheres?

3.3 Representação social da obra de arte, sua valorização/ papel do género na valorização da arte

- Considera que a arte é importante? Em que aspetos? Para quem?

- Considera que a arte é um luxo?
- Qual é o valor da obra de arte?
- Como se calcula o preço da obra? Depende de que fatores?
- Quem atribui o preço à obra de arte?
- Existe uma arte feminina e uma arte masculina?
- Existem diferenças de valor entre a arte criada por homens e por mulheres?
- Considera que uma obra de arte precisa de ser validada, legitimada? Porquê?
- De que forma uma obra de arte é validada?
- Quem são as pessoas, instituições que validam, legitimam a obra de arte?
- Pensando nessas pessoas, consegue dizer como se caracterizam em termos de género?
- Como justifica essa distribuição?
- Qual a importância dessas pessoas, instituições?
- Têm influência na criação artística? Qual?
- Considera que o género influencia a legitimação das obras de arte? Como?
- Considera que a arte precisa de público? O público é importante? Em que medida? uma obra de arte sem público existe?

3.4 Trajetória Profissional

- Há quantos anos é uma artista profissional?
- Descreva-me o seu percurso profissional até ao momento.
- Com que idade começou a trabalhar?
- Qual foi o seu primeiro emprego?
- Gostou de todas as atividades que desempenhou?
- Já mudou de atividade profissional?
- Quais foram as principais oportunidades profissionais que teve ao longo da sua carreira? Quais foram os principais obstáculos que sentiu no desenvolvimento da sua carreira?
- Alguma vez sentiu que teve/tem oportunidades por ser mulher? Alguma vez sentiu que enfrentou obstáculos por ser mulher?
- Já teve que interromper a sua carreira artística? Por quanto tempo? Qual foi o motivo?
- *(se sim)* Foi difícil retomá-la depois? Em que aspetos?
- *(nas artistas mais velhas)* Sente que a evolução do país teve impacto no desenvolvimento da sua carreira?
- Do que gosta/gostava mais no seu trabalho?
- Onde desenvolve a sua atividade artística atualmente? Espaço próprio? Partilha espaço?
- Trabalha por conta própria? Tem algum contrato de trabalho com alguma entidade?
- Que importância tem tido o trabalho na sua vida? Sente-se realizada profissionalmente?

3.4.1 – conciliação/maternidade

- Como descreveria a convivência entre as várias esferas da sua vida? Nomeadamente a da família e a do trabalho?
- Acha que se fosse homem, equilibraria as várias esferas da vida de igual maneira? *(caso diga que não)* Em que acha que é diferente por ser mulher?
- Sempre pensou em constituir família? /Pensa em constituir família?
- Em que altura da sua vida decidiu ser mãe? / Qual lhe parece ser o melhor momento para constituir família?
- Sente que pelo facto de ser artista condicionou o seu projeto de maternidade? Teve receio? Quais?
- Quais as dificuldades concretas que teve durante a gravidez e após o nascimentos dos/as filhos/as?
- Conseguiu trabalhar? Conseguiu ter rendimentos? Teve direito ou usufruiu de licença de maternidade? Usufruiu de licença de maternidade paga?

- Como conciliou a maternidade com a sua profissão? / Como pensa que será conciliar a maternidade com a sua profissão?
- Ter filhos/as produziu alterações na sua produtividade/carreira?
- Conhece outras artistas mães?
- Tem exemplos concretos de medidas que pudessem ser implementadas para facilitar ou apoiar as mulheres mães artistas?
- Considera que a parentalidade impacta a carreira profissional de mulheres e homens de igual forma?

3.4.2 - auto-suficiência

- Considera que é paga de forma justa pelo seu trabalho?
- Acha que mulheres e homens artistas são pagos igualmente por trabalhos semelhantes?
- Acha que por ser mulher, tem que cobrar menos pelo seu trabalho? Considera que existe essa expectativa no campo?
- Os seus rendimentos permitem-lhe ter uma vida confortável? Alguma vez passou por dificuldades financeiras? Se sim, quando e em que circunstâncias? Que apoio teve?
- Acha que por ser mulher terá maior probabilidade em passar por dificuldades financeiras do que os seus colegas homens?
- Tem mais do que uma atividade profissional? Qual? Porquê?
- Qual a relação entre as suas várias atividades profissionais, incluindo a artística? Essa criação é influenciada pelas outras ocupações? Considera que a sua atividade artística é prejudicada pelas outras atividades?
- Sente (e ressentir-se) de ter várias profissões ao mesmo tempo?

3.4.3 - reconhecimento

- Tem tido o reconhecimento do seu trabalho pelos seus pares? De que forma?
- Tem tido o reconhecimento do seu trabalho pelos críticos/curadores? De que forma?
- Tem tido o reconhecimento do seu trabalho pelos negociadores/coleccionadores? De que forma?
- Tem tido o reconhecimento do seu trabalho pelo público em geral? De que forma?
- Acha que o género influencia o reconhecimento do trabalho dos artistas? Pelos pares? Críticos/Curadores? Negociadores/Coleccionadores? Público em geral?
- Alguma vez concorreu a bolsas de criação artística? Ganhou alguma bolsa? Foi alguma vez nomeada ou ganhou algum prémio de arte? Qual?
- (*se sim*) Na altura lembra-se como foi o processo de selecção? Como era composto o júri em termos de género?
- Acha que o género dos júris pode influenciar a avaliação dos trabalhos?
- Acha que o género das e dos artistas que concorrem pode influenciar as avaliações aos trabalhos? Considera que o facto de ser mulher influenciou o resultado?
- Lembra-se de quem ganhou o prémio?
- Conhece mulheres que tenham ganho a bolsa ou prémio?
- (*se sim*) Que importância teve para si e para o desenvolvimento da sua carreira ter ganho?

3.5 Trajetória profissional / funcionamento do campo artístico

3.5.1 - exibição

- O seu trabalho tem sido exibido?
- (*se sim*) Quem acolheu a exposição, exposições?
- Descreva-me o processo que antecede uma exposição? Como surge o contacto?

- Considera que esse processo seria igual se fosse um homem? Mais fácil ou mais difícil?
- Onde foi exposto o seu trabalho? Numa galeria comercial, municipal, institucional, num museu?
- Considera que o género do artista influencia os locais de exposição do trabalho?
- Os locais onde expôs/expõe apresentam programas de exposição atendendo à paridade de representação entre mulheres e homens artistas?
- Considera que essa é uma prática desejável?
- Tem tido exposições individuais? Tem participado em exposições coletivas?
- Qual costuma ser a proporção de mulheres no total dos de artistas presentes nas coletivas?
- Como correram as exposições em termos de público?
- Considera que o género do artista influencia a afluência do público aos locais de exposição? Em que medida?
- Considera que o seu trabalho gerou interesse? foi valorizado? De que forma?
- O seu trabalho foi vendido? A quem? A particulares, colecionadores, galerias institucionais, museus?...
- Acha que a arte feminina é vendável?
- Considera que se fosse um homem o seu trabalho tinha gerado o mesmo interesse? Teria vendido igual?
- Quem atribuiu o preço das suas obras?
- Há alguma referência para a atribuição do preço (script)?
- Considera que os preços das suas obras são justos?
- Considera que o género influencia o preço que o público está disposto a pagar pelas obras?
- Alguma vez fez um trabalho por encomenda de um particular, instituição, poder local?
- Descreva-me o processo que antecede uma encomenda? Como surgiu o contacto?
- Considera que esse processo seria igual se fosse um homem? Mais fácil ou mais difícil?

3.5.2 - canais de distribuição

- Sente necessidade de promover o seu trabalho? Quem promove o seu trabalho?
- De que forma promove o seu trabalho? Quais os canais que usa para o fazer?
- Considera que a promoção do trabalho é igual se fosse um homem? Mais fácil ou mais difícil?
- Qual é o público para quem promove?
- Considera que existem públicos diferentes para arte masculina e para arte feminina?

3.5.3 - relação com gatekeepers

- Tem alguma relação mais permanente com uma galeria? Descreva-me o vínculo que tem com a galeria?
- *(se sim)* Descreva-me o processo de fazer parte dos artistas de galeria? Como surgiu o contacto?
- Considera que esse processo seria igual se fosse um homem? Mais fácil ou mais difícil?
- Quais são os direitos e obrigações da artista em ter um vínculo com uma galeria?
- Qual é a proporção de mulheres nos artistas da sua galeria? Ou das galerias onde costuma expôr?
- Qual o grau de compromisso que tem com a galeria?
- Quais são as vantagens e desvantagens para o artista de se ter um vínculo com uma galeria?
- Mantém uma relação social com os galeristas?
- Quem está à frente das galerias (etc) com quem trabalha? Existe uma distribuição paritária nas direcções em termos de género?
- Considera que o género de quem está à frente das galerias (etc) influencia a decisão de quem expõe ou não? Porquê?

4. Campo Artístico

4.1 Capital social

- Considera que é importante ter uma rede de contactos? Tem impacto no desenvolvimento da carreira profissional? Qual?
- Tem uma rede de contactos? É composta por quem?
- Acha que se fosse um homem teria a mesma rede de contactos?
- Como criou essa rede de contactos? Demorou muito tempo? Como a mantém?
- Considera que as mulheres e homens artistas têm as mesmas condições para manter uma rede de contactos?
- O que entende ser necessário para se ter uma boa rede de contactos?
- Quem são os seus colegas? Dá-se/deu-se bem com os seus colegas? São também seus amigos?
- Como se distribuem em termos de género?
- Em que circunstâncias os conheceu?
- Considera que existe competição no campo artístico? Em que situações?
- Considera que as mulheres e homens artistas têm as mesmas condições para competir no campo artístico? Porquê?
- Porque são escolhidos uns em relação a outros artistas? Esse processo é transparente?

4.2 Mentoria

4.1 Papel dos mentores/role models no percurso e a sua relação com o género

- Têm mentores que acompanhem o seu percurso profissional? Exemplos?
- Como se distribuem em termos de género?
- Que influência têm no seu percurso?
- Existem pessoas que a inspirem ou tenham inspirado ao longo da sua carreira para ser e continuar a ser artista?
- Como se distribuem em termos de género?
- Qual é a importância para os artistas de terem mentores ou figuras que considerem exemplos no campo?
- Acha que é importante a existência de mulheres artistas reconhecidas que possam servir de exemplo para outras mulheres artistas?

4.3 Associativismo

- Pertence ou pertenceu a alguma associação de artistas? Quais eram os objetivos dessa associação? Qual foi o impacto que teve na sua carreira profissional?
- (*se sim*) Como se distribuem os associados em termos de género?
- Considera importante que os artistas se associem profissionalmente? Porquê?
- Acha que o associativismo é mais importante para as mulheres?

4.4 Mecenato

- Alguma vez foi apoiada financeiramente através de mecenato para criar?
- Considera que se fosse homem teria tido uma experiência igual?
- Considera importante que existem mecenas que financiem a criação artística? Porquê?

4.5 Situação profissional das mulheres artistas em Portugal

- Como descreveria a situação profissional das mulheres artistas em Portugal? Acha que é hoje diferente de quando iniciou a sua atividade? (*se sim*), o que é que mudou?
- Quais considera serem os momentos decisivos na carreira profissional de uma mulher artista?

- *(caso considere que existem desigualdades)* O que considera que deve mudar para que haja maior equilíbrio na visibilidade das mulheres artistas? Consegue avançar com medidas/iniciativas concretas?
- Acha que a idade das mulheres artistas influencia as suas oportunidades profissionais?
- Em que momento se encontra na sua carreira? O que perspectiva para o futuro? O que acha que poderia acontecer para melhorar o seu futuro em termos profissionais?

Anexo B – Análise de Correspondências Múltiplas – variáveis e categorias do modelo

Variáveis	Categorias
representação em galeria	sim
	não
representação em galeria internacional	sim
	não
exposições regulares	sim
	não
visibilidade	média
	baixa
	alta
	média alta
	nula
percurso internacional	sim
	não
prémio	sim
	não
coleções	sim
	não
vive exclusivamente da arte	sim
	não
escalão etário	21-30
	31-40
	41-50
	51-60
	61-70
	71-80

Fonte: elaboração própria

Anexo C - Análise de Correspondências Múltiplas – medidas de discriminação do modelo

	Dimensão		Média
	1	2	
vive exclusivamente da arte	0,296	0,039	0,168
exposições regulares	0,339	0,391	0,365
percurso internacional	0,422	0,036	0,229
representação em galeria	0,305	0,126	0,216
representação em galeria internacional	0,493	0,160	0,326
visibilidade	0,661	0,526	0,594
prêmios	0,069	0,371	0,220
coleções	0,284	0,042	0,163
escalão etário	0,302	0,393	0,347
Total ativo	3,171	2,084	2,627
% de variância	35,234	23,152	29,193

Fonte: Output SPSS – Análise de Correspondências Múltiplas, base de dados própria

Anexo D - Análise de Correspondências Múltiplas – sumarização do modelo

Dimensão	Alfa de Cronbach	Variância contabilizada para		
		Total (autovalor)	Inércia	% de variância
1	0,770	3,171	0,352	35,234
2	0,585	2,084	0,232	23,152
Total		5,255	0,584	
Média	,697a	2,627	0,292	29,193
a. A Média de Alfa de Cronbach tem como base o autovalor médio.				

Fonte: Output SPSS – Análise de Correspondências Múltiplas, base de dados própria