

# ***A profissionalização da mulher no Campo artístico***

---

ANA CLAUDIA DE MOURA CABRAL

Graduanda do Bacharelado em História da Arte, pela  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## RESUMO

**O presente trabalho tem por objetivo investigar como se deu a profissionalização da mulher no campo das artes. Alicerçada nos estudos feministas voltados para a História da Arte, busco compreender o contexto social em que a produção da mulher foi inserida ao longo da história, a fim de entender os motivos pelos quais tantas artistas foram silenciadas e esquecidas pela História Geral da Arte.**

Palavras-chave: Mulher artista. Sistema das Artes. Feminismo. Estudos de gênero.

## ABSTRACT

**The present work aims to investigate how women's professionalization in the field of arts occurred. Based on feminist studies directed to Art History, I try to understand the social context in which women's production was inserted throughout history in order to comprehend the reasons why so many artists were silenced, forgotten and erased from General Art History.**

Keywords: Woman artist. System of Arts. Feminism. Genre studies.

## INTRODUÇÃO

Compreender como a ideologia de um momento ou de um lugar impregnou os fundamentos da disciplina histórica é requisito fundamental para uma sociedade mais justa. Por isso, a história da arte não deve ser a história da genialidade individual – ocidental, masculina e médio-burguesa –, e sim a história da criatividade por meio das imagens, transpondo individualidades, procedências geográficas e econômicas, onde a linha que separa arte e artesanato, desenho e arte, desapareça para mostrar novas maneiras de entender o mundo e expressá-lo (CAO, 2008, p. 71)<sup>1</sup>.

O presente estudo foi fomentado principalmente pelo meu interesse em pesquisar mulheres artistas a fim de questionar e entender a sua ausência nos livros gerais de História da Arte. A minha curiosidade em saber por que praticamente não temos mulheres, por exemplo, na História da Arte brasileira antes de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, modificou-se para: quais eram as mulheres que produziam antes do modernismo? O que produziam? Como produziam? Qual o contexto social que essas artistas estavam inseridas?

Portanto, esse artigo busca investigar a história da profissionalização da mulher no campo artístico. Para isso, inicialmente, propomos analisar como as questões referentes à gênero estão intrinsecamente arraigadas e construídas socialmente em homens e mulheres. Discussão amparada pelos estudos de Marián López Fernandez Cao, *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística* e Charlotte Foucher Zarmanian, *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*. Também introduzimos, com o auxílio do estudo de Tamar Garb, *Gênero e representação*, o contexto social limitador em que as mulheres artistas do século XIX es-

1.

CAO, Marián López Fernandez. *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

tavam inseridas e a luta contra esse sistema que por elas começa a ser travada.

Em seguida, a discussão seguirá orientada pelos estudos de Tamar Garb e Charlotte Foucher Zarmanian, onde buscaremos refletir sobre a exclusão das mulheres dos retratos que representavam e eternizavam os artistas na História da Arte. Através de exemplos, questionamos essa espécie de objetificação das mulheres artistas que tendia a colocá-las em uma posição de submissão e passividade ao olhar masculino ativo e, conseqüentemente, as apagava da história como produtoras e atuantes. Além de todas as dificuldades externas que as mulheres enfrentavam advindas das imposições sociais, abordaremos brevemente o conflito interno perturbador que também as sobrecarregava.

Lançaremos um olhar sobre a formação das mulheres na França, visto que muito influenciou o ensino no Brasil, utilizando fundamentalmente os estudos de Zarmanian. Por fim, abordaremos especificamente a formação educacional das mulheres artistas no âmbito nacional, contando com o auxílio dos estudos de Ana Paula Cavalcanti Simioni em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileira e O corpo inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*.

## GÊNERO E SOCIEDADE: UMA BREVE E INDISPENSÁVEL REFLEXÃO

Como seres pertencentes a uma sociedade que privilegia o masculino e como seres nela integrados nossa visão está, portanto, educada atendendo às normas que privilegiam o masculino ocidental. Em certas ocasiões, nossa visão haverá de transformar-se em masculina para compreender determinadas imagens, enquanto nunca, ou quase nunca, acontece o contrário. Por isso é essencial desconstruir esse olhar de poder, esse olhar discriminatório, que se opõe a nós mesmas e nós mesmos (CAO, 2008, p. 75)<sup>2</sup>.

Márian Cao discute no texto *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*, integrante do livro *Interterritorialidade: mídias, texto e educação*, como a iconografia e os aspectos formais das imagens estão intrinsecamente ligados a características de gênero. Tais características foram constituindo-se através dos séculos em uma cultura que dá preponderância ao que é masculino, sendo este associado ao que é universal e o feminino, pelo contrário, ao que é particular.

Para que possamos entender melhor como essa construção das imagens está ligada diretamente a características de gênero, Cao menciona um exercício que propôs aos alunos da Faculdade de Educação da Universidad Complutense de Madrid. O exercício era simples e baseava-se na realização de rápidos desenhos sobre determinadas frases. Cao comenta que o objetivo do exercício era, em princípio, o de “acelerar o traço e buscar a síntese da figura humana”. As frases que a autora passava aos alunos eram neutras e sem sexo, por exemplo: “enquanto corria em direção ao avião, se lembrou que tinha esquecido os papéis da reunião” ou “sua figura se assemelhava à natureza” (CAO, 2008, p. 75).

Sobre essas frases Cao chama a atenção para o fato de serem

Frases sem sexo, mas com gênero, com um gênero construído há anos, do qual vamos nos desvinculando muito pouco a pouco e que relaciona tudo aquilo que tem importância, na esfera pública, com a ação, com o poder, como o masculino; e tudo aquilo que tem a ver com a infância, com a esfera privada, a ajuda, o passivo e o doméstico, com o feminino (CAO, 2008, p. 75).

Sobre os resultados deste exercício, a professora recorda que era comum os alunos serem tomados por um sentimento de desolação, pois sentiam-se verdadeiramente mal ao perceberem como a ideia de gênero estava pré-concebida e enraizada dentro de cada um, homens e

2.

CAO, Marián López Fernandez. *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

mulheres. Cao recorda ainda de um aluno em específico e conta a seguinte passagem: “Lembro-me de um aluno que, profundamente consternado, dizia-me que era ele quem sempre trocava sua filha, que era ‘sua’ tarefa, mas que ao colocá-la no papel, como ‘modelo’, como padrão, acabou colocando uma figura feminina” (CAO, 2008, p. 75).

Percebemos claramente nesse exercício como os padrões construídos socialmente estão arraigados dentro de nós e apresentam-se até mesmo em pessoas que não os seguem ou não concordam diretamente com eles, como foi o caso do aluno rememorado por Cao. É imprescindível que entendamos, para a análise deste trabalho, o quanto as nossas influências sociais e culturais estão vinculadas a ideia de gênero e afetam intimamente nossa percepção.

Outro exemplo, debruçando-nos um pouco mais sobre o passado, pode ser observado no texto *En busca de la emancipación: las mujeres artistas en París en torno a 1900*, de Charlotte Foucher Zarmanian, no qual a autora apresenta uma entrevista realizada em 1901, no periódico *Le Figaro*, por Maurice de Waleffe com a artista francesa Louise Abbéma (1853-1927), uma pintora conhecida não só pelo seu trabalho, mas pelo fato de não ter filhos e usar calças. O tema da entrevista está relacionado ao seguinte questionamento: “A mulher artista é feliz?” (ZARMANIAN, 2014).

A autora chama a atenção para o fato de que mesmo sendo a artista entrevistada uma mulher conhecida por estar à frente de seu tempo, no seu discurso percebe-se a resistência de um domínio social, pois este apresenta-se de maneira conciliadora e educada. Zarmanian comenta que as respostas da artista “[...] são significativas da dificuldade de pensar em uma definição estável do feminismo e da emancipação feminina na transição do século XIX para o século XX...” (ZARMANIAN, 2014, p. 40, tradução minha).

Na contemporaneidade, como tivemos o exemplo apresentado por Cao, ainda estamos presos a essas

amarras hierárquicas de gênero, construídas socialmente e interiorizadas desde muito cedo, e estamos ainda desenvolvendo lentamente um processo de desconstrução dessa ideia cultural falocêntrica. Assim sendo, se olharmos para os fins do século XIX e início de XX podemos entender como foi difícil para as mulheres, como Louise Abbéma, romper com determinados padrões.

Retomando a ideia de Cao, de atentarmos para a narrativa de uma história da arte mais justa e criativa, é importante que entendamos como as mulheres, assim como os não ocidentais e os pobres, por exemplo, foram marginalizados por uma construção narrativa baseada na genialidade individual que tinha o objetivo de valorização do ocidente, do homem e do burguês.

Tamar Garb em *Gênero e representação, texto que faz parte da obra Modernidade e Modernismo: a Pintura francesa no século XIX*, comenta que na França, no final do século XIX, por exemplo,

[...] havia diversas maneiras de se praticar arte, desenho ou exercer ofícios. Cada uma dessas práticas trazia as marcas das instituições nas quais eram ensinadas e do gênero e condições de classe de seus executantes. Consequentemente, existiam hierarquias de práticas. Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como 'artista' (GARB, 1998, p. 231)

Assim como na sociedade atual ainda é impossível se falar em oportunidades iguais e meritocracia, no período do entresséculos não foi diferente. As mulheres estavam submersas numa sociedade desigual, como exem-

plifica Garb ao apresentar a realidade da mulher artista na sociedade francesa:

Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, enquanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina (GARB, 1998, p. 231).

É válido ressaltar, portanto, que as práticas artísticas nunca foram totalmente negadas ou proibidas às mulheres. Como bem afirmam as historiadoras Griselda Pollock e Rozsika Parker na obra *Old Mistresses: Women, art and ideology*, elas eram, sim, contidas e limitadas ao público feminino, garantindo a supremacia masculina no sistema artístico (POLLOCK e PARKER, 1981, p. 170).

Mesmo que todas as dificuldades fossem enfrentadas e supostamente superadas, as mulheres, por mais talento que apresentassem, ainda assim seriam amadoras, ainda assim seriam seguidoras de algum mestre, pois não se considerava que tivessem genialidade, mais uma das prerrogativas exclusivamente masculinas. Sobre essa ideia de gênio, Garb comenta:

Embora se reconhecesse que certas mulheres tinham algum talento, era impossível para elas se qualificarem como verdadeiramente notáveis. Para isso era preciso ter gênio, uma qualidade que se considerava, no século XIX, estar além do alcance das mulheres. [...]. O que desqualificava as mulheres para a 'genialidade' era a sua falta inata de originalidade, seu conservadorismo, sua tendência à imitação, sua intensidade

emocional acompanhada de deficiência intelectual e as preocupações necessariamente absorventes com a maternidade (GARB, 1998, p. 231).

Porém, nesse período, na França, já havia mulheres lutando contra essa crença generalizada e enraizada de que as mulheres não tinham condições nem psicológicas nem físicas para produzir obras de arte. Também lutavam para combater a convicção de que isto tinha de ser assim para manter o equilíbrio e o bem da nação e da raça, pois existia a ideia de que qualquer alteração nos papéis sociais tradicionais poderia ameaçar a ordem social e o futuro dessa sociedade (GARB, 1998).

Algumas das artistas e feministas que lutavam contra essa percepção social, desafiavam “a noção de que as mulheres nunca haviam produzido nenhuma obra artística ou literária significativa” (GARB, 1998, p. 231), enquanto outras aceitavam esta afirmação, porém explicavam-na socialmente. Garb cita, por exemplo, a feminista Maria Deraismes<sup>3</sup> (1828-1894) que, em 1876, entende que essa vida sedentária e limitada ao lar, imposta pelos costumes, foi que impossibilitou às mulheres de encontrar um meio de se sobressaírem entre os melhores no campo das artes até aquele momento. Associado ainda a essa baixa qualidade na educação artística oferecida às mulheres é que Deraismes também denunciava a falta de instrução como um dos motivos que lhes vedou o acesso ao mundo das artes no passado (GARB, 1998).

## MULHERES ARTISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE: RETRATOS APAGADOS

A imagem da mulher como objeto de prazer e de contemplação ao olhar masculino foi um dos fatores que acabou silenciando-a como mulher agente da criação e produtora artística. Essa problemática se fez presente, assombrando e excluindo, por muito tempo, grande parte das mulheres da história da arte. Exemplos desse sufocamento da mulher como artista produtora e pensante, podem ser analisados na trajetória de duas artis-

3.

Escritora e defensora dos direitos da mulher, Deraismes ficou conhecida também por lutar pelos direitos das mulheres em praticar Maçonaria.



tas apresentadas por Whitney Chadwick em seu estudo *Mujer, arte y sociedad: Angélica Kauffmann (1741-1807) e Mary Moser (1744-1819)*, ambas estavam entre os membros fundadores da Academia Real britânica, no ano de 1768. Sobre essas célebres artistas, Chadwick comenta:

Angelica Kauffmann, eleita em 1765 como membro da prestigiada Academia de S. Luca, de Roma, foi saudada a sua chegada a Londres em 1766 como sucessora de Van Dyck. Ela já era uma pintora famosa associada à corrente decorativa e romântica do classicismo; foi em grande parte responsável pela difusão na Inglaterra das idéias estéticas de Winckelmann, e a ela se deve, juntamente com Gavin Hamilton



**FIGURA 1 - Johann ZOFFANY (1733 - 1810)**

*The Academicians of the Royal Academy, 1771-1772.*

Óleo sobre tela, Royal Collection Trust, Londres

Fonte: Royal Collection Trust

Disponível em: <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy>> Acesso: em 14 de setembro de 2017.

e Benjamin West, a popularização do neoclassicismo nas Ilhas. Mary Moser, cuja reputação rivalizava com a de Kauffmann, era filha de George Moser, um esmaltador suíço que foi o primeiro conservador da Real Academia. Mary, elegante pintora de flores, apadrinhada pela Rainha Charlotte, foi uma dos únicos pintores desse gênero aceito pela Real Academia (CHADWICK, 1992, p. 7, tradução minha).

Essa breve apresentação elaborada por Chadwick a respeito das artistas já nos permite perceber que Kauffmann e Moser eram respeitadas e afortunadas em sua época. Porém, é possível imaginarmos que renomadas artistas, com uma produção pictórica reconhecida e, inclusive, como é o caso de Kauffmann, difusora de ideias sobre estética, sejam tomadas como passivas e objetivadas no campo das artes? Para explicar essa questão, Chadwick nos convida a analisar o quadro intitulado *Os acadêmicos da Real academia* [fig. 1], de Johann Zoffany (1733-1810), produzido entre os anos de 1771 e 1772.

A obra, como o próprio nome sugere, trata-se da reunião dos membros da Academia Real Britânica, estes eternizados através dessa imagem. Podemos observar nessa representação um considerável número de artistas, todos homens, reunidos na presença de dois modelos masculinos nus. Porém, a presença marcante nesta obra está na ausência das duas artistas mulheres que também eram membros fundadoras dessa academia, Kauffmann e Moser. Embora essas artistas tenham conquistado um lugar que até então não era comum às mulheres, visto que somente em 1922 a Academia Real iria admitir novamente uma mulher como membro, elas permaneciam vedadas a participar das reuniões de discussões sobre artes e das aulas com modelos nus.

Se lançarmos um olhar mais atento sobre essa obra, iremos perceber, porém, que Johann incluiu Kauffmann e Moser à tela representando-as através de dois bustos, os quais se encontram pendurados na parte superior da parede direita. Nesse momento temos a anulação dessas mulheres como agentes, impondo-as a uma condição de objetificação. Chadwick explica que elas “tornaram-se

objetos de arte em vez de produtoras: seu lugar está entre os baixos-relevos e moldes de gesso que são objetos de contemplação e inspiração por parte dos artistas masculinos. Elas se tornaram representações” (CHADWICK, 1992, p. 7-8, tradução minha).

O quadro de Johann Zoffany afirma o papel marginalizado que tradicionalmente foi atribuído à mulher artista na História da Arte, tanto na pintura como na escultura. Nas palavras de Chadwick, a obra de Zoffany “confirma a imagem da fêmea como objeto de contemplação do homem em uma história de arte geralmente consagrada seguindo os marcos dos ‘antigos mestres’ e das ‘obras-primas’” (CHADMICK, 1992, p. 8, tradução minha).

Tamar Garb também levanta uma importante discussão acerca de dois quadros produzidos do final do século XIX (quase cem anos após a produção de Zoffany): *Ateliê em Batignolles* [fig. 2], de Fantin Latour (1836-1904) e *Ateliê do artista, 9 rue de la Condamine* [fig. 3], de Frédéric Bazille (1841-1870), ambos datados de 1870.



**Figura 2 – Henri Fantin-LATOURE (1836 – 1904)**

*Un atelier aux Batignolles*, 1870.

Óleo sobre tela, 204 x 273,5cm. Musée d’Orsay, Paris.

Fonte: Musée d’Orsay

Disponível em: < [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=100052&cHash=6cb9011376](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=100052&cHash=6cb9011376) >

Acesso em: 20 de setembro de 2017





**Figura 3 - Frédéric BAZILLE (1841-1870)**

*L'atelier de Bazille*, 1870.

Óleo sobre tela, 98 x 128,5cm

Musée d'Orsay, Paris

Fonte: Musée d'Orsay

Disponível em: < [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.htmlno\\_cache=1&S=&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=2409&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.htmlno_cache=1&S=&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2409&print=1&no_cache=1&) > Acesso em: 01 de outubro de 2017.

Em ambas as telas podemos observar grupos de artistas homens reunidos, seja a representação de uma reunião mais formal, como a da primeira obra, na qual Manet (1832-1883) é representado como a figura do mentor, envolto pelos demais artistas; ou seja a representação de uma reunião informal, como a da segunda obra, a qual reverencia a ideia da boemia e do artista marginal romantizado (GARIBOLDI, 1998). Entre os artistas presentes nas obras, estão Manet, como já mencionado, Monet (1832-1883), Renoir (1841-1919), Bazille, Zola (1840-1902) e Astruc (1833-1907).

4.

Importante artista do impressionismo juntamente com Mary Cassatt (1843-1926) e Eva Gonzales (1849-1883).

Garb chama a atenção para o fato da total ausência da mulher artista nestas reuniões. Para problematizar ainda mais, a autora traz para o seu discurso o historiador do impressionismo John Rewald que, em parte de seu trabalho, se dedica a explicar o fato dos artistas Degas (1834-1917), Cézanne (1839-1906) e Pissarro (1830-1903) não estarem presentes nestas representações. O que Garb sinaliza é que em nenhum momento é questionado pelo historiador o fato destas reuniões serem somente entre homens. Rewald não questiona, por exemplo, a ausência da artista Berthe Morisot<sup>4</sup> (1841-1895), que também atuava fortemente no período, e sequer “reconhece que as reuniões informais de artistas nos cafés eram frequentadas só por homens e que quaisquer mulheres presentes teriam de ser garçonetes, *demi-mondaines* ou operárias, mas não artistas” (GARB, 1998, p. 234), como veremos, em breve, nas palavras de denúncia das próprias artistas.

Retomando as telas em análise, de Latour e Bazille, embora, como pudemos perceber, a mulher tenha tido a sua presença como artista atuante excluída da representação real desses grupos, por outro lado, a figura feminina está presente nestes quadros, assim como ocorreu em Zoffany, como demonstra Garb:

No de Fantin Latour, lá está ela como uma clássica referência mítica, uma pequena figura sobre a mesa, mas repleta de associações como a ‘mulher musa’, a ‘mulher com ideal abstrato’, a ‘mulher’ como portadora de diversos deslocamentos simbólicos. No de Bazille, a ‘mulher’ representa, nos quadros nas paredes, tanto a seriedade do envolvimento do artista com seu trabalho (poucos artistas ambiciosos podiam dar-se ao luxo de negligenciar o nu) quanto sua identificação com a nova estética naturalista, ou seja, a tendência a ver a pintura como uma representação precisa do mundo tal como era observado pelo artista (GARB, 1998, p. 237).

A real situação social dessas mulheres artistas, no período até então estudado, é de que elas não estavam presentes nessas representações que eternizavam a ima-

gem do artista atuante e também não estavam nas ruas e nem nos cafés, mas, sim, nas salas de estar e nos ateliês particulares. Sobre essa situação institucional Garb irá trazer como exemplo as mulheres artistas do final do século XIX, o que observamos anteriormente nos casos de Kauffmann e Moser:

A ausência das mulheres nos retratos de grupos de artistas nos lembra a posição institucional das artistas na França do final do século XIX. A despeito do fato de que muitas delas expunham suas obras nessa época, elas atuavam dentro de uma estrutura de poder das instituições artísticas que era exclusivamente masculina. Excluídas de todos os organismos oficiais, por lei ou por costume, nunca seriam vistas em nenhum retrato formal de grupo de especialistas (GARB, 1998, p. 235).

Sobre as limitações impostas às mulheres, Garb traz em seu discurso a voz da artista russa Marie Bashkirtseff (1858-1884), que em 1882 reclamava pela liberdade absoluta do cotidiano – atos como passear, sair, jantar fora, frequentar cafeterias – liberdade esta que ela associa a felicidade da vida cotidiana. Essa falta de liberdade denunciada por Bashkirtseff é ainda mais intensa para as mulheres solteira, como comenta o filósofo e historiador Jules Michelet, em 1859, ao afirmar que se uma mulher solteira saísse à noite poderia facilmente ser confundida com uma prostituta. Ele ressalta também que se uma mulher solteira adentrasse esses lugares tradicionalmente frequentados unicamente por homens, como um café, o evento causaria enorme espanto e desconforto (GARB, 1998).

É muito importante para a análise que se propõe esta pesquisa que entendamos que embora a mulher artista seja marginalizada na História da Arte, a sua presença é rumorosa. Sobre a existência destas artistas, Garb comenta:

Na época em que os ‘retratos de estúdios’ de Fantin Latour e Bazille estavam sendo realizados, Eva Gonzales, alguns anos

mais jovem que os demais, e Berthe Morisot, que tinha a mesma idade de Bazille, Monet e Renoir, faziam parte de um grupo de pintores e críticos que havia se congregado em torno de Manet (GARB, 1998, p. 238).

Além de Gonzales, Morisot, Bashkirtseff, muitas outras artistas estavam atuando e lutando por espaço no meio artístico:

Na França do final do século XIX havia um número sem precedentes de mulheres artistas trabalhando profissionalmente e transpondo a estrutura institucional do mundo artístico. Havia aquelas que, como Virginie Demont-Breton tinham aspirações a uma carreira acadêmica e participaram da prolongada campanha pela admissão de mulheres na École des Beaux-Arts; as que, como Madeleine Lemaire, tiraram proveito do multifacetado mercado de arte e da crescente estruturação das exposições particulares, além de exporem regularmente no Salão; aquelas que, como Rosa Bonheur, por meio de seu marchand, vendiam seus trabalhos independentemente na França e no exterior; as que como madame Léon Bertaux, uniram-se a outras mulheres em foruns femininos para combater o preconceito e a exclusão; as que expunham seus trabalhos no Salão e em cercles e salões de mulheres como Eva Gonzalès e Marie Bashkirtseff, e aquelas como Mary Cassat e Berthe Morisot, que preferiam a estrutura sem júri das mostras impressionistas independentes para expor seus trabalhos (GARB, 1998, p. 239).

Garb comenta em seu texto que as artistas, que estão crescendo e tomando espaço como profissionais, tornaram-se uma personagem padrão para os caricaturistas e um alvo fácil como imagem de 'mulher pouco feminina' ou 'ingênua'. A historiadora Filipa

Lowndes Vicente reforça essa questão em sua obra *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, ao comentar sobre a construção de imagens cômicas a respeito, por exemplo, das mulheres sufragistas:

Não foi por acaso, aliás, que as mulheres sufragistas se tornaram num alvo preferido dos desenhos e comentários jocosos da imprensa da época, numa tradição que persiste até aos nossos dias, onde ainda é comum ‘as feministas’ serem referidas de forma jocosa ou condescendente na comunicação social (VICENTE, 2012, p. 153).

As mulheres além de lutarem por um espaço no mercado artístico, buscando meios alternativos para a profissionalização, sem o apoio do estado e a liberdade que dispunham os homens, como vimos nos exemplos anteriormente mencionados, precisavam combater ideias predominante como:

[...] engajamento sério e profissional com a arte estava além das capacidades de uma verdadeira mulher. Se houvesse mulheres que demonstrassem uma capacidade artística excepcional, então o sentimento era que elas tinham necessariamente de renunciar a seus atributos intrinsecamente ‘femininos’, e assim ameaçavam solapar toda a estrutura social sobre a qual se erguia a França moderna. Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expressado nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarela, nada muito difícil ou ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e mães (GARIBOLDI, 1998, p. 239-240)

Além das dificuldades enfrentadas e do conflito externo aos quais essas mulheres eram expostas, existia ainda o perturbador conflito interno a ser superado:



5.

Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), poeta inglês que ficou famoso com o poema *Anjos do lar* (*The Angel in the House*), no qual dá dicas, conceitua e classifica a ideia de um casamento feliz. Na obra, Patmore elogia a esposa Emily como modelo perfeito e adequado da esfera doméstica.

Ser uma artista profissional era, em muitos lugares, transgredir as expectativas sociais. Embora os mecanismos conscientes e inconscientes para enfrentar esta situação possam ter variado, não havia uma só artista na França do final do século XIX que conseguisse escapar do conflito, interno e externo, acarretado pela tensão entre suas aspirações como artista profissional e o ideal 'feminino' (GARB, 1998, p. 239-240).

Esse conflito foi vivido e narrado pela escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941), no texto *Profissões para mulheres*, de 1931. Woolf nomeou esse angustiante conflito de fantasma, o qual ela homenageia com o nome da heroína do poema *Anjo do Lar*, de Coventry Patmore<sup>5</sup>.

A narrativa de Virginia Woolf é muito envolvente, forte e repleta de sentimento. Sentimento esse que nos faz refletir sobre a realidade de todas essas artistas, mulheres criativas e atuantes, por isso, embora o trecho pareça extenso, apresento-o, pois é extremamente importante para o presente estudo:

Os artigos têm que ser sobre alguma coisa. O meu, se bem me lembro, era sobre um romance de um homem famoso. E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que se fosse resenhar livros, ia ter que combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, "O Anjo do lar". Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. [...]. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela

ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontade dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. [...] na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura”. [...] Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela me mataria. Arrancaria o coração da minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo (WOOLF, 2012, p. 11-13).

Woolf representa de forma brilhante em sua narrativa essa dificuldade para a mulher libertar a sua imaginação e criar livremente, quando se sente rigidamente condenada pela censura masculina. Para ela esse pode ser um dos motivos pelos quais várias escritoras optaram por usar pseudônimos masculinos, como George Eliot<sup>6</sup> e Miss Brönte<sup>7</sup>, por exemplo, pois “talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo” (WOOLF, 2012, p. 28). A narrativa da escritora sobre esse fantasma que atormenta e tenta impedir o posicionamento da mulher poderia ser tranquilamente transposta para praticamente qualquer área do conhecimento que pudesse afastá-la do doméstico.

6.

Pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880).

7.

Charlotte Bronte (1816-1855) escreveu o famoso romance *Jane Eyre*, publicado em 1847, com o pseudônimo de Currer Bell.

## AS ESCOLAS PARTICULARES E A CALOROSA LUTA POR ESPAÇO NA ACADEMIA FRANCESA

Charlotte Foucher Zarmanian comenta, em seu estudo *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*, mencionado anteriormente, que foi somente no ano 1897, sob a pressão do coletivo *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, liderado pela escultora Hélène Berteaux (1825-1909), desde 1881, que a Escola de Belas Artes da França abre suas portas às mulheres. A historiadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, ressalta que a partir de 1770 a academia até reconhecia a possibilidade de mulheres participarem do quadro de alunos, porém o procedimento para que fossem aceitas era totalmente diferente do processo realizado pelos artistas homens. Simioni comenta que essas artistas “teriam de contar com uma indicação real que atestasse serem ‘excepcionais’, e ainda assim só poderiam ser recebidas até o número máximo de quatro” (SIMIONI, 2007, p. 86).

Como exemplo dessa indicação real, podemos destacar as artistas Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adelaide Labille-Guiard (1749-1803), ambas indicadas pela rainha Maria Antonieta à academia francesa. Artistas tidas, então, como excepcionais, sofreram o processo de exclusão dentro da academia, embora pertencentes a esta, visto que as suas obras não eram iguais às realizadas pelos alunos do sexo masculino. Simioni destaca que

[...] a maneira com que foram tratadas pelos críticos, não apenas pelo conteúdo por vezes jocoso, mas, sobretudo, por relacionarem as obras de uma, exclusivamente, às da outra, terminou por excluí-las da comparação com os pintores homens. Paulatinamente, foi sendo criado um mundo à parte para essas mulheres artistas (SIMIONI, 2007, p. 87).

Antes das portas da Escola de Belas Artes realmente se abrirem para as artistas do sexo feminino, conforme comentado por Zarmanian, as mulheres que desejavam estudar artes recorriam às escolas privadas e às oficinas particulares, que, até então, haviam desempenhado um papel crucial para a formação das mulheres artistas. Os cursos particulares geralmente eram ministrados por artistas consagrados dentro do sistema oficial. Entre os ateliês que admitiam a presença do público feminino, estão o ateliê de Adelaide Labille-Guillard, o ateliê David, o ateliê de Abel Pujol, o ateliê de Léon Cogniet, o ateliê de Henry Scheffer, o ateliê de Charles Chaplin, o ateliê para escultoras de Mme. Léon Bertaux e o ateliê de Mme. Trélat. (SIMIONI, 2007).

Um importante modelo de escola alternativa não somente para as mulheres, mas também para os artistas estrangeiros, foi a Academia Julian, criada em 1868, por Rodolphe Julian. A escola já no ano de 1873, pouco tempo após sua inauguração, possuía turmas mistas, “o que era então um gesto ousado por mesclar alunos e alunas em um mesmo recinto recebendo formação igualitária” (SIMIONI, 2007, p. 91). Além disso, Simioni comenta que

[...] as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercitar-se no estudo do modelo vivo, diariamente, por até oito horas seguidas, e contando ainda com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na École des Beux-Arts. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas (SIMIONI, 2007, p. 92).

É válido destacar que a famosa escola recebeu inclusive diversas artistas brasileiras, que também obtiveram tardiamente a abertura das portas na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>8</sup>. Entre as alunas estão

8.

Assunto do subcapítulo seguinte.

Julieta de França (1870-1951), Georgina Albuquerque (1885-1962) e Nair de Teffé (1886-1981).

Zarmanian chama a atenção para o fato de Paris estar se tornando, por volta de 1900, um centro internacional no campo artístico. Juntamente com as imigrações procedentes das províncias, Paris torna-se uma cidade repleta de estrangeiros. Capital das ideias, das artes e da cultura, acolhe a demanda de estrangeiros e absorve suas influências.

Um exemplo dessa demanda pode ser observado na trajetória da artista espanhola Lluïsa Vidal i Puig (1876-1918), que aproveita esse momento de grandes possibilidades em Paris e inicia seus estudos na Academia Julian, no ano de 1901. Porém, logo em seguida, transfere-se para a Escola de Belas Artes e passa a frequentar o atelier regido pelo professor Humbert.

É importante mencionar a ressalva de que muito embora a Escola de Belas Artes tenha em teoria aberto suas portas para as artistas mulheres em 1897, como vimos anteriormente, na prática os primeiros ingressos de mulheres começaram a acontecer em 1900. Simioni destaca que antes desta data “as comissões responsáveis pelas provas de ingresso não consideraram nenhuma dentre as inscritas aptas para o cargo” (SIMIONI, 2007, p. 93).

É de grande relevância para o nosso estudo que entendamos como todo esse processo de luta das mulheres por uma educação artística igualitária e pela profissionalização no campo das artes foi lenta e envolta por um espírito segregacionista, que a cada passo conquistado por elas gerava um esforço em fazê-las recuar. Um documento do Arquivo Nacional de Paris, apresentado por Simioni em sua pesquisa, é revelador das reações explosivas motivadas pelo possível ingresso das primeiras turmas femininas na instituição que até então era exclusiva para homens:

No dia 13 de maio de 1897, as aulas da escola para as mulheres, as galerias e os ateliês estavam abertos como de costume e os alunos homens trabalhavam desde a manhã, 8 horas em silêncio e em perfeita ordem, em seus ateliês e nas galerias. Nada permitia prever o que iria se passar.

Por volta de dez para as dez, alguns alunos começaram a se agrupar no vestíbulo e, cinco minutos depois, o vestíbulo estava [ilegível]. Nesse momento, um certo número de alunos se pôs a bater na porta das escolas, gritando: “Vaiem as mulheres!”. O vigia de serviço saiu imediatamente para ver o que se passava; mas, mal havia entreaberto a porta, um empurra-empurra se produziu e os primeiros alunos tentaram penetrar no anfiteatro. Todavia, desde os primeiros gritos, os outros vigilantes haviam acorrido e juntaram-se a seu colega. Eles conseguiram resistir e a porta foi novamente fechada.

O chefe da brigada, por sua vez, interveio e os alunos foram confinados ao grande pátio, às portas do vestíbulo e às galerias à esquerda. Os vigias, obedecendo às ordens recebidas, tentaram acalmar os alunos, que continuaram a gritar “Vaiem as mulheres!”. Os esforços eram em vão. Os manifestantes, compostos em grande parte por aspirantes, trabalhavam, seja nas galerias, seja nos ateliês. Eles é que ocupavam as primeiras fileiras. Seus nomes não eram conhecidos pelos vigias. Os alunos dos ateliês de pintura e de gravura em medalhas estavam quase todos lá, mas se mantinham a distância a fim de não serem reconhecidos.

O bedel responsável pelos pintores dirigiu-se, então, para perto das mulheres, para lhes dar segurança. Por se acreditar que o tumulto iria se apaziguar, aconselhou-se às jovens que não saíssem.

Mas as alunas continuaram a gritar no pátio. Era necessário acabar com aquilo. Eram cerca de 10h30. Foi então que, tendo-se podido reunir um certo número de guardas, ordenou-se aos bedéis e ao chefe da brigada para que formassem uma cerca viva, partindo do vestíbulo e terminando na porta de entrada da Escola. O [ilegível] foi bem executado e as moças puderam sair sem serem molestadas. Nenhuma delas precisou suportar insultos pessoais. Infelizmente, tinha sido impossível reunir mais cedo todos os guardas necessários, estando eles ocupados, em parte, com o concurso de composição decorativa, com os concursos de Roma, as exposições, galerias e ateliês. Além disso, era hora do almoço.

A saída das mulheres aconteceu como se disse acima. No entanto, os alunos homens que tinham sido contidos pelos guardas saíram correndo logo em seguida das alunas e perseguiram-nas na rua, onde ocorreram desordens.

Tudo levava a supor que o incidente estava encerrado, uma vez que as alunas mulheres haviam deixado a Escola. Os funcionários tinham retomado seus postos quando, por volta das 11h15, alguns alunos voltaram à Escola correndo. Eles estavam acompanhados de três mulheres – duas modelos e uma pessoa externa à Escola que fora arrastada. Dirigiram-se aos ateliês e invadiram bruscamente o do Sr. Falguière, vazio pois a sessão tinha terminado.

O chefe da brigada passava nesse momento pelo corredor dos escultores para dar ordens. Vendo-o, os alunos se dispersaram e as duas modelos deixaram a Escola. A terceira pessoa estava temerosa e chorava. Ela estava um pouco despenteada, porém não foi submetida a nenhuma violência. O chefe



da brigada colocou-a sob sua salvaguarda e o encarregado do ateliê do Sr. Gérôme uniu-se a ele e a conduziu até a porta da Escola. Tudo leva a crer que se tratava de uma jovem operária, muito assustada com o que lhe acontecia. Ela não achou que devia prestar queixa ao chefe de brigada (SIMIONI, 2007, p. 94).

Mesmo após terem conquistado espaço no meio acadêmico as mulheres seguiram enfrentando inúmeras dificuldades sistêmicas. Zarmanian nos apresenta, em seu estudo, uma fotografia do atelier de Humbert [fig. 4], mencionado anteriormente, extraída da revista francesa *Feminina*, em 15 de janeiro de 1905, que mostra o significativo número de mulheres presentes na aula.



**Figura 4 - La parlotte**

Fotografia da aula de Belas Artes no Atelier de Humbert, Revista *Feminina*, Paris, 15 de janeiro de 1905.

Fonte: Ebay – Disponível em: <<http://www.ebay.fr/itm/FEMME-PEINTRE-F-1905-1-MASSIERE-CATHALIFAUD-ATELIER-HUMBERT-ROZET-MARQUESTE-ART-/390699457236>> Acesso em: 05 de setembro de 2017.



A autora chama a atenção para o subtítulo dessa fotografia, intitulado *La parlotte*, que denuncia as mulheres como amadoras, desmerecendo-as da qualidade artistas profissionais. Sobre essa questão, Zarmanian reflete que

O subtítulo “La parlotte” que se completa no pé da fotografia tende, no entanto, a desacreditar a atividade profissional dessas mulheres, assimilando-as a diletantes. Esta ideia estereotipada é, por exemplo, defendida em *La femme criminelle et la prostituée*, uma das muitas obras psicopatológicas sobre o feminino que teve um enorme impacto na Europa do momento (particularmente traduzido e difundido na França), onde Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero afirmam que “a palavra, e especialmente a palavra mais primitiva – a fofoca – é altamente desenvolvida nas mulheres” (ZARMANIAN, 2014, p.41, tradução minha).

Ainda sobre essa fotografia, a autora destaca outra ideia estereotipada presente na imagem, a da *messière*. Em 1905, Jules Lemaître escreve a peça *Les Massières*, comédia acerca do envolvimento profissional e amoroso entre o mestre e sua bela e jovem aluna. O termo *messière*, pode ser compreendido como uma espécie de monitora da turma, ou seja, aluna escolhida devido suas qualidades e habilidades para ser a representante da classe. Sobre a figura da *messière*, Zarmanian comenta:

Como figura tutelar, ocupa um lugar específico nas ilustrações e fotografias publicadas periodicamente em revistas femininas e artísticas; uma área bem central e elevada, bem destacada, elevando a aparência e a atitude interessada do resto da “massa”, que geralmente se distingue por vestidos de cores diferentes, já que a roupa utilizada para vestir a mulher artista nesses anos, costumava ser uma blusa larga... (ZARMANIAN, 2014, p. 41, tradução minha).

A indumentária que as artistas passam a utilizar para facilitar os movimentos durante a criação de seus trabalhos é vista como um distanciamento do feminino e será muito criticada pelos autores da época, fato que Zarmanian reforça ao comentar que “O processo de patologização pela masculinização de que é vítima a mulher dotada de qualidades intelectuais e criativas consideradas extraordinárias torna-se um verdadeiro topos nos autores da virada do século” (ZARMANIAN, 2014, p. 43, tradução minha).

Portanto, a imagem da mulher criadora é vista como pouco edificante, e é contraposta à imagem clichê da mulher que serve de modelo, vinculada à ideia do feminino e do sexual. Apontando, assim, a imagem caricaturada da mulher artista, como é possível observarmos na ilustração de Jean-Louis Forain (1852 - 1931), para a capa da revista *Le rire* [fig. 5], de 1896.

Outra problemática que acometeu as mulheres artistas é o fato de que elas estavam fadadas a ocupar um lugar à sombra de um homem artista, de um mestre ou professor. Para conseguirem trabalhar e expor seus trabalhos, as mulheres vinculavam-se a alguns artistas para ter um certo acesso e visibilidade no campo artístico.

Com a fundação, em 1889, da *Société Nationale des Beaux-Arts* e com as demais mudanças que vinham ocorrendo



**Figura 5 – Jean-Louis FORAIN (1852 – 1931)**

*Les Femmes artiste*, Revista *Le Rire*.

Journal humoristique illustre paraissant le samedi,  
Paris, 8 de fevereiro de 1896.

Fonte: IMA – Indianapolis Museum of Art  
Disponível em < <http://collection.imamuseum.org/artwork/58021/> > Acesso em: 10 de outubro de 2017.

no campo crítico das artes, a presença de mulheres nos salões de Paris começou a aumentar. As mulheres, a partir desse momento, fizeram-se presentes inclusive como associadas e societárias na *Société Nationale des Beaux-Arts*, porém é válido reforçar que dependiam do sistema de apadrinhamento masculino, como uma espécie de facilitador.

Sobre esse apadrinhamento, Zarmanian aponta para o fato desse sistema ficar muito visível nos catálogos das exposições do século XX, que indicavam, abaixo do nome do artista expositor, o nome de seu mestre, fato que podemos observar igualmente nos catálogos das exposições nacionais que aconteciam no Rio de Janeiro. E destaca ainda que:

Geralmente os comentários direcionados às obras de mulheres nas resenhas dos Salões, onde se formulam normalmente críticas misoneístas (aversão ao novo) ou *mimeses* (propensão à imitação), sugerem na maioria dos casos a difícil afirmação de um estilo pessoal (ZARMANIAN, 2014, p. 47, tradução minha).

A exemplo desta situação, podemos pensar na escultora Camille Claudel (1864-1943), que esteve à sombra de Rodin por um longo período de sua trajetória. Zarmanian associa a emancipação de Claudel, entre vários motivos, à miniaturização de várias esculturas realizadas entre 1895 e 1897. Camille Claudel, com a sua originalidade, foi associada à ideia de gênio pela crítica da época. Porém, é válido destacarmos a seguinte observação de Zarmanian sobre a hierarquia de gênero no campo artístico:

A escultura de tamanho pequeno das escultoras poderia encontrar seu equivalente na pintura de natureza morta ou na pintura de gênero que foram privilegiadas por muitas mulheres, como uma forma de não entrar em conflito com as práticas e temas realizados por seus homólogos masculinos [...] foram numerosas as artistas francesas

que desenvolveram esse gênero, com frequência – e injustamente – julgado secundário ou menor na hierarquia das artes (ZARMANIAN, 2014, p. 48, tradução minha).

Podemos constatar que as mulheres enfrentaram e lutaram contra diversos obstáculos presentes no sistema artístico francês da época. Situação que se observou de forma muito semelhante no campo artístico brasileiro.

### A EDUCAÇÃO DAS BRASILEIRAS: ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, LICEU DE ARTE E OFÍCIOS E OS ATELIÊS PARTICULARES

No ano de 1881 as mulheres tiveram as portas da primeira instituição pública nacional abertas, o Liceu de Artes e ofícios, fundado no Rio de Janeiro no ano de 1858. O objetivo principal da escola era o de promover a capacitação técnica e artesanal para o surgimento de uma indústria nacional. Com o mesmo raciocínio, a inauguração de turmas para mulheres tinha o intuito de proporcionar às mulheres pobres uma forma de contribuir no sustento de suas famílias. As mulheres da classe trabalhadora foram incentivadas a seguir para as artes decorativas ou industriais, não somente no Brasil, assim como essa situação pode ser observada em diversos outros países, de acordo com Vicente:

Assim, em França, tal como na Grã-Bretanha e noutras nações industrialmente desenvolvidas, as mulheres oitocentistas das classes trabalhadoras foram encorajadas a enveredar pelas denominadas artes decorativas, uma escolha que supunha múltiplas vantagens: por um lado, era uma forma de profissionalizar e de remunerar um tipo de trabalho que tradicionalmente as mulheres já realizavam no interior do espaço doméstico e, por outro lado, não ameaçava as noções dominantes de feminilidade (VICENTE, 2012, p. 157-158).

Muito embora fosse uma oportunidade às mulheres, o ensino do Liceu vinculava-se muito mais para a formação de artesãos do que de artistas. A profissionalização das discentes, como destaca Simioni, era “eminentemente técnica e votada a um público humilde” (SIMIONI, 2007, p. 95).

As disciplinas artísticas oferecidas para os alunos, tinham uma característica utilitária. O desenho, por exemplo, era considerado uma base importante para a realização de produções de caráter aplicado. Sobre esse assunto, é interessante analisarmos o estudo *O auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*, realizado por Ana Paula Simioni, no qual ela apresenta o currículo da aluna Ernestina de Sá Ferreira, formada pelo Liceu, que tentou ingressar na Academia no ano de 1895 e foi recusada. Junto à documentação entregue para análise, está seu currículo. Segundo o seu histórico,

[...] em 1881 ela recebeu medalha de ouro em desenho. No ano seguinte foi aprovada em aritmética e música, além de ficar em terceiro lugar na aula de desenho de figura; em 1883, fora aprovada com distinção no segundo anos de música, plenamente em gramática e simplesmente em aritmética, cursou com destaque desenho geométrico e desenho de ornatos. Em seu quarto ano teve aulas de geometria e desenho de ornatos. Em 1885, no quinto ano, obtém aproveitamento em seu terceiro ano de música, medalha de prata em caligrafia, cursou com destaque recebendo menção honrosa em desenho de ornatos e cópia de gesso. No ano seguinte foi aprovada em escritura mercantil e língua italiana, além de francês, de desenho de ornatos e de cópia de gesso. Em 1889, ano em que se formou, cursou italiano, escrituração mercantil, caligrafia, desenho de ornatos, cópia de gesso (SIMIONI, 2013, p. 3).

Podemos constatar que, embora o Liceu tenha sido a primeira instituição pública a abrir as portas para as

mulheres, ainda assim a formação dessas estava muito longe de uma formação profissional em Belas Artes. Porém, é importante destacarmos que as pesquisas apontam que logo nos primeiros anos, o Liceu já contabilizava mais de 650 alunas matriculadas, deixando explícita a imensa demanda existente (SIMIONI, 2013).

Já a renomada Escola de Belas Artes<sup>9</sup> (ENBA), a qual era responsável pelo ensino superior das artes no país, passou a receber o público feminino no ano de 1892, com a ressalva de que as alunas teriam as aulas ministradas em sala exclusiva, sem a presença masculina. Porém, a realidade da escola era um pouco diferente, as mulheres foram ter um espaço separado dos homens somente no ano de 1896, quando foi respectivamente dirigida por Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1857 - 1936). Segundo Simioni, esse pode ter sido um dos motivos pelos quais as mulheres matricularam-se tardiamente nas aulas de modelo vivo, pois “É importante lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, nesse caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercear as práticas femininas [...]” (SIMIONI, 2007, p. 95).

Embora a academia nacional tenha admitido o público feminino antes mesmo da importante Escola de Belas Artes francesa e sem tantos clamores e resistência como lá houve, temos de atentar para o fato de que a estrutura da Escola Nacional estava muito limitada para as necessidades das alunas e também dos alunos, como denuncia Simioni: “Se não havia infra-estrutura suficiente para viabilizar um só curso de modelo vivo, que dirá de duas turmas separadamente!” (SIMIONI, 2007, p. 96).

Paulatinamente as mulheres foram conquistando espaço e impondo-se no campo artístico nacional. A presença feminina no Salão Nacional de Belas Artes, por exemplo, pode evidenciar esse fato, visto que no ano de 1900 as mulheres representavam 40% dos expositores. Entretanto, é bem verdade que ainda sofriam diversos outros obstáculos, como:

9.

Inicialmente fundada por D. João VI, recebia o nome de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), passando a se chamar Escola de Belas Artes com o advento da República. Em 1931 foi absorvida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



[...] a dificuldade em concorrerem para os processos de ingresso nos cursos superiores, tendo em vista os currículos secundários femininos que enfatizavam as “prendas do lar” em detrimento dos conhecimentos “científicos”. E, sobretudo, os impactos advindos do desprezo com que os críticos tendiam a julgá-las, os quais, utilizando-se de categorias diversas do que as aplicadas aos artistas masculinos – como, por exemplo, a de “amadoras”, ou, ainda, de “artistas femininas” – inscreviam-nas em espaços simbolicamente menos “profissionais” do que aqueles reservados aos seus colegas de ofício (SIMIONI, 2007, p. 96).

Um claro exemplo dessa crítica diferenciada destinada às mulheres pode ser visto nos textos de importantes críticos, como é o caso de Luiz Gonzaga Duque Estrada. Seus textos reunidos no prestigiado livro *A arte brasileira*, escrito em 1888, material de grande importância referente aos artistas oitocentistas, demonstram efetivamente que as mulheres ocupavam um lugar secundário no campo artístico naquele período. Nessa obra, o espaço dedicado às mulheres está reservado entre os amadores, tem um pouco mais de uma página e meia e apresenta o nome de apenas duas artistas.

É importante ressaltar que as mulheres eram consideradas amadoras, mesmo quando seus trabalhos se destacavam em técnica e qualidade, como ocorreu, por exemplo, com a prestigiada Abigail de Andrade (1864-1890), uma das mulheres então citadas na obra de Gonzaga Duque. Muito embora seu nome esteja no espaço destinado aos amadores, a presença de Abigail nessa obra atesta, de alguma forma, a sua relevância artística e o reconhecimento em sua época. Essa incongruência entre a condição de amadorismo imposta à mulher artista e sua produção muito bem elaborada, pode ser observada na crítica de Estrada à Andrade:

Mme. De Stael dizia a Napoleão que “o gênio não tinha sexo” frase provada inúmeras vezes e que, entre nós, a Sra. D. Abigail de Andrada acaba de corroborar com o seu valioso talento.

Creio que a Exma. Pintora começou os estudos artísticos com o simples intuito de completar a sua educação, porém, a paixão pela pintura dominou-a.

A Sra. D. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternais, aprendem unicamente a artezinha colegial, pelintra, pretenciosa, hipócrita, execrável de fazer bonecos em papel Pillee e aquarelar paisagens *d’après cartons*; não para dizer que sabe desenhar e pintar cetins de leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retrós a de martirizar pincéis, mas por índole, por vontade, por dedicação.

É que a Sra. amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades. [...]

A Sra. Abigail começa apenas a mostrar seu talento para a pintura e tem feito por uma maneira um tanto feliz. O seu quadro “O cesto de compras” é uma promessa de sumo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro “Um canto do meu atelier” tem qualidades dignas de atenção; os retratos e as paisagens que há expostos são verdadeiras vitórias para uma amadora [...] (ESTRADA, 1995, p. 231).



10.

Agostini era um reputado caricaturista, proprietário e editor da Revista *Illustrada*, a qual possuía um caráter abolicionista. A revista desempenhou um papel importante na vida cultural do país durante a década de 1880. Abigail torna-se aluna particular de Agostini e também de seu amigo, fotógrafo e pintor Insley Pacheco, com quem dividia ateliê.

Um dos grandes incentivadores da carreira de Abigail de Andrade foi Ângelo Agostini<sup>10</sup> (1843 – 1910), que inicialmente foi seu professor. Mais tarde vieram a se casar. As calorosas críticas que Agostini escrevia sobre seus trabalhos na Revista *Illustrada* contribuíram muito para a visibilidade de sua carreira artística. Em 1882 Abigail participou de uma mostra organizada pelo Liceu. Sobre essa exposição Ângelo escreveu a seguinte crítica:

[...] tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens de arte do desenho no mais alto grau.

A perfeita correção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmero, fazem admirar a bella estátua do *Faune* copiada do gesso e feita em duas posições: a *Manhã*, o grupo em mármore do celebre escultor Schelling e a *Vênus e Cupido* do mesmo, sendo estes dois trabalhos copiados em aumento de umas photographias.

Duas academias das mais difficeis do curso de desenho de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa intelligente amadora, que mostrou em três gêneros diversos de desenhos, o quanto se pode alcançar com um estudo sério e aturado.

Toda a imprensa foi unânime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do mérito dessa distinctíssima amadora, que, pela primeira vez expôs os seus trabalhos em público.

Esses louvores devem animá-la, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outras exposições, a Exma. Sra. Abigail alcançará na pintura os mesmos triunfos que obteve no desenho (AGOSTINI, 1882, p. 3)<sup>11</sup>

11.

Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=> > Acesso em: 17 de outubro de 2017.

Seria de muita valia, porém, observarmos que na crítica de Agostini mais de uma vez ele se refere à artista como amadora. Esse termo era empregado para os iniciantes nas artes e para as artistas mulheres. De toda maneira, tem um tom pejorativo às mulheres, pois o amadorismo infelizmente não era uma etapa passageira. A Academia só iria aceitar mulheres em seu corpo discente, como vimos, a partir de 1892, no período da I República. Simioni reflete que, em grande parte, “a ideia de que as mulheres eram ‘eternas amadoras’ nas artes foi um mito nutrido por uma realidade institucional” (SIMIONI, 2008, p. 85).

Portanto, incapacitadas de entrar na academia e ter uma formação adequada às regras do ofício, eram submetidas à ideia de que para elas a arte era um passatempo e não uma forma de sustento e profissionalização. Simioni, em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, simplifica muito bem essa situação na seguinte frase: “Para eles a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito” (SIMIONI, 2008, p. 301). A expressão “amadora” será usada para definir as artistas também nos textos dos críticos Oscar Guanabary e Félix Ferreira, por exemplo.

Nesse período era comum a formação de artistas em ateliês particulares, assim como ocorreu na França, como vimos anteriormente. Estudos mostram que desde 1847 os artistas anunciavam seus serviços nas páginas do *Almanaque Laemmert*, por exemplo. Havia uma seção destinada especificamente para essa finalidade (SIMIONI, 2013). Os artistas que possuíam honrarias pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) faziam questão de destacar, como o fez Jacob Wladimiro Petra de Barros, “que orgulhosamente expunha ser ‘premiado com três grandes medalhas, pela congregação dos professores da Academia de Belas Artes desta Corte’” (SIMIONI, 2008, p. 128). Nos anos finais do império, os artistas seguiam oferecendo seus serviços no Almanaque, e é muito importante observar que a partir de 1884 via-se mulheres ofertando suas habilidades. Sobre esses anúncios, Simioni comenta:

Durante a década de 1880, diversos nomes de artistas vinculados ao sistema acadêmico brasileiro ofereceram classes particulares. É interessante destacar que, também nesse momento, algumas artistas do sexo feminino noticiavam seus cursos no jornal, dentre elas, Guilhermina Tollstadius, sempre presente nas Exposições Gerais, e também outras que ofereciam classes em que se mesclavam artes puras e aplicadas, como Julieta Thompson Guimarães; Francisca Elizabeth Thompson de Oliveira Bastos; Esmeraldina Victorina, entre outras. Cabe notar que, diferindo do que ocorria com os ateliês franceses ou ingleses cuja propaganda já especificava a orientação para um tipo específico de clientela dividida conforme sexo, no Rio de Janeiro as aulas não pareciam trazer qualquer tipo de segregação. Para isso é muito plausível que tenha sido determinante o fato de que, em nenhum deles, ao menos de acordo com os anúncios, havia a oferta de aulas a partir dos modelos vivos (SIMIONI, 2013, p. 4).

Muito em razão dessas oportunidades de estudo alternativo nos ateliês particulares, foi possível a participação de diversas mulheres nas exposições gerais de Belas Artes, muito antes da aceitação de ingresso de alunas na Academia. Simioni comenta ainda que as artistas que participavam como expositoras chegaram, “muitas vezes, a receber prêmios com suas obras” (SIMIONI, 2008, p. 130).

Mesmo após a abertura das portas da ENBA para as mulheres, os ateliês continuaram a receber alunas, alguns deles, como destaca Ana Paula Simioni, atingiram notável importância. Entre eles, a autora destaca, no Rio de Janeiro, então capital, o ateliê dos irmãos Henrique<sup>12</sup> e Rodolfo Bernardelli<sup>13</sup> (1852–1931), um dos mais frequentados pelas artistas que expunham no salão, e o ateliê do casal August Petite<sup>14</sup> (1844–1927) e Margueritte Petit (? – ?). Sobre esses dois principais ateliês particulares Simioni destaca que

12.

Foi professor de pintura na ENBA.

13.

Foi diretor e professor da Academia entre os anos de 1890 e 1915.

14.

Nascido na França, transferiu-se para o Brasil em 1864, dedicando-se basicamente aos retratos.

Encontravam-se nos pólos opostos do sistema acadêmico, mostrando as posições diversas que configuravam as relações de poder daquele campo. Enquanto os primeiros eram figuras dominantes – não só pela reputação alcançada, mas também por ocuparem os principais postos disponíveis, incluindo o de diretor da Enba -, August Petit era um artista muitas vezes ridicularizado pela crítica e com uma trajetória considerada medíocre. Embora localizados em nichos antagônicos, ambos orbitavam o universo de influência da Academia, como evidenciam as participações de todos os salões, testemunho de crença na principal vitrina do sistema (SIMIONI, 2008, p. 132).

Outra problemática que merece ser abordada sobre o sistema das artes, ainda em relação a esses dois importantes ateliês, é a desigualdade na questão de premiações e conseqüentemente de “sucesso” entre as suas discípulas. As alunas de Petit raramente conquistavam distinções, já as de Bernardelli, que estava diretamente ligado à Academia, pelo contrário, receberam diversas premiações. Podemos pensar numa relação de poder no campo artístico, visto que, como bem observa Simioni,

Das quinze alunas de August Petit que participaram dos salões entre 1844 e 1922 apenas uma chegou a ser premiada, e com o mais baixo índice de reconhecimento do sistema: a menção honrosa. Das catorze alunas de Henrique Bernardelli, nove foram premiadas, sete delas recebendo desde as menções até as medalhas (prata, bronze ou ouro), e duas [...] obtendo mesmo o mais alto índice de consagração: o prêmio de viagem (SIMIONI, 2008, p. 134).

Assim como os irmãos Bernardelli, diversos outros professores da educação pública davam aulas parti-

culares em seus ateliês, de certa forma estimulando a contínua educação privada para as mulheres. Muito embora, antes de 1892 tenha sido uma forma alternativa de buscar qualificação no meio artístico e de participar dos salões, observa-se que mesmo com a liberação de ingressos para as mulheres na ENBA, elas, ainda assim, optavam por buscar nas escolas particulares os ensinamentos artísticos.

Esse desinteresse pela Escola Nacional de Belas Artes por parte das artistas, pode ter sido ocasionado tanto pela rigidez da grade curricular quanto por um obstáculo maior ainda, os cursos noturnos – visto que nesse período a mulher precisava da autorização do pai ou do marido para sair, problematizando ainda mais o fato de que a circulação noturna era realizada por serviçais ou prostitutas (SIMIONI, 2008, p. 139). Os ateliês particulares forneciam, então,

Vantagens do horário e do ambiente; nestes, os contatos entre os sexos eram praticamente inexistentes, garantindo aos pais e maridos zelosos o cuidado com suas filhas e esposas queridas, tornando-se mesmo uma continuação dos ‘lares’. O ateliê particular surgia assim como uma espécie de ‘segunda casa’: mantinha o desejável recato feminino, evitava a ‘promiscuidade entre os sexos’ e circunscrevia as alunas ao âmbito do privado, apartando-as de um universo mais público, competitivo e também profissional, representado pela Academia (SIMIONI, 2008, p. 140).

Portanto, ao mesmo tempo que os ateliês tiveram um importante papel na contribuição para a formação das mulheres artistas, eles também, por outro lado, as afastaram do mercado das artes, contribuindo com uma formação não-oficial e voltada especificamente para um público abonado. Observa-se, assim, um sistema que se dividia em escola pública, legitimadora, mais voltada para a formação de alunos homens; e os ateliês privados, mais direcionados ao público feminino.

Outro tipo de educação possível, muito presente na formação histórica da arte, é a doméstica. São diversos os casos, como, por exemplo, Angelina Agostini (1888-1973), filha de Abigail de Andrade e Ângelo Agostini. Os exemplos são diversos em toda a história da arte e são alusivos para a importância da família como influenciadora de interesses e de habilidades.

Porém, essa formação familiar também estava envolta em questões problemáticas. Podemos ressaltar a dificuldade que essas mulheres tinham em encontrar uma maneira de conseguir a sua individualidade e originalidade estética, pois era comum que essa formação doméstica se pautasse em cópias.

Uma saída para as artistas brasileiras eram os estudos em Paris, a Academia Julian foi o destino de várias delas, como já mencionado anteriormente. A artista Helena Pereira da Silva (1895-1966), filha de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), por exemplo, narra a liberdade conquistada a partir de sua ida para Paris:

[...] A independência que eu já tinha provado agora era outra coisa, sem um vintém, sem parentes, sem amigos. Tinha-me desnortado, as ideias e gosto de arte, nada de meu pai me orientar no que poderia fazer. Eu tinha horror aos retratos por fotografia, que ele me propunha. Ele não gostava da maneira mais livre, como tinha aprendido em Paris, dizia que só servia para estragar telas e tintas, que eu precisava acabar mais, esbater, ter mais paciência; nada dele se interessar em fazer a exposição de meus estudos – levei cinco anos acumulando tostão por tostão para realizar esse meu desejo (SIMIONI, 2008, p. 146).

Helena Pereira da Silva conseguiu se libertar do amadorismo e diletantismo que rondou muitas artistas durante um longo período. Porém, a realidade, quando observada ao longo da História da Arte, pode ser assus-

tadora. Pois já se tem conhecimento de muitos casos de mulheres artistas que acabaram tendo sua produção assimilada pela produção familiar ou de seus mestres. Um exemplo dessa situação é o caso de Marietta Robusti, que teve sua obra inextricavelmente vinculada a de seu famoso pai, o artista Tintoretto. Por esse entre outros motivos, a História da Arte necessita de uma constante revisão, como enfatiza Chadwick: “Os textos históricos necessitam de uma releitura constante se tentarmos entender melhor a problemática da feminilidade [...]” (CHADWICK, 1992, p. 24, tradução minha)

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao traçar esse breve panorama sobre a condição da mulher no campo artístico, foi possível compreendermos a total influência das definições sociais que limitam o pensamento intelectual da mulher numa sociedade patriarcal. O interessante estudo de Marián Cao demonstrou como estamos todos nós – homens e mulheres – condicionados a essas imposições sociais. Elas estão inseridas de forma tão internalizadas que agimos totalmente condicionados pelas questões de gênero sem, muitas vezes, ao menos nos darmos conta disso – e acredito que este seja um grande problema.

Tais condicionantes de gênero limitam as mulheres a quaisquer atividades que não sejam as domésticas. Isso pode ser percebido em praticamente todas as áreas e não seria diferente no campo artístico. Um exemplo disso é a educação artísticas tardia, limitada e repleta de obstáculos, destinada às mulheres, tal como vimos ocorrer tanto na França como no Brasil. Essa eterna luta travada pelas mulheres – artistas, historiadoras, críticas –, que perdura até os dias atuais, revela uma “falha” institucional, como menciona Linda Nochlin em seu texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

[...] a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a



má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou 'natureza desprezível' de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que a integram (NOCHLIN, 2016, p. 12)

Se ainda hoje as mulheres continuam a enfrentar as barreiras sociais numa sociedade que se diz muitas vezes "tão evoluída", podemos constatar quão laborioso e hostil era o ambiente institucional do entresséculos para as mulheres que rompiam com as amarras do lar e optavam por alguma área do conhecimento.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Ângelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, nº 295, 1882.

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, Rio de Janeiro, ano 66, p. 2420, anuário de 1909.

CAO, Marián López Fernandez. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedade*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres Vol. 4 – O Século XIX*. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo – A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GREER, Germaine. *The obstacle race: The Fortunes of Women*



*Painters and Their Work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art, and ideology*. Londres: Routledge, 1981.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Corpo Inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*. Em Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Nº 3 | Año 2013.

SOUZA, Viviane Viana de. *Dois pesos e duas medidas: analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior*. *EHA: Encontro de História da Arte, Campinas*, VIII, 2012, p. 725-733.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

ZARMANIAN, Charlotte Foucher. *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*. In. SORIA, Maria García (org.). *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo, Catálogo de exposición*, Paraninfo, Universidad de Zaragoza, fevereiro – junho de 2014. p. 39-49.