

ALVES,
Carolina

SOBRE A ARTE QUE NÃO TEM HISTÓRIA¹: **As mulheres artistas brasileiras do entresséculos**

Carolina Alves¹

RESUMO

Este texto apresenta uma pesquisa referente ao tratamento da crítica de arte sobre a produção de artistas mulheres que atuaram no período do entresséculos no Brasil. A partir de uma crítica à forma como a História da Arte registrou as mulheres atuantes desse período, busca-se defender que um dos maiores motivos para a sua exclusão da História da Arte se deve ao tratamento inadequado dos críticos de arte sobre suas obras, que as rotularam pejorativamente como amadoras e avaliaram suas produções como se fossem extensões de seu sexo, com base em critérios de feminilidade. Com isso, relegaram suas produções a uma esfera isolada da produção artística cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres artistas; História da arte; Arte brasileira; Crítica de arte; Entresséculos.

O gênero do artista modifica a forma como a obra de arte é recebida. Apesar de impedidas de frequentar cursos nas Academias de arte nos séculos XVIII e XIX, as mulheres artistas desses períodos ainda produziram obras de arte. No entanto, durante muito tempo, seus trabalhos foram discriminados com base em estereótipos de feminilidade e, devido a isso, as artistas foram removidas das discussões que predominavam no meio artístico. Este texto, portanto, busca mostrar que um dos maiores motivos para a exclusão de artistas mulheres da História da Arte se deve ao tratamento dos críticos de arte sobre suas obras. Fato que também ocorreu no Brasil, ao contrário do que é considerado na História da Arte brasileira sobre a existência canonizada de mulheres artistas no país. Os críticos de arte do século XIX e início do XX, ao avaliarem suas obras por meio de termos femininos, relegaram seus trabalhos a uma esfera isolada da produção artística cultural, e isto facilitou a sua futura exclusão da História da Arte.

1 O título deste trabalho é inspirado no artigo *A Arte sem História - Mulheres Artistas (sécs. XVI-XVIII)*, de Filipa Vicente (2005), e seu conteúdo reaproveita trechos de minha monografia de final de curso sobre Georgina de Albuquerque e a crítica de arte brasileira, intitulada *Estereótipos Críticos na Arte Brasileira: um estudo da crítica de arte sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930)*.

2 Bacharela em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: sevlacarolina@gmail.com

Whitney Chadwick (1997) aponta que, do século XVI até o século XX, a documentação escrita sobre as artes registrou artistas mulheres como excessões e possuidoras de virtudes femininas. De acordo com a autora, essa conjuntura serviu para delinear as diferenças na forma como mulheres e homens produziram, com o intuito de evidenciar uma superioridade masculina nas artes visuais. A autora também assinala que, durante os séculos XVI e XVII, as artistas foram mencionadas somente como seres excepcionais. Já com a chegada do século XVIII, começou a surgir certo interesse em detectar uma sensibilidade feminina em suas produções. Nessa época, a artista mulher começou a ser reconhecida “apenas na medida em que sua pessoa, sua persona pública, se conformasse às noções atuais de Mulher, não de artista” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. 96). Sua arte era vista apenas como uma parte de sua função doméstica na sociedade.

É no século XIX que a definição e compreensão da arte feita por mulheres como algo diretamente relacionado à sua biologia e tarefas familiares e, portanto, feminino, delicado, sensível e puro conquista seu ápice. Chadwick (1997) indica que foi a ideologia burguesa e sua imposição de ambientes separados para mulheres e homens que estabeleceu essas diferenças no entendimento de suas produções artísticas. A autora também afirma que é durante esse período que surgem as categorias de *mulher artista* e *escola feminina*, e que foi essa divisão da arte entre esferas femininas e masculinas que arquitetou a base para que no século XX as mulheres, uma vez separadas e deixadas de lado da produção cultural e social da arte, pudessem ser excluídas da escrita da História da Arte.

Segundo Rozsika Parker e Griselda Pollock (2013), o aspecto mais notável da ideologia burguesa para as mulheres foi o de determinar características e comportamentos sociais como algo inato. Foi graças a este tipo de atitude que a crença sobre as mulheres não terem aptidão para a criação de uma “arte grandiosa” e uma tendência natural para assuntos femininos surgiu. Portanto, de acordo com as autoras, a produção das artistas desse período estava marcada por esses ideais burgueses sobre a feminilidade e, devido a isso, conforme Anne Higonnet (2014) assinala, elas eram impedidas de serem consideradas e reconhecidas como artistas. Além disso, Parker e Pollock (2013) também escrevem que foi justamente no século XIX que a imagem do artista começou a ser relacionada com o público, em oposição a tudo o que era doméstico. Criou-se, dessa forma, uma barreira profunda entre os ideais sobre o que uma mulher e o que um artista deveriam ser.

Segundo Tamar Garb (1989), no século XIX, acreditava-se que a feminilidade era algo que existia de fato, e que poderia ser encontrado nas características e atitudes de todas as mulheres. Devido a isso, havia a expectativa de que as obras produzidas por mulheres deveriam conter esse elemento feminino e ter características tais como: delicada, decorativa, sensível e amadora. Portanto, a produção das artistas mulheres foi diferenciada por meio do uso desses termos usados para qualificar suas obras. Garb (1989) destaca que ao final do século XIX na França, surgiu o conceito de *l'art féminin*. Este conceito, parafraseando Janet Wolff (2000), foi utilizado pelas mulheres desse período como uma forma de negociar suas atuações no meio artístico sem que contestassem suas posições na sociedade burguesa.

No entanto, também de acordo com Garb (1989), nem sempre os críticos conseguiam encontrar nas obras de mulheres essa manifestação de feminilidade. Dessa forma, havia também a crença de que a produção dessas artistas mulheres era uma extensão de seus professores e que elas imitavam suas obras. Independente do motivo, críticos de arte do século XIX acreditavam que as artistas mulheres seriam incapazes de criar algo que pudesse ser considerado “arte de verdade”.

Na História da Arte brasileira, entretanto, a situação em relação às mulheres é diferente da encontrada no meio internacional. Nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark e Ligia Pape são reconhecidos e os trabalhos dessas artistas são estudados e debatidos por acadêmicos e pesquisadores. Devido a isso, no meio artístico brasileiro há o que Luciana Loponte (2008) chama de “mito da democracia de gênero”, que se refere a uma certa crença de que não há necessidade em se discutir as questões de gênero, pois as mulheres artistas já fazem parte do cânone da arte brasileira e não se encontram no esquecimento como as artistas do meio internacional. No entanto, a existência de algumas mulheres conceituadas em determinados movimentos da arte brasileira não quer dizer que uma perspectiva feminista não seja necessária para o estudo da história da arte brasileira.

De acordo com Loponte (2008, p. 14-15), *“as mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino”*. Com isto, denota-se que existem outras mulheres que fazem parte da história da arte brasileira, mas foram excluídas das principais discussões sobre arte e, portanto, tiveram suas produções e contribuições omitidas. Desse modo, é preciso ter em mente que a História da Arte brasileira também foi construída a partir de um ponto de vista masculinista, e que uma crítica feminista aos seus valores é necessária.

O conhecimento sobre as artistas mulheres de períodos anteriores ao modernista no Brasil, por sua vez, foi por muito tempo inexplorado e ainda é imensamente escasso. Das artistas conhecidas, a maioria são mulheres brancas e de família abastada. No caso das artistas visuais negras, a situação é ainda mais desfavorável, tendo a sua presença no meio artístico brasileiro registrada somente a partir do século XX, quando aparecem pintoras como Maria Auxiliadora e Madalena Santos Reinbolt.

Um dos motivos para a falta de conhecimento sobre a maioria das artistas do entresséculos pode ser encontrado na própria escrita da História da Arte modernista brasileira, que depreciou toda a arte desse período ao categorizá-la como acadêmica. Todavia, de acordo com Sonia Gomes Pereira (2012), desde os anos 1970 a arte dessa época vem sendo pesquisada e revisada, de modo que estudos sobre diversos artistas foram retomados e seus trabalhos reavaliados. No entanto, segundo Pereira (2016), muitos artistas ainda não passaram por essa reavaliação, e há necessidade de se realizar novas pesquisas sobre suas produções. No que se refere à produção das artistas mulheres desse período, a quantidade de pesquisas a serem feitas é ainda mais alta. Visto que essas artistas, além de terem passado pela rotulação pejorativa modernista, foram impedidas de frequentar as instituições de ensino de arte durante a maior parte do século XIX e discriminadas pela forma diferencial como a crítica de arte tratava suas obras, por meio do uso de estereótipos do feminino e do termo de-

preciativo de amadora. De modo que afastaram suas produções das obras feitas por homens, colocando-as em uma esfera alheia da produção cultural da época.

Um dos motivos para essa escassez de artistas do sexo feminino na História da Arte brasileira se deve ao fato de que a maioria das instituições de ensino artístico não as aceitava em seus cursos. O que está relacionado diretamente ao fato de que as mulheres só passaram a ter acesso à educação no Brasil após a Proclamação da Independência, quando o discurso oficial passa a se dedicar à criação de uma nova imagem para o país. Uma imagem que fosse o oposto de sua natureza colonial, vista como ultrapassada e incivilizada, conforme Guacira Louro (2004) assinala. A autora também aponta que, inicialmente, as meninas de classes mais elevadas estudavam com professoras particulares em suas próprias casas ou em escolas religiosas. Sua educação era composta de ensinamentos que colaborassem para o seu futuro como mãe e esposa, a base para que seu lar fosse virtuoso. Somente na metade do século XIX que começaram a surgir as primeiras escolas, estas para a formação de docentes. As mulheres foram autorizadas a estudar nessas instituições, pois a docência era configurada, parafraseando Louro (2004), como uma ampliação da maternidade.

Por sua vez, a Academia Imperial de Belas Artes, o mais importante estabelecimento de ensino que formava artistas no Brasil do século XIX, não aceitava realizar a matrícula de mulheres, de acordo com Ana Paula Simioni (2008). A autora ressalta que foi somente após a Proclamação da República, no ano de 1893, que a instituição, então Escola Nacional de Belas Artes, passou a aceitar alunas do sexo feminino. Antes, as mulheres que buscavam formação artística tinham a opção de estudar no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas até mesmo o Liceu só começou a aceitar mulheres a partir de 1881.

Em relação às Exposições Gerais, a participação de artistas mulheres não era proibida, mas era feita por meio da categoria de amadoras, que supunha uma incapacidade de mulheres se tornarem artistas profissionais, segundo Simioni (2008). A permanência das mulheres na categoria de amadoras por todo o século XIX é um dos maiores motivos pelo qual suas produções e trajetórias foram eliminadas da História da Arte brasileira, de acordo com a autora. Essa noção do amadorismo imutável do sexo feminino impedia o entendimento de suas carreiras como a de profissionais e de suas produções como sendo colaboradoras e parte da cultura artística do período. Segundo a Simioni (2008), a categoria de *amadoras* separava as mulheres do que era entendido como a "arte verdadeira" e as impedia de serem vistas como artistas. Sendo assim, as mulheres eram consideradas incapazes intelectualmente em comparação aos homens e, portanto, tidas pelos críticos de arte dos séculos XIX e início do XX como inaptas de produzirem algo esteticamente notável e relevante pra a arte brasileira. Quando elogiadas, de modo geral, era em comparação às outras amadoras e amadores, como pode ser visto no comentário do crítico de arte Félix Ferreira (2012) sobre a pintora Abigail de Andrade na Exposição Geral de 1884:

À Exma. Sra. D. Abigail de Andrade cabe a palma da vitória entre as amadoras e mesmo amadores. Nada menos de quatorze trabalhos foram por ela expostos, sendo nove pinturas e cinco estudos a lápis — e só

nestes notam-se algumas incorreções de desenho, menos devidas à talentosa amadora que às reduções dos gessos acadêmicos, que por mais que as proclamem mecânicas, serão sempre reproduções defeituosas; em compensação, naqueles quadros há provas de muito talento e de bom gosto artístico. (FERREIRA, 2012, p. 211)

Segundo Rosângela Silva (2009), a crítica de arte brasileira emergiu no século XIX com Manuel de Araújo Porto Alegre. No entanto, conforme a autora aponta, foi somente por volta da década de 1870 que a atuação da crítica alcançou seu auge, após a XXV Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, de 1879, onde foram expostas as pinturas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles, de modo a expandir o assunto da produção artística no país. Após esse acontecimento, os críticos de arte Luís Gonzaga Duque Estrada e Félix Ferreira publicaram *A Arte Brasileira* (1888) e *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), respectivamente. Ambos com o objetivo de contribuir para esse debate e opinar sobre a arte brasileira e o seu significado. Nos textos de ambos os autores já se encontra presente a crença de que as produções de artistas mulheres eram meros reflexos de seus atributos por pertencerem ao sexo feminino e, devido a isso, vistas como inferiores.

De acordo com Simioni (2008), os críticos de arte desse período do entresséculos estavam atrás da manifestação de uma feminilidade nas obras dessas mulheres, de modo que características femininas estão presentes em grande parte de suas análises de obras das artistas. Algo que pode ser notado pelo uso de termos como *alma feminina*, *graciosidade*, *delicadeza*, *feminilidade*, entre outros, que seriam representativos do sexo das artistas. O tratamento de Gonzaga Duque sobre a obra da escultora Nicolina Vaz, em seu livro *Contemporâneos: pintores e escultores* (1929), evidencia bem esse tipo de abordagem. Nele, o crítico menciona que a artista “*transmite às suas obras a sentimentalidade e as delicadezas da sua alma de mulher*” (ESTRADA, 1929, p. 211), assim como comenta sobre sua execução da obra, que diz ser de uma “*maneira delicada d’esculpir, em que ha certa feminilidade*” (ESTRADA, 1929, p. 167). Com isso, verifica-se que a compreensão dos trabalhos de artistas mulheres foi feita pelos críticos de modo diferenciado das obras feitas pelos homens.

Simioni (2008) também aponta que é devido a esse tipo de discurso que havia a crença na tendência que essas artistas tinham para com temas “menores”, como a pintura de flores e de naturezas-mortas. Ademais, seus trabalhos, além de considerados uma extensão do seu sexo, também eram vistos como uma imitação dos de seus professores. As artistas eram consideradas incapazes de criar algo novo e suas obras eram avaliadas como se tivessem sido feitas por outro artista, sendo estes os elogiados ou criticados, enquanto as artistas apreciadas somente por suas supostas assimilações às virtudes ou falhas de seus mestres. A crítica de Gonzaga Duque, mais uma vez, apresenta essa característica. Ao comentar a obra de Adelia Saldanha, o crítico somente consegue ver o trabalho como se tivesse sido feito pelo professor da artista:

A Sra. Adelia Saldanha é discipula do Sr. Augusto Petit, felizmente numa epocha bem differente da que celebrizou o nome desse pintor, e como discipula imita o mestre nas suas bôas e más qualidades. Assim, a dura maneira de pintar que, ao depois, lambida a blaireau e envenizada a valer, dá aos quadros o aspecto de placas de porcellana; a preferencia do classico claro-escuro ao modelado, uniforme intensidade do todo, o infeliz uzo de escuros terrosos para accusar sombras, como se nota no contorno desse seio direito do auto-retrato, são defeitos do mestre, dos quaes a talentosa artista, parece, difficilmente se libertará (ESTRADA, 1929, p. 149)

A categoria amadoras, conforme utilizada no Brasil desse período, de acordo com Simioni (2007), pode ser relacionada à categoria de *l'art féminin* formada na França do século XIX, visto que ambas serviam para agrupar toda a produção feita por mulheres por meio de estereótipos do feminino, bem como consideravam as obras de mulheres como uma extensão de seu sexo biológico. Devido a isso, a compreensão de seus trabalhos foi separada das obras feitas por artistas homens, e suas composições foram relegadas a um espaço distante da produção artística da época. Isto, por sua vez, foi o que facilitou, posteriormente, a exclusão dessas mulheres da História da Arte.

No entanto, conforme o crescimento da presença de mulheres nos cursos de Belas Artes, nos ateliers particulares e nas exposições no início do XX, é possível verificar o começo de uma mudança no tratamento dos críticos de arte em relação ao trabalho das mulheres. Gonzaga Duque (1929, p. 168), por exemplo, comenta em uma crítica sobre o aumento do número de expositoras participantes no Salão de 1907: “*A outra esta no grande numero de pintoras que alli se exhibio, e algumas com real merecimento. A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?*”. Neste trecho, também é possível notar um exemplo dessa mudança no tratamento às artistas mulheres, pois nele o crítico reconhece a contribuição das mulheres para a arte do país. Nesse mesmo período, o termo amadora começa a desaparecer das críticas e suas produções passaram a ganhar um pouco mais de atenção e comentários mais adequados. Isto é, cujo enfoque não era na presença de atributos do sexo feminino em suas composições, embora o uso de estereótipos ainda perdurasse em algumas críticas.

Segundo a autora Svetlana Alpers (1982, p. 184) a História da Arte possui “*um ponto de vista que envolve escolhas e exclusões apesar de sua habitual reivindicação de possuir uma objetividade acadêmica*”. Portanto, é necessário ter esse ponto de vista em mente quando se for realizar o estudo de artistas mulheres, pois a “*História da Arte excluiu estruturalmente e ativamente as mulheres de serem consideradas capazes de participar da esfera da arte e de serem consideradas artistas*” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. xix).

Griselda Pollock (2003), por sua vez, aponta que a arte considerada ilustre é avaliada por meio de critérios masculinistas. Dessa forma, buscar avaliar artistas mulheres de modo a compará-las com os artistas homens canonizados, manifestando que são tão boas quanto eles é, parafraseando Pollock (2003), um jogo perdido já demonstrado por Linda Nochlin em *Why Have There Been No Great Women Artists?*, no ano de

1971. Pois anexar novos nomes à História da Arte sem que seja feita uma crítica aos seus métodos e discursos discriminatórios só levaria a um novo esquecimento desses nomes no futuro.

Portanto, realizar uma crítica feminista da História da Arte tanto altera quanto traz novas formas para se estudar e analisar a produção de artistas. Dessa forma, faz-se necessário que os critérios valorativos dos críticos de arte sejam analisados com atenção e cautela, assim como que o trabalho artístico de mulheres deixe de ser relegado a uma categoria separada e distante do que é considerada “arte de verdade”, visto que essas artistas interagiram com as linguagens artísticas e produziram no meio cultural de seu tempo e, portanto, colaboraram para com a História da Arte.

DE/SOBRE/FEITAS POR MULHERES – INSTITUINDO UMA HISTÓRIA PARA A ARTE DAS MULHERES BRASILEIRAS

A pesquisa proposta visa apresentar pintoras e escultoras que realizaram suas produções artísticas no período do final do século XIX e início do XX no Brasil. Algumas das artistas selecionadas, como Fedora do Rego Monteiro Fernandes, Georgina de Moura Andrade Albuquerque, Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto são mais conhecidas e já possuem um número considerável de pesquisas sobre suas trajetórias e produções publicadas nos últimos anos. Outras, como Angelina Agostini, Anna da Cunha Vasco, Beatriz Pompeu de Camargo, Haydêa Lopes Santiago, Helena Pereira da Silva Ohashi e Sarah Villela de Figueiredo ainda não tiveram seus trabalhos estudados e reavaliados, portanto, a bibliografia sobre as mesmas é escassa.

Todas as artistas selecionadas, no entanto, fizeram parte do meio artístico e cultural do entresséculos brasileiro e contribuíram com as discussões sobre arte brasileira que dominavam o período, apesar de alguns críticos de arte terem visto suas produções como meras extensões de seu sexo e, portanto, representativas de uma suposta feminilidade biológica. A maioria de suas obras se encontra em acervos desconhecidos, afastadas do público e do registro da História da Arte brasileira. As artistas apresentadas foram selecionadas com a intenção de que a divulgação de suas trajetórias impulse o desenvolvimento de mais pesquisas sobre suas produções, para que seus trabalhos sejam reavaliados e suas contribuições para a arte brasileira sejam reconhecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. *Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art*. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (orgs.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1982. p. 183-199.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. 2a ed. Estados Unidos: Thames and Hudson, 1997.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas:

Mercado de Letras, 1995.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações* (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Porto Alegre: Zouk, 2012.

GARB, Tamar. L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth- Century France. *Art History*, v. 12, n. 1, p. 39-65, 1989.

HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot's Images of Women*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2014.

LOPONTE, Luciana. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Visu- alidades*, v. 6, n. 1 e 2, p. 12-31, 2008.

LOURO, Guacira. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary (orgs.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, And Power And Other Essays*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1989. p. 145-176.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. 2 ed. Londres: I.B. Tauris, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, p. 87-106, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. 3a ed. Reino Unido: Routledge, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys Estudos Feministas*, n. 11, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007.

SILVA, Rosângela. Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, p. 43-71, 2008.

VICENTE, Filipa. A Arte sem História — Mulheres Artistas (sécs. XVI-XVIII). *ARTIS Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, 2005, p. 205-242.

WOLFF, Janet. The Feminine in Modern Art Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity. *Theory, Culture & Society*, v. 17, n. 6. p. 33-53, 2000.