



Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Centro Universitário SENAC-Moda
Faculdade Armando Álvares Penteado

Ao longo do século XIX – mais precisamente entre o início das primeiras Exposições Gerais de Belas Artes, nos idos de 1840, e 1922, ano simbolicamente marcante do declínio da tradição acadêmica – diversas mulheres participaram dos salões acadêmicos e lograram obter prêmios, incluindo as condecorações mais elevadas, como a medalha de ouro e o prêmio de viagem. Não obstante, seus nomes, suas trajetórias e suas obras são até hoje desconhecidas.

Internacionalmente, desde os anos de 1970, diversos historiadores sociais da arte adotaram uma perspectiva de gênero a fim de discutir as motivações diversas que levaram à exclusão das mulheres da história da arte. A partir desta ancoragem teórica e metodológica, procurei compreender o caso brasileiro, no qual, aparentemente, uma tradição de mulheres artistas só teria iniciado com o Modernismo. Todavia, os arquivos e a imprensa do oitocentos mostram o contrário: no período em foco, mais de duzentas mulheres participaram das mostras oficiais. Muitas delas são desconhecidas e seus nomes não constam sequer nos dicionários. Em minha apresentação pretendo expor dois aspectos que estiveram na base dessa exclusão feminina:

a) Em primeiro lugar faz-se necessário recuperar os discursos promovidos pela crítica de arte da época, em especial da categoria de “amadoras”, termo com que habitualmente eram julgadas e que determinou um nicho segregado (e inferiorizado) para a produção feminina;

b) a contestação da visão de que as mulheres estavam fadadas a um eterno amadorismo é feita a partir de trajetórias de artistas concretas. Para tanto, entre outras possíveis, os casos de duas escultoras (Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis) foram escolhidos por permitirem uma reflexão crítica sobre as possibilidades de profissionalização enfrentadas pelas artistas naquela que era considerada a mais “masculina” das artes. Ambas construíram carreiras notáveis, ainda que díspares, e seus casos evidenciam os condicionantes históricos e sociais que estão na base de suas obliterações da “história da arte”, disciplina em constante revisão.

Mulheres invisíveis: a exclusão das artistas durante o século XIX

Há tempos a historiografia da arte feminista chama a atenção para o fato de que a inexistência de “mulheres de gênio” na história da arte não se deve a desigualdades naturais entre os sexos, mas sim a determinantes sociais. O texto inaugural desta perspectiva foi publicado em 1971 por Linda Nochlin,

sob o título *Why There Be no Great Women Artists*.¹ Para a autora o aspecto crucial que implicou a exclusão feminina dizia respeito à formação artística por elas recebida: as principais academias de artes foram vetadas ao longo de séculos. Na base desse cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo, considerado indecente para o sexo frágil.

Na França, capital artística da Europa, as mulheres só puderam ingressar na *École des Beaux-Arts* a partir de 1897, no Brasil isso ocorreu um pouco antes, em 1892; já na Alemanha, as mais importantes academias, Stuttgart e Munique, só as aceitaram a partir da I Guerra Mundial, ou seja, quando tais instituições já não mais contavam com o prestígio que desfrutaram em suas épocas áureas. Até então, as moças que desejassem aprimorar os dotes artísticos deveriam se dirigir para alguns poucos ateliês privados, sobretudo concentrados na França, que lhes forneciam aulas, em casos excepcionais a partir do modelo vivo, mas desde que pudessem pagar – e caro – por isso.² Senão, poderiam se realizar naqueles gêneros vistos como “menores” para os quais não se exigia o pleno conhecimento do corpo humano (como as paisagens, as naturezas-mortas, as pinturas aplicadas), porém, tal caminho fazia com que fossem *percebidas e classificadas como artistas menores*.

Uma segunda causa da invisibilidade das mulheres na história da arte se encontra no modo com que a crítica da época as classificou, o que ecoou em toda a literatura posterior. Nos escritos de Félix Ferreira, *Belas Artes: estudos e apreciações*, publicados em 1885,³ as mulheres artistas do período foram incluídas em uma categoria específica: a de *amadoras*, enquanto os homens eram descritos ou como *artistas* ou como *alunos*. O amadorismo trazia implícitas conotações negativas: a idéia de refinamento (em oposição a trabalho árduo), frivolidade (versus a arte séria dos homens), ausência de profissionalismo, desconhecimento técnico. Vale notar, que o termo era comumente empregado para mulheres (e raramente usado para casos masculinos) sendo, portanto, um *termo sexuado e relacional*, que tinha como contraponto a noção de artista, conjugada no masculino. Mesmo aquele que foi o melhor crítico de outrora, Gonzaga-Duque, que por vezes escrutinou a produção feminina com seriedade, evidenciava a força de tais categorias de época. Ao analisar a produção das expositoras dos salões, por um lado julgava o fato que se lhe apresentava, certas vezes objetos com valor artístico, mas ainda assim o suposto amadorismo feminino voltava como um espectro, inescapável, que assombrava suas apreciações.⁴

É importante entender que havia um clima socialmente difundido no século XIX que se fazia notar também na apreciação dos críticos, homens de seu próprio tempo. Acreditava-se que homens e mulheres eram seres biologicamente e intelectualmente diversos (e complementares). Os primeiros eram mais providos com capacidades criativas, abstratas e, assim, capazes de serem grandes inventores. Já as mulheres eram mais sensíveis, detalhistas e possuíam faculdades imitativas, entretanto não eram dotadas das qualidades do “gênio”, a saber, a criatividade (em grande parte, dizia-se que isso derivava do fato de gastarem todas as suas energias com a maternidade). Nesse sentido, as artistas eram vistas como aberrações na medida em que a arte é, por definição, um trabalho criativo. Com isso, as artistas mulheres enfrentavam, além das limitações institucionais, esse poderoso obstáculo: *a própria crença de que estavam, por natureza, excluídas das possibilidades de realizarem grandes obras, originais, logo, de serem geniais*. E isso justamente no século em que mais se associou a imagem do artista à do gênio.

¹ NOCHLIN, Linda. *Why there be no great women artists?* In: *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co, 1971.

² Geralmente, as academias privadas cobravam das alunas o dobro do que demandavam aos alunos do sexo masculino. Isso significava que, na prática, apenas as mulheres de elite poderiam adquirir uma formação artística de nível ao longo do século XIX. A este respeito consultar, GARB, Tamar. “Gênero e representação”. In: *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

³ FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*, 1885. Obra digitalizada por Carlos Maciel Levy e disponível no site: www.artedata.br

⁴ Há duas obras de Luiz Gonzaga-Duque Estrada que são referenciais para se compreender o período artístico abordado. A primeira é *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, introduzida e organizada por Tadeu Chiarelli. Além dela, consultar: *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typografia Benedito de Souza, 1929.

As contradições do caso brasileiro: as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis

De todas as modalidades artísticas, a escultura era aquela em que tais cerceamentos sociais eram mais sensíveis. Compreendida como uma arte essencialmente masculina, pela exigência de força física e contato direto com a matéria, era vista como incompatível com o “sexo frágil”.⁵ Em uma época na qual se acreditava que o corpo feminino era naturalmente delicado e potencialmente doente, uma atividade calcada em esforço físico era considerada uma ameaça virtual. Além disso, cabe lembrar que em um país que tardiamente abolira a escravidão, qualquer exercício mecânico estava, por princípio, contaminado por uma desvalorização social: de arte, a escultura podia ser facilmente associada a ofício e, como tal, tarefa de negros ou de mestiços, a saber, de “inferiores”. E havia ainda um último inconveniente: o custo dos materiais era altíssimo fazendo com que, freqüentemente, a escultura dependesse de um mecenato oficial para ser viabilizar. Porém, como se sabe, o governo brasileiro não foi pródigo no sentido das encomendas, nem para homens nem para mulheres.

Apesar de tudo isso, foi justamente no campo da escultura, julgado o mais árduo para artistas do sexo feminino, que duas mulheres conquistaram destaque em suas épocas: a campineira Nicolina Vaz de Assis e a paraense Julieta de França. A primeira foi altamente profissionalizada e pôde viver de sua própria arte; já a segunda foi a primeira artista patrícia a receber o cobiçado prêmio de viagem ao exterior, partindo em 1901 para Paris, onde permaneceu durante 5 anos como pensionista. Tal fato merece ser levado em consideração na medida em que sugere a especificidade do caso brasileiro quando comparado às premissas internacionais das relações entre arte e gênero.

Julieta de França

Em 1896, Julieta de França fez parte da quarta leva de alunas que pleitearam inscrição na ENBA. No ano seguinte ao ingresso, a moça teve um gesto ousado: demandou matrícula na classe de modelo vivo, no que foi acompanhada pela colega Nicolina Vaz. Entretanto, apenas a primeira foi aceita, tornando-se a primeira mulher a ter classes de nu no Brasil. Seu caráter desbravador se fez notar em um segundo momento. Aberto o concurso para alunos de escultura em 1900, ela matriculou-se e, sendo candidata única, venceu a seleção, dirigindo-se então para Paris, conforme lhe orientou a comissão. Na cidade luz inscreveu-se, já de início, naquela que era a mais mundialmente afamada escola particular para o sexo feminino, a Academie Julian. A partir desta enviou belos desenhos que evidenciavam seu aprimoramento técnico, em especial no que diz respeito ao conhecimento do modelo vivo. No ano seguinte matriculou-se no efêmero Institut Rodin, inaugurado em 1902 pelo célebre escultor francês; nele a brasileira estudou com seu principal discípulo, Bourdelle, o qual comandava o ateliê feminino. Algumas obras realizadas pela artista nesse momento demonstram o quanto se deixou seduzir pelas esculturas de seus professores: o busto *Mocidade em Flor* exemplifica a incorporação do *art nouveau* de uma determinada fase da obra de Rodin e, notadamente, *Rapte Eternell* (Figura 1) demonstra a busca, evidente, por um diálogo com *O Beijo*, obra capital do mestre.

Os envios da artista eram bem avaliados pelas comissões e suas participações nos salões nacionais bastante notadas. O crítico Gonzaga Duque, ao comentar o salão de 1906, dedicou-lhe dois longos parágrafos, ressaltando o volume de sua participação, com 7 obras, e também as deficiências da ex-pensionista: “(...) inclino-me simpaticamente para a obra dessa escultora, a sua predileção pela nudez é uma prova de aplicação. A grande escultura é o nu. Mas, a sra. Julieta, não sei porque, não se dá ao trabalho de amadurecer as suas concepções, parece que tem a sofreguidão de produzir (...)”⁶

A razão de sua inesperada desaparecimento do cenário artístico nacional começou a ser gerada ainda naquele salão. Expôs nele uma maquete em homenagem à Proclamação da República, obra com que

⁵ A esse respeito consultar, GARB, Tamar. *Sisters of the Brush: women's artistic culture in late nineteenth-century France*. New Haven / London: Yale University Press, 1994, p. 129-130. E também, REYNOLDS, Siân. Commente peut-on être femme sculpteur em 1900? Autour de quelques élèves de Rodin. Mil neuf cents. *Revue d'Histoire Intellectuelle*. Paris, 1998, n. 16.

⁶ GONZAGA-DUQUE, Luis. *A arte brasileira*, op.cit. p. 144-6.

se inscreveu no concurso aberto em 1907 no qual visava-se a comemoração daquele importante evento político. Entretanto, sua obra foi desclassificada pelo júri e a artista, indignada com o parecer, retornou a Europa e pediu uma nova avaliação para os mestres que havia conhecido, Rodin, Bourdelle, Carolus-Duran entre outros expoentes internacionais. Retornando ao Brasil com opiniões que contrariavam a da academia local, enviou tais textos para o diretor da escola que a havia reprovado: Rodolfo Bernardelli, homem sabidamente autoritário e centralizador no que tange aos concursos. Vale notar que, depois de tal episódio, a escultora nunca mais tornou a participar dos salões oficiais e, somente nos anos vinte voltou a freqüentar os noticiários artísticos, quando uma maquete sua foi aceita em sua terra natal, a cidade de Belém.

Seu caso é paradigmático dos limites e cerceamentos impostos pelo mesmo campo artístico. A baixa institucionalização e a precariedade do campo cultural brasileiro trouxe duas conseqüências, opostas. Uma primeira seria positiva: dada a carência de escultores foi possível que uma mulher se candidatasse e vencesse o concurso da escola, o que lhe trouxe relativa fama. Porém, essa mesma fraqueza do meio cultural fazia dele vítima fácil da dominação personalista e autoritária, em especial, da realizada pelo diretor da academia que, ao fim, reinava na escola, nos júris dos salões e nas encomendas públicas. Na disputa entre Bernardelli e sua ex-aluna, evidentemente somente ele poderia sair vencedor. E o prêmio final foi claro: ele passou para a história da arte sendo nome conhecido por todos, ela foi excluída, tornando-se pouco mais do que uma linha nos dicionários especializados.

Nicolina Vaz de Assis

O percurso de Nicolina Vaz de Assis foi algo diverso, ainda que contemporâneo e realizado em solo comum ao da colega. Ela ingressou em 1897 na ENBA, já madura (com 31 anos), casada e com filhos. Já possuía certa fama como escultora em sua região, Campinas, tanto assim que a revista feminista *A Mensageira* saudava sua partida para a escola oficial.⁷ Em 1904 também partiu para a Academie Julian, com recursos próprios, a fim de aprimorar seus dotes e estudar modelo vivo. Tempos depois, retornaria, com bolsa do Pensionato Artístico de São Paulo. Ao voltar ao Brasil, foi conquistando carreira gloriosa, com premiações nos salões (menção de primeiro grau em 1901 e 1906 e medalha de prata em 1907) e sucesso de crítica.⁸ Prova de sua aceitação entre os pares é o excelente retrato pintado por Eliseu Visconti, em 1905, apresentado em dueto com o de Gonzaga Duque, ombreando-os o pintor certamente a alçava à condição de artista reconhecida e memorável.

Nicolina Vaz, diferente de sua colega de profissão, foi sempre bastante introspectiva e, ao que parece, levou adiante um segundo casamento infeliz, com o também escultor Rodolfo Pinto do Couto, mas sem criar desavenças notórias. Seu caráter tímido não a impediu de ser artista com carreira de projeção pública. Algumas encomendas revelam, em especial, seu prestígio como escultora: a encomenda recebida para construir uma fonte na Avenida mais “moderna” que se abria em São Paulo, a Avenida São João, e a série de bustos de presidentes por ela feitos para o Museu da República.

A *Fonte Monumental* (Figura 2), hoje instalada na Praça Júlio Mesquita, é um claro indício da importância da artista. A encomenda daquele conjunto em mármore e bronze lhe foi feita durante a gestão de Raymundo Duprat (1911-1914), prefeito que almejava modernizar as ruas do centro da cidade de São Paulo, tornando em especial a avenida São João um *boulevard* de feições parisienses.⁹ Na época, ela despontou como a avenida mais larga da cidade, funcionando como símbolo do progresso

⁷ Exemplificando a importância local da artista, a revista *A Mensageira*, publicou em 1898 a seguinte matéria: “Partiu para o Rio de Janeiro, a freqüentar a Escola Nacional de Belas Artes, a Exma. Sra. D. Nicolina Vaz de Assis, que há tempos expôs nesta capital diversos trabalhos de escultura, entre os quais um busto do Exmo. Sr. Campos Salles (...)”. *A mensageira*, São Paulo, 15/09/1898, n. 23.

⁸ Em 1907, Gonzaga Duque destacava a seriedade e a “feminilidade da artista”: “A sra. Nicolina Vaz, sempre laboriosa, apresenta quatro trabalhos. A maneira delicada d’esculpir, em que há certa feminilidade e, por isso, elegância e rapidez, fez-se recomendável no busto de Gravina, na Meditação e Oração, três gessos que participaram da sua alma de artista para a sua intensidade expressiva (...)”. *Contemporâneos*, op.cit. p.168.

⁹ Vale notar que a obra só foi definitivamente instalada no local em 1927, embora a artista a tenha entregado em 1923.

paulistano. Assim, vale sublinhar a importância do fato: em uma terra com tão poucas oportunidades de trabalho para escultores, convidava-se uma artista mulher para figurar, com proeminência, em um espaço simbolicamente fundamental para a cidade que se tornava a mais próspera do país.

Conclusão

Apesar de todos os cerceamentos institucionais que obliteraram carreiras artísticas femininas, em especial, o tardio acesso à formação acadêmica e a apreciação desigual que recebiam por parte dos críticos, algumas mulheres conseguiram construir trajetórias com relativa notoriedade. O ramo da escultura, considerado internacionalmente como o campo mais adverso para o “sexo frágil”, no caso brasileiro mostrou-se ainda mais aberto do que o da pintura, tradicionalmente mais tolerante para com as mulheres.

A razão desse fenômeno aparentemente inexplicável se encontra no próprio campo artístico. Por se tratar de uma academia periférica, sem alto grau de institucionalização e com pouca competitividade, em especial no caso da escultura em que havia de fato pouquíssimos pretendentes, as duas artistas mencionadas enfrentaram menores resistências do que nos grandes centros artísticos, onde a concorrência era muito mais acirrada. Julieta de França pôde desfrutar de um prêmio extraordinário, como era o prêmio de viagem, sem oponentes, por ser candidata única. Nicolina Vaz recebeu encomendas de vulto para adornar espaços de prestígio em São Paulo. Seu caso é homólogo ao da escultora argentina Lola Mora, ambas puderam esculpir grandes conjuntos em mármore em cidades que, embora diversas, se assemelhavam em um ponto: tanto São Paulo quanto Buenos Aires eram capitais emergentes em nações periféricas. Talvez fosse essa condição mesmo de periferia, com seu baixo grau de institucionalização artística, que viabilizasse, carreiras artísticas para mulheres. Mas se esse lado precário podia se mostrar, por assim dizer, promissor para as senhoras, seu reverso também se fazia sentir: em um meio orquestrado mais pelas relações pessoais do que por posições institucionais claras, uma mulher que ousasse desafiar a “autoridade masculina”, como fizera Julieta de França, estava fadada ao pior dos castigos: à exclusão absoluta do campo e da memória artística, ou seja, a uma dupla morte.

Referências

- BITTENCOURT, Adalzira. *A Mulher Paulista na História*. RJ: Livros de Portugal, 1954.
- BROUDE, Norma & GARLAND, Judith. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row Publishers, 1982.
- COLI, Jorge. Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX? *O Brasil Redescoberto*. RJ: 1999.
- COSTA, Angione. *A Inquietação das Abelhas*. RJ: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- EISENMAN, Stephen F (org.). *Nineteenth Century Art: a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- FERREIRA, Felix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1885. (disponível no site www.artedata.com.br)
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. *Modernidade e Modernismo*. A Pintura Francesa no Século XIX. SP: Cosac & Naif, 1998.
- GARB, Tamar. *Sisters of the Brush*. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven/ London: Yale University Press, 1994.
- GOLDSTEIN, Carl. *Teaching Art*. Academies and Schools from Vasari to Albers. Cambridge University Press, 1996.
- GONZAGA-DUQUE, Luis. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- GONZAGA-DUQUE, Luis. *A Arte Brasileira*. (intr. e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- GONZAGA-DUQUE, Luis. *Impressões de um Amador*. Textos Esparsos de Crítica (1882-1909). (org. e intr. Vera Lins e Júlio Castañon Guimarães). RJ: UFMG / Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3 (SEVCENKO, Nicolau, org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MIGLIACCIO, Lucciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento, Século XIX. (AGUILAR, Nelson, org.). SP: Associação Brasil 500:2000.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2.ed. (1971, 1.ed.)

PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies D'Art*. Gérard Monfort Ed. (mimeo).

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

REYNOLDS, Siân. Running away to Paris: expatriate women artists of 1900 generation. *Women's History Review*, v. 9, n. 2, 2000.

REYNOLDS, Siân. Comment peut-on être femme sculpteur en 1900? Autour de quelques élèves de Rodin. Mil neuf cents. *Revue d'Histotire Intellectuelle*. Paris, Cahiers Georges Sorel, 1998.

RUBENS, Carlos. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a Pintura Histórica Feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 50, v.17, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo, Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH-USP, 2004.

VIDAL, Barros. *Precursoras Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1947.

WEISBER, Gabriel; BECKER, Jane. *Overcoming All Obstacles: The women of the Académie Julian*. Nova Iorque: The Dahesh Museum and Londres: Rutgers University Press, 2000.

Referências Iconográficas



Figura 1 - *Rapte Eternell*. Julieta de França, 1905. Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro



Figura 2 - *Fonte Monumental*. Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto, 1923. Praça Julio Mesquita, São Paulo.