

*O corpo inacessível:
as mulheres e o ensino artístico nas
academias do século XIX*



Alice Barber Stephens. *The women's life class*. 1879.

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP-Leste). Autora de *Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré, 2002. anapcs@usp.br

O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX

Ana Paula Cavalcanti Simioni

RESUMO

O artigo analisa um dos fatores decisivos para o grande desconhecimento que pesa sobre as mulheres artistas atuantes ao longo dos séculos XVIII e XIX, período denominado, grosso modo, de acadêmico: a dificuldade que enfrentaram para ter acesso a uma formação comparável àquela disponível aos homens. Alicerçada em uma bibliografia internacional e em dados originais sobre o ingresso das mulheres na academia brasileira (Escola Nacional de Belas Artes), abordo a questão do estudo do modelo vivo, prática central no sistema acadêmico, considerada “inapropriada” para o sexo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: arte; gênero; academia.

ABSTRACT

This article analyses one of the main contributions to the collective non-acquaintance that burden women artists, active through the eighteenth to nineteenth centuries, period roughly denominated as academic; as well as the difficulty that these women withstood to be able to have access to an artistic education comparable to that available to men. Based on international bibliography and original documents pertaining to the access of women to the Brazilian Academy of the Fine Arts: I approach live model study, main practice of the academic system, considered inappropriate for women.

KEYWORDS: art; gender; academy.

¹ Em minha pesquisa de doutorado, localizei, no Brasil, uma cifra de mais de 212 artistas mulheres que participaram, entre 1844 e 1922, das exposições gerais (com a República, denominadas Salões Nacionais de Belas Artes), praticamente todas elas ainda hoje desconhecidas. Na tese, destaco e analiso duas causas de obliteração da trajetória das artistas em nosso país: primeiramente, o acesso desigual à formação artística e, em segundo lugar, o papel desempenhado pelos críticos de arte. Ver SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884-1922*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

² Consultar estudo pioneiro de NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. In: *Art and sexual politics*. 2. ed. (1971, 1. ed.). New York: Macmillan Publishing Co., 1973.



Na história da arte, são pouco conhecidos os nomes de artistas do sexo feminino antes do advento das correntes modernistas. No Brasil, por exemplo, são notórios os nomes de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, pintoras expoentes do modernismo local, entretanto, antes delas parece não ter existido mulheres artistas. Se elas existiram, por que permanecem, salvo raras exceções, ignoradas?¹ Em que condições atuaram? Como se formaram? Onde estão suas obras? Como foram suas carreiras? Este artigo não pretende esgotar todas essas questões, mas discutir a gênese dessa espécie de anonimato coletivo a que estiveram destinadas as pintoras e escultoras acadêmicas. Para tanto, abordarei um dos condicionantes sociais mais decisivos no que diz respeito ao cerceamento das carreiras femininas: a dificuldade que as artistas enfrentavam para acessar uma formação comparável àquela disponível aos homens.

Estudos anteriores realizados por historiadores e historiadoras da arte feminista apontam que a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo². O estudo do modelo vivo era

concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira³. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros. Entretanto, algumas artistas conseguiram vencer tais obstáculos, consolidando carreiras. Como isso foi possível? Pretende-se aqui apontar os limites institucionais que se impuseram às artistas dos séculos XVIII e XIX, focalizando os modos e os momentos em que ingressaram nas academias, tanto na francesa como na brasileira.

A mulher artista no século XVIII: sob o signo da excepcionalidade

Nas décadas finais do século XVIII, em pleno apogeu de funcionamento da academia francesa, duas mulheres notabilizaram-se como artistas, disputando as prestigiosas encomendas da corte francesa. Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803) foram admitidas na academia em 1783, sob a mesma chancela: a de retratistas. As condições em que ambas foram aceitas na instituição são reveladoras do modo com que o campo artístico⁴ de outrora percebia e absorvia as questões de gênero.⁵

Adelaïde Labille-Guiard fora impulsionada às artes por sua família, que lhe permitiu estudar pintura com La Tour e com François-Élie Vincent, pai de François André, artista de renome, com quem se casou. Além dos incentivos familiares e aqueles advindos do casamento, Adelaïde era também protegida pelo duque d'Orléans e pelas filhas de Luís XV, de quem pintou retratos, conquistando o grau de *premier peintre*. No mesmo espaço de sociabilidade e poder, que era a corte francesa do século XVIII, emergia outra pintora, Elisabeth Vigée-Lebrun⁶. Sua trajetória, eivada de percalços, evidencia as possibilidades e os limites reservados às artistas mulheres durante o Antigo Regime. Filha do casamento de uma cabeleireira da corte com um artista pertencente à guilda, suas circunstâncias familiares a inseriam de modo ambivalente na corte. Suas origens indicavam, como estigma, o pertencimento a uma fração social modesta, decorrente das ocupações manuais exercidas por seus progenitores. Louis Vigée, seu pai, foi o primeiro professor e incentivador para as artes, mas o impulso definitivo deu-se a partir do casamento com Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, restaurador e crítico, considerado uma das figuras de maior proeminência na vida aristocrática em sua época⁷. Por meio das relações ensejadas pelo marido, Elisabeth pôde frequentar coleções privadas, tomando contato com telas de antigos mestres, bem como de pintores franceses contemporâneos reverenciados em seu tempo, como Boucher. Tal trânsito era especialmente relevante, de um lado por facultar-lhe o acesso privilegiado a obras emblemáticas e, por outro, por permitir-lhe defrontar-se com pinturas de nus. O conhecimento de tal gênero era importante na medida em que as artistas estavam impossibilitadas de assistir às aulas da academia, o que significava, na prática, que estavam excluídas fundamentalmente das aulas de modelo vivo, então monopolizadas pela instituição. O acesso às outras modalidades artísticas poderia ser feito de outro modo, nas guildas,

³ Ver DIAS, Elaine. El estudio del desnudo en el siglo XIX: la Academia francesa y sus modelos. In: *El desnudo en la Academia*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas-Artes Figuerroa Alcorta, 2006.

⁴ Sobre a noção de campo artístico, consultar BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁵ Sobre a noção de gênero, ler SCOTT, Joan. Genre: Une catégorie utile d'analyse historique. *Les Cahiers du Grif*, n. 37-38, Paris, 1988.

⁶ Ver SHERIFF, Mary. *The exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996. Consultar também BONNET, Marie-Jo. Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII-XIX siècles). *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n. 49, Paris, sept. 2002.

⁷ Vale ressaltar o fato de que muitas das artistas mulheres que produziram entre o Renascimento e o século XIX tenham sido ou filhas, ou esposas de artistas. Tanto Labille-Guiard como Vigée-Lebrun se enquadraram em ambas as categorias. Dado que as artistas estavam excluídas das instituições de aprendizado oficiais, ser filha, irmã ou esposa de outros artistas era praticamente o único meio de tomar contato com o ofício e desenvolver suas habilidades. A isso se soma o fato de que a pintura e a escultura eram compreendidas como habilidades manuais que eram passadas através das gerações, sendo constantes os filhos de artistas que se dedicaram às mesmas atividades de seus pais. A esse respeito, consultar NOCHLIN, Linda, *op. cit.*, e LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

⁸ Segundo a hierarquia dos gêneros artísticos dominante na academia ao longo dos séculos XVIII e XIX, a pintura de história ocupava o grau máximo (comportando temas retirados da Antiguidade clássica, da tradição religiosa e eventos de destaque ocorridos no passado ou no presente); logo abaixo estavam os retratos, seguidos pela pintura de gênero e de costumes, pelas paisagens e, finalmente, pelas naturezas-mortas. Para saber mais a respeito das regras e do funcionamento da academia como instituição, consultar PEVSNER, Nikolaus. *As Academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, e GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art. Académies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

⁹ A rainha protegia outras artistas mulheres, tais como a escritora Mme. de Montaclos, a pintora Anne Vallayer-Coster e a atriz Rosalie Dugazon. Tal mecenato, aliado à posição política ativa de Maria Antonieta, foram vistos à época como elementos que denotavam um mundo excessivamente feminino, uma ameaça, simbólica, à ordem masculina preconizada pela imagem do rei. Ver SHERIFF, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰ O *Règlement general* de 1706 afirmava que “não se aceitará nenhuma senhorita na qualidade de Acadêmica” (no original: “*l'on ne recevra aucune demoiselle en qualité d'Académicienne*”). Somente por intermédio de intervenções reais as mulheres seriam aceitas, tal como Rosalba Carriera, em 1720. Em 1770, a academia lança um novo decreto, o *Règlement pour l'admission des femmes à l'Académie*, no qual se frisa que apenas as mulheres tidas como excepcionais seriam aceitas. Isto é, às mulheres “ordinárias” a instituição estava vetada.

¹¹ No original, *in France a wife was no other état than that of her husband*. Citado por SHERIFF, *op. cit.*, p. 91.

ou por meio de professores particulares, o que lhes permitia formar-se como miniaturistas, pintoras de naturezas-mortas, de porcelanas e todos os outros tipos de artes menores, ou aplicadas, que não demandassem a representação do corpo humano.

Elisabeth Vigée-Lebrun, entretanto, pretendia notabilizar-se dentro dos gêneros considerados os mais elevados na hierarquia acadêmica: a pintura de história e o retrato⁸. As dificuldades em concretizar esses objetivos apenas começavam no momento de formação. O aparato institucional formalmente excluía as mulheres do acesso aos instrumentos de conhecimento e domínio do cânon. Mediante cópias de obras antigas, de aulas particulares com outros artistas, da visita ao museu de cera e dos esboços realizados fixando o próprio corpo ou de suas amigas íntimas, sem contar o das serviçais que lhe serviam de modelo; ou seja, de toda uma série de caminhos alternativos, a artista pôde apreender o corpo humano e descobrir quais os melhores meios de representá-lo. Tal conhecimento habilitou-a a apresentar-se diante da imperatriz da Áustria, Maria Teresa, mãe de Maria Antonieta, visando compor um retrato de sua filha, a ser usado em ambientes íntimos de seu palácio. Vigée-Lebrun tornou-se a principal retratista da futura rainha de França e, nos anos seguintes, passou a pertencer a seu círculo de amigas íntimas, além de usufruir seu mecenato.⁹

Em 1783, a pintora candidatou-se a uma vaga na academia como pintora de história. Graças à intervenção da rainha, que obteve uma indicação explícita por parte do rei, foi aceita, mas não sem provocar reações. Primeiramente, seu *Morceau de réception*, um quadro alegórico apresentado como pintura histórica, não foi recebido como tal. A tela foi avaliada como um retrato, contrariando as evidências formais e o desejo da artista. Mas, para além disso, o maior problema a guiar a recepção estava de fato na questão da autoria; até então nenhuma mulher ousara candidatar-se como pintora de história. A academia reconhecia a possibilidade de artistas do sexo feminino pertencerem a seus membros, desde 1770, todavia o processo para que fossem eleitas seguia outros caminhos diversos dos masculinos: teriam de contar com uma indicação real que atestasse serem “excepcionais”, e ainda assim só poderiam ser recebidas até o número máximo de quatro.¹⁰

Assim, decretava-se que apenas as mulheres “extraordinárias” poderiam pertencer à instituição. Vigée-Lebrun contou com a proteção real, o que assegurou sua excepcionalidade. Mas isso não impediu que o diretor da instituição, d'Agiviller, mobilizasse seu casamento com um crítico de arte para obstaculizar sua aceitação. O argumento era o de que não seriam recebidas pela Academia pessoas que estivessem ligadas ao comércio das artes. O fato de ser seu marido, e não ela própria, a trabalhar como crítico de arte não impedia a associação imediata, que também se nutria, naturalmente, do desprezo aos ofícios desempenhados por seus genitores. O combate às corporações de ofícios ainda era forte durante o século XVIII e a luta pelo reconhecimento da atividade artística como intelectual, e não manual, animava as críticas à entrada de Vigée-Lebrun na academia. No entanto, foi a sua condição de gênero o principal combustível para as críticas recebidas. O diretor argumentava que, “na França, a mulher não tem outro estado que o de seu marido”.¹¹

Ainda em 1783, Adelaïde Labille-Guiard expusera suas telas no salão e pleiteara seu ingresso na Academia. Diferentemente da outra pinto-

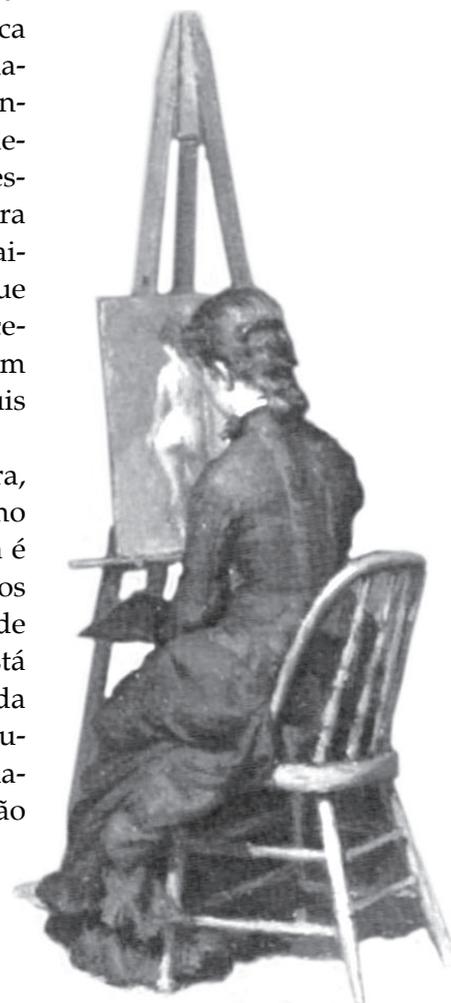
ra, foi aceita por eleição entre os pares, talvez porque sua ambição fosse menor: lançou-se como retratista, gênero secundário quando comparado à pintura de história. Desde aquele salão a comparação entre as artistas tornou-se recorrente. Afinal, eram mulheres que expunham publicamente, que pretendiam ser aceitas na Academia e cujas obras representavam o corpo humano, transcendendo as faturas inferiores, comumente aplicadas às produções das outras artistas. Porém, 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.

O Antigo Regime permitiu que duas mulheres tivessem se tornado artistas proeminentes da corte francesa. Ainda que compreendidas sob o signo da excepcionalidade, havia uma possibilidade de que participassem da produção artística e, mesmo, da principal instituição de consagração dos artistas: a academia. O salão de 1783 foi o marco de exaltação das artistas e, também, o momento a partir do qual as reações do campo iniciam a conformar um nicho próprio que pudesse interpretar, rotular e, ao final, diferenciar a produção feminina. Muito provavelmente o maior desejo de Vigée-Lebrun e Labille-Guiard era o de serem reconhecidas como artistas e não como mulheres que pintavam. Nesse sentido, terem sido comparadas uma exclusivamente à outra, negligenciando-se a diversidade das obras e, sobretudo, pondo em suspenso toda a rede de referências à tradição que incorporavam nas telas, deve ter sido um fracasso considerável nas expectativas que ambas nutriam.

Houve, todavia, um interlúdio de sucesso junto à opinião pública para artistas mulheres. No salão de 1785, ambas foram aguardadas com ansiedade devido aos ecos da exposição anterior. Aquele interlúdio, porém, teve vida curta por razões que mostram as injunções entre a política e a estética. O preço que cada uma das artistas pagou pelas transformações radicais impostas pela Revolução Francesa foi determinado em grande parte pelas relações que estabeleceram com a corte. Enquanto Labille-Guiard aderiu à Revolução e permaneceu em solo francês, chegando mesmo a ensaiar intervenções no mundo artístico ao cobrar maior espaço para as mulheres, Vigée-Lebrun permaneceu como a primeira pintora da rainha e passou o resto de seus dias no exílio em cortes italianas, ainda que justamente aí tenha obtido um reconhecimento maior do que jamais recebera em sua pátria. Mas o salão de 1785 era um palco também de um outro marco: ali estreava, com muito sucesso, o então jovem Jacques-Louis David, pintor que se tornaria o símbolo da nova era.

Com *O juramento dos horácios*, uma nova estética neoclássica, severa, racional — e com temática da virtude patriótica ancorada no heroísmo masculino —, começou a se impor. Como argumenta Chadwick, a tela é emblemática de um novo padrão de diferenciação sexual que valoriza os atributos masculinos em detrimento dos femininos: “A representação de um mundo no qual a diferença sexual é cuidadosamente afirmada está plenamente realizada aqui. Não apenas há uma clara distinção esboçada entre as figuras masculinas que, eretas e com músculos tensionados, juram fidelidade com espadas desenhadas, e as figuras femininas desmaiadas e chorosas, mas a composição inteira reforça o trabalho de separação entre uma esfera masculina e outra feminina.”¹²

¹² No original: “The presentation of a world in which sexual difference is carefully affirmed is fully realized here. Not only are clear distinction drawn between the male figures who, erect and with muscles tensed, swear allegiance with drawn swords, and the female figures who swoon and weep, but the entire composition reinforces the work’s separation into male and female spheres.” CHADWICK, Witney. *Women, art, and society*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 171.



¹³ A pintura de David naturalizava as oposições entre os gêneros, as quais, sabe-se, alicerçavam-se sobre temas e posturas eminentemente políticas durante o período da Revolução e cujos efeitos foram decisivos na estruturação da sociedade burguesa ao longo dos séculos XIX e XX: “Assim, ao opor natureza à arte, David também acaba por naturalizar a imagem da sexualidade. E os resultados estão longe de ser iguais. As figuras masculinas de David são autodeterminadas, metalicamente rígidas, vibrantemente retilíneas. As mulheres são flácidas, maleáveis, de contorno fluido, frouxas e estranhamente rebaixadas.” No original: “Thus, by opposing nature to art, David also succeeds in naturalizing the image of sexuality. And the results are far from equal. David’s masculine figures are self-determined, metallically rigid, vibrantly rectilinear. The women are limp, malleable, fluent in contour, slack, strangely diminished.” LANDES, Joan. *Women and the public sphere in the age of the French Revolution.* Ithaca/London: Cornell University Press, 1988, p. 156.

¹⁴ O exemplo máximo de mulher notável naquele momento é dado por Madame de Pompadour.

¹⁵ Ver LANDES, Joan, *op. cit.*

A partir da revolução deflagrada em 1789, David tornou-se seu principal pintor e, com isso, o estilo por ele afirmado passou a servir de modelo a ser seguido pelos demais artistas. É importante perceber que as batalhas nas arenas políticas passavam também pelas lutas em torno da imposição de novas linguagens, incluindo as visuais. O triunfo do neoclassicismo representado por David significou a derrocada de todos aqueles valores sociais vinculados às telas (e também à biografia) de Vigée-Lebrun. O pintor figurava uma nova ordem, pública, por intermédio de uma linguagem limpa, racional, clássica, que recuperava o estilo — e também os valores a ele associados — das repúblicas antigas. Naquelas, ao homem cabiam as decisões públicas, ao passo que as mulheres ficavam renegadas ao espaço doméstico.

O novo regime, que portava consigo novos códigos visuais, erguia-se contra um universo marcado pelas feminizações da cultura e da linguagem, além de opor-se às mulheres que desempenhavam papéis nas esferas públicas e que podiam, ainda que sob categorias especiais, firmar-se como mulheres públicas, como pintoras, inseridas no sistema comandado pelo Estado.¹³

Nos anos da Revolução Francesa: a gênese da exclusão

Elisabeth Vigée-Lebrun, graças a sua proximidade com a rainha e o pertencimento a um círculo de mulheres notáveis, simboliza o status da mulher durante o Antigo Regime¹⁴. Ao longo do século XVIII, as nobres puderam participar ativamente dos meandros do poder, na medida em que dominavam uma importante instituição daquela sociedade: os salões. Ali eram travadas as relações de cooptação dos aspirantes ao ingresso nas elites. As *salonières*, responsáveis pela promoção de tais encontros, trocas e assimilações, controlavam os códigos de comportamento e de linguagem que os regiam, exercendo um poder político e social concreto. Vale lembrar que tais performances ocorriam fora da esfera de seus próprios lares e que eram elas mulheres com importância pública.¹⁵

Os anos que antecederam a Revolução Francesa testemunharam verdadeiras batalhas contra as *salonières*. Elas foram tomadas como símbolo de uma ordem baseada no artifício e em uma linguagem pedante, cujos códigos exclusivistas de polidez eram por elas manipulados. Contra esse “poder simbólico” erguiam-se discursos (tanto verbais como visuais) a favor de uma razão universal, os quais deveriam ser simples e “naturais”. As idéias de natureza e de simplicidade eram retiradas de um vocabulário clássico, que se apropriava das repúblicas antigas a fim de contrapor-se aos códigos culturais e lingüísticos associados ao Antigo Regime. O novo ideário prometia a igualdade política e civil para todos, o que comportava o término de um sistema excludente, tanto do ponto de vista da situação de classes (ou estamentos) como do ponto de vista do manejo das linguagens, entendido também como acesso à “cultura”.

Todavia, a Revolução não trouxe consigo uma ampliação do poder político, e mesmo do civil, para as mulheres. Entre 1789 e 1791, foram criadas associações de revolucionárias que debatiam, publicamente, como deveria ser sua participação na nova ordem. Em 1791, foram escritas respostas à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que defendiam os direitos políticos e civis para as mulheres, tais como *A Declaração dos*

Direitos da Mulher, de Olympe de Gouges, que parodiava a idéia de uma república de iguais, composta apenas por mulheres; e, ainda, *The Vindication of the Rights of Women*, escrita por Mary Wollstonecraft, que acusa a nova Constituição de tyrannizar as mulheres e escravizá-las¹⁶. As reivindicações femininas, tanto as de elite como as populares, não foram aceitas. Em 1793, os clubes e sociedades de mulheres foram proibidos, sob a alegação de que contrariavam o “decoro” próprio ao sexo feminino. Dois anos mais tarde, a Convenção aboliu o direito de as mulheres assistirem às sessões nas galerias. Assim, estavam vetadas as possibilidades de participarem de quaisquer decisões políticas, seja ativamente, como eleitoras, seja passivamente, como ouvintes.

No plano das artes, as coisas não foram muito diversas. Em 1790, a Academia Real reorganizou-se e passou a permitir que as mulheres pudessem expor livremente nos salões. Mas o acesso à *École des Beaux-Arts* continuou a lhes ser vetado, assim como ao principal prêmio do sistema, o *Prix de Rome*. Adelaïde Labille-Guiard, que, ao contrário de sua “rival”, havia aderido à Revolução, endereçou duas petições à academia. Na primeira demanda, encaminhada em 1790, clamava pela admissão de mulheres na instituição sem um número limitado de vagas¹⁷; o pedido não foi aceito. Instaurou-se uma situação peculiar, pois as artistas passaram a desfrutar da liberdade de expor suas obras, mas, em contrapartida, tornaram-se incapacitadas a competir naquele que se destacou (sobretudo a partir de David) como o maior dos gêneros artísticos: o da pintura de história. Segundo a nova estética, o corpo masculino transformara-se em centro simbólico e figurativo do civismo heróico. Excluídas das academias, as artistas ficaram impossibilitadas de se exercitar no gênero, na medida em que não poderiam estudar o modelo vivo, central para a figuração e composição de tais tipos de telas. Restava-lhes toda sorte de pinturas menores: as naturezas-mortas, os retratos, as decorações de tecidos, as tapeçarias, as paisagens e tudo o mais que não lhes exigisse as habilidades (mais valorizadas) pela academia.

A atuação de David no que tange à exclusão das mulheres é bastante complexa e ambígua. De certo ponto de vista, é possível vislumbrar um “promotor” de carreiras femininas ao observarmos sua atuação como professor. Para tanto, vale a pena conhecer a trajetória de uma de suas alunas: Angélique Mongez¹⁸. Como tantas mulheres artistas do século XIX, ter sido premiada não foi uma condição para participar da história da arte. O sobrenome da artista adveio do casamento com Antoine Mongez, um antiquário, numismático e membro do Instituto Nacional de Ciências e Artes. Provavelmente, o marido, um partícipe dos meios intelectuais, a incentivava a prosseguir com a carreira, apresentando-a e socializando-a junto a outros homens “de cultura”. Angélique Mongez, como tantas outras mulheres de sua época, procurou o ateliê particular de David a fim de aprimorar os dotes de pintora. Mas distinguiu-se por seu talento a ponto de seu mestre lhe conceder o privilégio de realizar cópias de suas próprias telas. Em uma carta para o diretor do Museu de Lyon, ele explica sua excepcionalidade: “Eu concedo a isto [a cópia] com grande prazer, conhecendo seu talento que é único para uma mulher... Ela também superou minhas expectativas porque no lugar de realizar uma cópia servil, ela produziu um verdadeiro original com as modificações que fez.”¹⁹

Após a Revolução, os ateliês privados proliferaram, abalando a

¹⁶ Ver DUBY, Georges e PERROT, Michele. *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto/São Paulo: Edições Afrontamento/ Ebradil, 1990.

¹⁷ Ver CHADWICK, *op. cit.*, p. 173 e 174.

¹⁸ Ver DENTON, Margaret Fields. A woman's place: the gendering of genres in post-revolutionary French painting. *Art History*, v. 21, n. 2, London, June 1998.

¹⁹ No original: “I consented to it [the copy] with the greatest pleasure, knowing her talent, which above all is unique for a woman... Also she has surpassed my expectations because instead of a servile copy, she has produced truly an original with the changes she has made.” DENTON, *op. cit.*, p. 220.

²⁰ Ao longo do século XIX, houve um considerável aumento do número de mulheres pintoras atuantes nos salões. Em 1801, 14,6% dos expositores eram mulheres; já em 1835, a porcentagem sobe para 22,2%. A esse respeito, consultar CHADWICK, *op. cit.*, p. 174, e NOEL, Denise. *Les femmes peintres au salon*. Paris 1863-1889. Paris, Thèse de Doctorat, Université de Paris 7/Denis Diderot, 1997.

²¹ A esse respeito, consultar: GARB, Tamar. *L'art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth-century France*. *Art History*, v. 12, n. 1, London, mar. 1989.

centralidade da École como instituição de formação. É provável que as estudantes tivessem acesso a modelos em alguns ateliês, mas certamente Angélique Mongez teve a sorte única de poder realizar cópias das telas de seu professor, o que foi essencial em sua formação e, como David assinou, um fato excepcional para as mulheres. Ela demonstra estar consciente de seu dom incomum ao se inscrever no salão de 1802 com a tela *Astyanax arraché à sa mère*, que a despeito de se tratar de um quadro de autoria feminina, foi bem recebido pela crítica e comparado ao *Rapto das sabinas*, obra-prima do mestre David.

O mesmo salão que presenciou o sucesso de uma mulher no mais alto gênero acadêmico originou a gênese de um tipo de crítica de arte que as segregou por todo o século. A grande quantidade de mulheres expositoras no salão de 1802²⁰ fez com que a crítica passasse a debruçar-se sobre as características de suas obras e, a partir de então, iniciasse uma busca perniciosa: por aqueles supostos elementos “femininos” que estariam nelas “naturalmente” expressos. Os valores que passaram a ser defendidos eram os de que as mulheres poderiam ser tão boas pintoras quanto os homens, desde que não se dedicassem à pintura de história, uma vez que tal gênero exigia um vigor físico que não possuíam.

A despeito das recomendações da crítica, Mongez inscreveu-se no salão de 1804 com mais uma tela histórica, *Alexandre pleurant la mort de la femme de Darius*, com a qual obteve a medalha de ouro. Naquele mesmo ano, o crítico Jacques-Philippe Voiart passou a defender algo novo: que as exposições de obras masculinas e as femininas fossem realizadas em espaços diversos, pois, de seu ponto de vista, trabalhos de seres tão diferentes não poderiam ser comparados.

A proposta do crítico não chegou a efetivar-se, mas seus ecos, talvez por representarem o pensamento dominante, fizeram-se sentir no salão de 1806, quando novamente uma mulher foi premiada: Henriette Lorimier. Dessa vez, porém, o júri parece ter escolhido um ícone daquilo que a crítica vinha apregoando como a arte desejável para as mulheres. Lorimier pintava os gêneros tidos como “naturalmente femininos”, a saber, os retratos, as cenas do cotidiano doméstico, as flores, naturezas-mortas etc. Naquele momento, começou-se a afirmar a noção de que existiria uma “temática feminina”, consagrada primordialmente ao fixar o espaço doméstico, cuja contraposição, velada, seria a de uma “temática masculina”, dedicada aos temas públicos, históricos, civis. Dava-se início à formação de uma nova categoria de enquadramento para a produção das mulheres, a da “arte feminina”, que, ao nomear e rotular mediante critérios diversos suas produções, terminava por separá-las e, mesmo sem o querer, dificultava as tentativas de profissionalização das mulheres artistas daquele período. O ápice desse processo deu-se com a montagem de salões reservados às obras femininas. Se por um lado, com eles, as chances das artistas de exporem suas obras multiplicavam-se, por outro, eram reduzidas as possibilidades de comparação com as obras de arte legítimas, posto que convalidadas pelos espaços centrais de consagração, os salões oficiais, majoritariamente “masculinos”.²¹



O século XIX: da institucionalização da desigualdade ao mercado de ensino privado

O campo das artes participou ativamente da construção das diferenças de gênero que estruturaram a sociedade burguesa europeia do século XIX. Nele, as classificações do que era uma arte “feminina”, em oposição à “masculina”, colaboraram para a criação de estereótipos sobre as diversas manifestações, vistas então como inatas, das capacidades intelectuais que estavam atreladas a cada um dos sexos. Tais representações tiveram conseqüências dentro do próprio campo artístico, uma vez que, quando traduzidas em um plano institucional, implicaram espaços simbolicamente desiguais para os artistas, conforme sua condição de gênero. Como bem aponta Tamar Garb, no caso da França a exclusão é visível, pois “não houve nenhuma representante mulher no júri do Salão até 1898, a primeira estudante foi admitida na École de Beaux-Arts apenas em 1897 e nenhuma mulher participou da prestigiosa Académie de Beaux-Arts, nos comitês organizadores das Expositions Universelles ou em qualquer outro órgão decisório importante que se ocupasse das belas-artes durante todo o século XIX”.²²

Apesar de todos os obstáculos institucionais enfrentados pelas mulheres, sobretudo no tocante ao difícil acesso à formação artística, muitas lograram expor suas obras²³ e uma parte delas alcançou a notoriedade na França²⁴. Como isso foi possível? É importante ressaltar que, para tanto, contribuiu uma transformação no ensino: paralelamente às instituições oficiais, despontaram escolas e ateliês privados voltados ao público feminino, eliminando o monopólio da formação que até então estava nas mãos da academia. Desde o século XVIII, já havia cursos particulares, geralmente levados a cabo por artistas consagrados pelo próprio sistema oficial; alguns deles recebiam mulheres entre seus discípulos, como o de Adelaïde Labille-Guillard; o do próprio David; Abel Pujol (entre 1822-1855); Léon Cogniet (1834-1860); Henry Scheffer; o famoso ateliê de Charles Chaplin (1860-1870); o ateliê para escultoras de Mme. León Bertaux (1873-?); o de Mme. Trélat, aberto em 1874, que contava com Gerôme, León Bonnat e Jules Lefèbvre como professores.²⁵

Nesse processo de proliferação de um mercado privado de ensino artístico, uma escola destacou-se: a Académie Julian²⁶. Tal instituição foi fundada em 1867, em Paris, por Rudolf Julian, um pintor acadêmico de pouco prestígio. Consagrou-se como instituição privada que primava pela excelência do ensino, segundo parâmetros acadêmicos, contando em seus quadros docentes com professores afamados como W. Bouguereau, T. Robert Fleury, A. Cabanel. Pouco depois de sua fundação, em 1873, já assinalava a existência de turmas mistas, o que era então um gesto ousado por mesclar alunos e alunas em um mesmo recinto recebendo formação igualitária²⁷. A partir de 1880, o diretor deu-se conta de que as turmas exclusivamente femininas teriam ainda mais sucesso em virtude da pudicícia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens diante de modelos total ou parcialmente despidos. Nas novas turmas, 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

²² GARB, Tamar. Gênero e representação. In: HARRISON, C. e FASCINA, F. (orgs.). *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

²³ Cerca de 10% das obras enviadas aos salões parisienses eram de mulheres. Em algumas áreas, como nas aquarelas, a presença era maior, chegando a 50%.

²⁴ A esse respeito, consultar NOEL, Denise, *op. cit.*

²⁵ Ver YELDHAM, Charlotte. *Women artists in nineteenth-century France and England: their art education, exhibition opportunities, and membership of exhibiting societies and Académies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies*. New York and London: Garland, 1984, 2 v.

²⁶ A esse respeito, consultar: FEHER, Catherine. New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian). *Gazette des Beaux-Arts*, n. 126, Paris, mai/juin, 1984, e FEHER, Catherine. Women at the Académie Julian in Paris. *The Burlington Magazine*, v. CXXXVI, n. 1.100, London, nov. 1994.

²⁷ Ver WEISBERG, Gabriel e BECKER, Jane. *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. New York/London: The Dahesh Museum/Rutgers University Press, 2000.

²⁸ Em 1902, uma mulher despendia 60 francos por uma jornada parcial de um mês e 100 francos por uma integral, ao passo que um homem gastava, respectivamente, 25 e 50 francos. Por uma anuidade de meio período, elas gastavam 400 francos e, por uma integral, 700, enquanto os alunos desembolsavam 200 e 400 francos por formação equivalente.

²⁹ Trata-se do *Cahier d'élèves dames groupées par Nation et par Ville*, um caderno com os nomes e a procedência das alunas que passaram pela Académie Julian entre 1880 e 1905, pertencente ao sr. Julian Del Debbio.

³⁰ Para uma análise mais aprofundada da importância da Académie Julian na formação das artistas brasileiras, consultar: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Le voyage à Paris: Académie Julian et la formation des peintres brésiliennes vers 1900. Cahiers du Brésil Contemporain*, v. 57, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2005, e, ainda, *idem, op. cit.*, 2004, capítulo 3: A viagem a Paris: artistas brasileiras na Académie Julian.

³¹ Ver GARB, Tamar. *Sisters of the brush: women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*. New Haven/London: Yale University Press, 1994.

³² SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*. Paris: ESNBA, 1990, p. 16.

³³ SAUER, *op. cit.*, p. 18.

lecionavam na École des Beaux-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.²⁸

Para a escola, dirigiram-se mulheres de diversos países que aspiravam consolidar uma carreira artística e viam cerceadas as chances em seu lugar de origem. Entre elas, algumas brasileiras também buscaram na Académie Julian a formação que lhes era dificultada em sua terra natal. Passaram pela escola, entre 1880 e 1905, as seguintes artistas: Mme. Barbosa (em 1889); Mme. Castillos (em 1889); Mme. Capper (em 1896); Mme. De Mesquita (1890); Hermina Palla (1893); Mme. de Sistello (em 1892 e, novamente, em 1900); Mme. Silva (em 1900); srta. Mariette Rezende (em 1900); a srta. Negrão (em 1902); a srta. Herré (em 1902); srta. Valim (1904). Além dessas, a documentação²⁹ menciona artistas mais reconhecidas, como as escultoras Julieta de França, que aportou no ano em que recebeu a bolsa conferida pela ENBA (1901); Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904; a pintora paulista srta. Nicota Bayeux (1903); a caricaturista Nair de Tefé, também conhecida como Rian (em 1905). E, mais adiante, Georgina de Albuquerque (1906), Helena Pereira da Silva Ohashi (1912) e Tarsila do Amaral (1922).³⁰

Na École des Beaux-Arts: as reações de 1897

Ao longo do século XIX, as artistas foram excluídas das principais instâncias de formação pertencentes ao sistema oficial francês, onde foram acolhidas apenas em 1897 e após uma luta intensa. Em 1881, fundaram a Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, organização responsável por representar seus interesses, promovendo a exposição de seus trabalhos e cobrando o acesso à formação na École de Beaux-Arts³¹. Em 1889, sob a liderança da escultora Mme. León Bertaux, o primeiro pedido formalmente encaminhado à instituição era o de que fossem abertas salas separadas para as estudantes, mas que lhes permitissem uma formação equivalente à recebida pelos homens e as habilitasse a competir pelo Prix-de-Rome. O Conselho Superior de Belas Artes negou o pleito alegando razões orçamentárias.

Em 1890, a escultora realizou um segundo pedido: "que a Escola seja aberta às mulheres a partir do próximo período letivo, não mais por intermédio da criação de novos ateliês, mas fornecendo às mesmas o direito a participarem de uma parcela do total de vagas de admissão anuais, reservadas até hoje aos homens; e alocar o grupo de mulheres admitidas sob a direção de um professor ligado à escola e em um ateliê (...) separado dos demais".³²

O conselho, dessa vez, negou a demanda por razões morais: julgava imoral a convivência entre os sexos. O argumento era claro: não era possível "misturar as garotas com jovens que até o presente apresentam uma vida de extrema liberdade, inconciliável com o contato com mulheres".³³

O medo da promiscuidade entre os sexos fez com que o processo de abertura institucional para as artistas caminhasse lentamente. Em 1896, as mulheres conseguiram permissão para freqüentar a biblioteca da escola e assistir aos cursos magistrais de anatomia, perspectiva e história da arte, todavia necessitavam preencher múltiplas condições de admissão: uma

requisição por escrito, portar certidão de nascimento atestando idade entre 15 e 30 anos, além de apresentar uma carta de recomendação de um professor ou de um artista célebre. Apenas em 1897 lhes foi permitido trabalhar nas galerias e se apresentarem aos exames de admissão. Assim, foi somente após várias petições que a Academia passou a destinar algumas vagas para o sexo feminino. Isso em tese. Na prática, apenas em 1900 as alunas foram admitidas nos exames de ingresso como alunas regulares, visto que, nos anos anteriores, as comissões responsáveis pelas provas de ingresso não consideraram nenhuma dentre as inscritas apta ao cargo. Assim, só em 1900, onze anos depois da primeira requisição da escultora Mme. Léon Bertaux, um ateliê exclusivo, regido pelo professor Hubert, lhes foi, finalmente, destinado.

O ingresso das artistas, mesmo que tardio, provocou reações acaloradas por parte dos alunos, evidenciando quanto essas não eram bem-vistas e, muito menos, bem-vindas. Um documento localizado nos Archives Nationales de Paris transparece as reações explosivas de um grupo de alunos, motivadas pelo ingresso das primeiras turmas femininas na instituição, em 1897. Ainda que longo, o texto é esclarecedor:

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 vestibulo e, cinco minutos depois, o vestibulo estava (___)³⁴. 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 vestibulo e às galerias à esquerda. Os vigias, obedecendo às ordens recebidas, tentavam acalmar os alunos, que continuavam 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 de brigada para que formassem uma cerca viva, partindo do vestibulo e terminando na porta de entrada da Escola. O (___) 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

³⁴ Ilegível no manuscrito original.

³⁵ Consultar o dossiê: *Admission de femmes à l'École de Beaux Arts*. Archives Nationales, Paris. [AJ 52 971]. Transcrição e tradução da autora.

³⁶ Tradução da autora.

³⁷ A esse respeito, Bourdieu escreve: "Se a estatística estabelece que as profissões ditas qualificadas caibam sobretudo aos homens, ao passo que os trabalhos atribuídos às mulheres sejam "sem qualificação", é, em parte, porque toda a profissão, seja ela qual for, vê-se de certo modo qualificada pelo fato de ser realizada por homens". BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 75 e 76.

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 de 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 de 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 de 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.*³⁵

A resposta à entrada das mulheres, como explicita o laudo disciplinar, é perpassada por um espírito segregacionista: sentia-se que era preciso eliminá-las, expulsá-las. Mas não é difícil compreender por que a convivência estudantil entre os sexos levava os homens a atitudes tão defensivas. Os próprios estudantes responderam a tal tensão no fim do processo que contra eles foi aberto:

O Sr. Inspetor da Escola [___] os encarregados dos ateliês. Ele lhes pediu para explicarem o motivo que os havia feito agir. Ao que argumentaram que a admissão de mulheres lhes trazia prejuízo. Que elas os privariam de medalhas nos concursos, que tomariam seus lugares nos testes de admissão e que, enfim, as bolsas estaduais ou municipais poderiam ser atribuídas preferencialmente a elas. Foi dito a eles aquilo que importa dizer numa situação dessas e aconselhou-se que se submetessem à decisão do Sr. Ministro, que prescreveu a criação de uma seção de mulheres na Escola. Eles se renderam às razões apresentadas e reconheceram que estavam totalmente errados ao agir como fizeram, ou melhor, como fizeram seus camaradas.

*Tal é o relatório dos fatos que se passaram na Escola, na manhã de 13 de maio de 1897.*³⁶

O ingresso das mulheres na École des Beaux-Arts fora sentido como portador do preconceito com relação à própria atividade artística. Pode-se entrever também que foi o medo da feminização da profissão, e sua correlata desvalorização social, uma das razões implícitas da insurgência³⁷. A sensação de estarem em num campo ameaçado pelo desprestígio e pela decadência, quando somada à apreensão de que tais mulheres usurpassem os "seus" cargos, pois eventualmente receberiam prêmios e bolsas "no lugar dos" homens, podem ter sugerido tamanha reação.

Essa preocupação por uma demarcação contumaz de espaços sociais e institucionais a partir das diferenças de gênero não se realizou de modo tão tardio no Brasil. Comparativamente, a abertura dos cursos superiores de belas-arts para mulheres foi mais rápida do que na Fran-



ça. Aqui, desde 1892 as alunas foram aceitas legalmente na Escola Nacional de Belas Artes, passando, desde aquele ano, a frequentá-la. Já em Paris foi apenas em 1897 que, legalmente, as inscrições femininas foram toleradas e, na prática, somente em 1900 mulheres foram recebidas formalmente na instituição.

Na Escola Nacional de Belas Artes: o ingresso das mulheres na academia brasileira

As mulheres que desejavam se formar como artistas no Brasil se deparavam com o fato de que, até 1881, não havia instituição pública alguma apta a acolhê-las como discentes. Naquele ano, inauguraram-se as aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas as classes inclinavam-se mais para a formação de artesãos do que propriamente de artistas. Felix Ferreira, importante crítico de arte do século XIX no Rio de Janeiro, louvava a iniciativa do liceu por propiciar que a mulher pudesse “auxiliar eficazmente o marido (...) nas despensas preciosas do lar” para ele, o desenho seria a base que lhes permitiria ocuparem profissões como “as brochuras e as cartonações dos livros escolares, a revisão de provas, os desenhos para litografias ou gravura em madeira, o colorido de figurinos, mapas e estampas, o enfeite de chapéus”. Com esse discurso, percebe-se que a profissionalização artística feminina era aí compreendida como uma formação eminentemente técnica e voltada a um público humilde.³⁸

Já a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), a quem cabia o ensino superior das belas-artes, apenas em 1892 começou a registrar o ingresso de mulheres, resultado da publicação do Decreto 115, Artigo 187, que versava sobre as condições de matrícula para os cursos superiores, prescrevendo a seguinte sentença: “é facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado”.³⁹

Entretanto, a situação dentro da escola era um tanto anômala. Até 1896 não havia uma turma exclusivamente feminina, contrariando os dispositivos da lei, ou seja, as classes eram mistas. Tal fato, muito provavelmente, retardou a matrícula de mulheres nas aulas de modelo vivo. 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 do que as prescrições jurídicas. Nos primeiros anos do século XX, Helena Pereira da Silva Ohashi, pintora, filha de Oscar Pereira da Silva, ao lembrar a experiência de estagiar na Académie Julian, ainda se lembrava do choque que sentiu quando se deparou com o corpo humano: “Comecei o modelo vivo pela primeira vez na Academia Julian da Passages de Panoramas; quando vi o modelo nu, muito me intimidei. Eu ficava acanhada”.⁴⁰

Assim, embora a academia nacional tenha aberto suas portas às mulheres antes de suas congêneres estrangeiras e sem grandes debates acalorados ou resistências por parte dos homens, isso não significou que tenham encontrado uma instituição prontamente capaz de recebê-las. No geral, as alunas optavam pelo ingresso livre e não pelo estatuto de regulares, na medida em que esta última opção envolvia um conjunto de provas que cobravam conhecimentos específicos, como francês, álgebra e história, saberes a que elas, em virtude dos currículos diferenciados de segun-

³⁸ Consultar: *Polyanthea comemorativa da abertura das aulas para o sexo feminino*. Rio de Janeiro: Liceu de Artes e Ofícios, 1881, p. 24 e 25.

³⁹ Coleção de Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, 1892.

⁴⁰ OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida*, s. i., 1969.

⁴¹ Sobre a questão da educação feminina e os currículos diversos e desiguais, consultar: SAFFIOTI, Heleieth Lara B. *A mulher na sociedade de classes: mitos e realidade*. São Paulo: Livraria Quatro Artes, 1969.

⁴² Segundo o relatório, naquele ano foram 98 os alunos inscritos, apenas oito matriculados, e os outros de livre-frequência, destes 20 eram do sexo feminino. Arquivo Nacional – RJ, pasta IE7 114.

⁴³ A respeito da trajetória da artista, consultar SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Souvenir de ma carrière artistique. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultural Material*, v. 15, n. 1, São Paulo, Universidade de São Paulo/ Museu Paulista, jan.-jun. 2007.

⁴⁴ Relatório da Escola Nacional de Belas Artes, 1897. Arquivo Nacional – RJ, pasta IE7 114.

⁴⁵ A primeira Exposição Geral de Belas Artes foi inaugurada em 1841, não assinalando a presença de nenhuma expositora, o que começa a ocorrer brevemente, em 1844. Ao longo das mostras realizadas no século XIX, a cifra de mulheres artistas a apresentar obras é razoavelmente estável, oscilando entre os 10% e os 20%. Para maiores informações, consultar: SIMIONI, *op. cit.*, 2004, especialmente o capítulo 1: Amadora, condição feminina: a crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas.

⁴⁶ A esse respeito, consultar: SIMIONI, Ana Paula C. Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1888-1927). In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/ Imesp, 2006.

do grau, não tinham acesso⁴¹. Uma vez dentro da ENBA, elas matriculavam-se nas disciplinas mais elementares, como o desenho figurado. De um modo geral, pode-se afirmar que as alunas ingressaram na instituição brasileira sem enfrentar resistências duras como as impostas às artistas francesas, contudo, também não encontraram uma instituição apta a absorvê-las. Afinal, apenas em 1896 foi criado um ateliê exclusivamente feminino, dirigido por Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli.⁴²

Com respeito ao modelo vivo, a questão se apresentou ainda mais intrincada. Foram raras as alunas que demandaram a matrícula na classe. Até a virada do século, apenas duas alunas o fizeram; não por acaso, duas aspirantes a escultoras: Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis. Em 1897, a matrícula de Julieta de França — uma jovem artista proveniente do estado do Pará, que recém-ingressada na escola já obteve, em seu primeiro ano, muito sucesso, recebendo elogios de seus professores por seus rápidos progressos — foi aceita na classe regida por Modesto Broccos. No parecer do mestre, ele a destacava entre os alunos que “raramente frequentaram” suas aulas. Não se tratava de desleixo; Julieta de França fora aluna empenhada em todas as outras classes⁴³. A questão, provavelmente, dizia respeito ao incômodo de frequentar as aulas ao lado de seus colegas homens, somando 31 pessoas em um ambiente descrito como “deficiente”. Disse o professor: “fomos obrigados, a prejuízo de ambas (as aulas de modelo vivo e de pintura), a restringir o espaço, o qual não tendo capacidade bastante para conter, nem metade dos alunos inscritos, não tem por conseqüência suficiente distância entre os alunos e o modelo, o que muito dificulta o estudo de proporções, um dos principais requisitos na arte de bem desenhar”.⁴⁴ Se não havia infra-estrutura suficiente para viabilizar um só curso de modelo vivo, que dirá de duas turmas separadas!

Não obstante, as mulheres foram paulatinamente impondo-se no campo das artes brasileiro. As Exposições Gerais de Belas Artes jamais vetaram formalmente as artistas, assim, embora nas primeiras mostras a participação fosse reduzida, nas décadas finais do século muitas obras femininas já eram notadas nas mostras oficiais. Em 1900, a cifra de participantes atingiu o seu ápice: 40% dos expositores do Salão Nacional de Belas Artes eram compostos por artistas do sexo feminino⁴⁵. É bem verdade que as artistas ainda enfrentaram outros obstáculos, mais sutis do que as sanções legais, porém não menos eficazes. Entre eles, a dificuldade em concorrerem para os processos de ingresso nos cursos superiores, tendo em vista os currículos secundários femininos que enfatizavam as “prezadas 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. Os efeitos disso foram os mais contundentes: aos poucos, muitas foram sendo obliteradas dos livros de história da arte, tantas vezes baseados de modo acrítico nos julgamentos dos críticos⁴⁶. Mas apesar de tantos empecilhos, as artistas mulheres brasileiras foram conquistando espaços nos salões e exposições, nas mostras, nas escolas de arte, obtendo premiações e fazendo-se notar. O olhar agudo de Gonzaga Duque, o mais respeitado

crítico de então, evidenciava quanto já nos primeiros anos do século XX elas haviam se tornado uma realidade incontestável:

O salão deste ano é, em número, pelo menos superior aos de anos passados, e se cotejarmos o valor das obras deste com as daqueles verificaremos que, à parte alguns mestres, o atual suplanta os precedentes.

A outra está no grande número de pintoras que ali se exibiu, e algumas com real merecimento.

*A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?*⁴⁷



Artigo recebido em fevereiro de 2007. Aprovado em maio de 2007.



⁴⁷ ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. O salão de 1907. In: *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

