

XIX ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS
25 a 29 de outubro de 2005

Grupo de Trabalho: Pensamento Social Brasileiro

Os gêneros da arte: auto-retratos femininos e a condição da mulher artista em finais do século XIX

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Doutora em Sociologia pela USP. Docente de arte, literatura e cultura brasileira na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH)- Universidade de São Paulo (USP/Leste).

Resumo

A partir dos auto-retratos elaborados por Abigail de Andrade, a primeira pintora brasileira a obter uma medalha de ouro nas exposições oficiais promovidas pela Imperial Academia de Belas Artes, pretende-se recuperar a posição, ambígua e institucionalmente desfavorável, que as artistas mulheres ocuparam no campo acadêmico nacional. Por intermédio da comparação de suas telas com a de contemporâneos, como Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, é possível perceber singularidades na auto-representação artística que traduzem o modo com que a pintora pôde interpretar a sua condição profissional e de gênero. Não se pretende demonstrar a existência de um “estilo feminino”, mas sim de condicionantes históricos e culturais com os quais as artistas lidavam na fatura e na recepção de suas obras, entre eles os estereótipos de “feminilidade” com que, habitualmente, eram julgadas as suas produções. As telas evidenciam um esforço por equacionar o desejo por uma auto-afirmação profissional com os limites impostos pelo contexto, tais como a dificuldade em acessar um nível de formação equiparável ao dos homens, ou ainda, destacar-se em um meio que considerava as mulheres como “naturalmente” fadadas às artes menores.

Em 1884, Abigail de Andrade¹, uma jovem artista proveniente da cidade de Vassouras, localizada na zona cafeeira do Rio de Janeiro, conquistou pela primeira vez uma medalha de ouro de 1º grau em um salão nacional. Antes dela muitas artistas já haviam exposto e recebido recompensas² mas nenhuma havia atingido tal grau. Vale notar que isso não implicou em que se fizesse conhecida nos livros de história da arte nacionais ou que fosse mencionada ao menos na sala consagrada à exposição de 1884, a última realizada no Império, que existe permanentemente na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sua importância foi notável, nele despontaram nomes canônicos, como Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida, já Abigail não entrou para a história, muito embora, em vida, tenha sido reconhecida.

A ausência de mulheres na história da arte tem sido analisada nas três últimas décadas, notadamente por historiadoras da arte feministas, as quais chamaram a atenção para os problemas metodológicos que orientam a disciplina. Esta, calcada na tradição de estudo dos “gênios” e das “obras-primas”, exclui, muitas vezes sem perceber, tanto autores quanto gêneros artísticos não valorizados pelo cânon³. As próprias categorias com as quais a história da arte se constrói são perpassadas por uma lógica de gênero. O

¹ Abigail de Andrade nasceu em Vassouras, em 1864, Estado do Rio de Janeiro. Em 1881 produz um autorretrato, em 1882 colabora na exposição do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Em 1884 participa da 26ª exposição geral de Belas Artes, a última a ser feita no período imperial e recebe a Primeira Medalha de Ouro. Nessa época já se auto-intitulava aluna de Insley Pacheco (fotógrafo) e Ângelo Agostini, caricaturista e proprietário de a **Revista Ilustrada**. Tornou-se amante deste, na época um homem casado e muito conhecido por suas campanhas abolicionistas veiculadas na imprensa. Entre 1884 e 1888 continuou a expor, recebendo críticas de Gonzaga-Duque, como por ocasião da exposição de quadros na Sala Vieitas, em 1886. Nessa época pintou telas de gênero, em um realismo próximo ao de Almeida Júnior, como *Amolando a faca*, *Estendendo a Roupa* ou *A Hora do Pão*, todas pertencentes à Coleção de Sergio e Hecilda Fadel. Do romance clandestino com Agostini nasceu a filha, mais tarde pintora também, chamada Angelina Agostini. Esta foi entregue aos cuidados do cunhado e da filha mais velha do caricaturista, Ângelo e Laura Alvim, que a criaram e, curiosamente, suas biografias não mencionam o fato de ser filha de uma artista. Em 1889, em virtude de uma nova gravidez o casal parte para a Europa. Lá Abigail dá a luz a um novo filho, que morre logo após o parto ao que se segue a própria morte prematura da pintora, por conta de uma tuberculose. O romance entre Agostini e Abigail foi, na época, um escândalo e contribuiu para que a família da artista não a aceitasse, renegando mesmo seu sucesso público. Sobre ela consultar: Miriam Andréa de Oliveira. **Abigail de Andrade: Artista Plástica do Rio de Janeiro no Século XIX**. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes-UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

² Em minha pesquisa de doutorado levantei o nome de 212 expositoras entre 1844 e 1922. Consultar: **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. São Paulo, Tese de Doutorado em Sociologia, USP, 2004.

³ A este respeito ver, entre vários outros, Svetlana Alpers “Art History and Its Exclusions: the Example of Dutch Art” e ainda, Alessandra Comini, “Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism” ambos publicados na coletânea **Feminism and Art History. Questioning the Litany**. Organizado por Norma Broude e Mary Garrard. New York: Harper & Row Publishers, 1982.

conceito de gênio, tão caro a tal abordagem, é essencialmente masculino na medida em que pressupõe uma produção individual, livre de constrangimentos normativos, familiares ou das convenções estéticas, bem como a capacidade de ser, antes de tudo, criativo.

No século XIX, tais méritos estavam ligados a alguns condicionantes, como o pleno conhecimento do modelo vivo. Este era central para as composições históricas, que ocupavam o cume da hierarquia dos gêneros propagada pela academia. Ser genial passava, assim, por conhecer determinados processos. Ocorre, porém, que estes não estavam acessíveis igualmente para homens e mulheres. As segundas estavam excluídas das principais instituições a fornecerem aulas de modelos vivos, as academias⁴. Restava-lhes cursarem os ateliês particulares, que não eram jamais gratuitos e, pelo contrário, onde pagavam o dobro dos homens, como nas Academias Julian e Colarossi, ambas localizadas em Paris⁵, cidade capital das artes dos oitocentos.

Além disso, as artistas enfrentavam outras questões, mais sutis, mas igualmente eficientes nos constrangimentos às suas carreiras, como o imaginário da época. Acreditava-se que as capacidades intelectuais de ambos os sexos eram distintas, homens caracterizando-se pela posse da razão e mulheres pela emoção; eles pela inteligência abstrata e criativa; elas pela sensibilidade e pelo dom da imitação⁶. Um célebre escritor francês, Octave Uzanne, baseando-se nas argumentações de Lombroso, escreveu:

“Unne autre cause, qui empêche les femmes d’avoir du génie, c’est que le génie se traduit par l’invention; or le caractère essentiel de la femme est le misonéisme. Elle n’aime pas les choses neuves; elle conserve longtemps les usages et les croyances tombée en désuétude chez les hommes (...) Enfin, la femme a le sens d’imitation très développée. Or le don de l’imitation ne s’étale chez un être qu’aux dépens de l’originalité- qui est un des caractères du génie”⁷.

⁴ A este respeito consultar o texto clássico de Linda Nochlin, “ Why Have There Been no Greatest Women Artists?”, **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co, 1973 (2ª edição), fundador do que hoje se conhece por uma perspectiva da arte feminista. Consultar ainda, de minha autoria, “Entre Convenções e Discretas Ousadias. Georgina de Albuquerque a pintura histórica feminina no Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº50, 2002.

⁵ Sobre tais academias consultar: Weisberg, Gabriel & Becker, Jane. **Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian**. Nova Iorque: The Danesh Museum, Rutgers University Press, 2000.

⁶ Sobre a construção da diferença sexual com base em argumentos supostamente científicos, consultar, entre outros, Jurandir Freire Costa. **Ordem Médica e Norma Familiar**. RJ: Graal, 1999 e Thomas Laqueur. **Inventando o Sexo. Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. RJ: Relume Dumará, 2001.

⁷ UZANNE, Octave. **La Femme a Paris. Nos Contemporaines**, 1894.

O texto revela uma idéia corrente: a de que a mulher era, naturalmente, incapaz de criar, de ser original, logo genial. Por meio dela naturalizava-se o que vemos hoje como um condicionante social: a exclusão das mulheres das mais importantes instituições de formação de um artista acadêmico foi a principal causa do divórcio entre o *gênio* e as representantes do sexo feminino. Isto porque seus acessos aos modelos vivos, etapa primordial para a confecção das grandes telas de história, foi interdito. Com isso foram sendo impelidas para aqueles gêneros em que o conhecimento do corpo humano não era tão necessário, como as naturezas-mortas, as paisagens, as pinturas sobre porcelanas etc, em suma, para as artes aplicadas e decorativas, avaliadas como menores⁸. Era freqüente empregar o termo *Amadoras* para as artistas do sexo feminino. O crítico de arte Gonzaga Duque, por exemplo, arrolada Abigail de Andrade nesta categoria em seu livro **A Arte Brasileira**, após ter desfilado toda a galeria de notáveis artistas responsáveis pela construção de uma arte nacional, como J. B. Debret, Victor Meirelles, Pedro Américo, Almeida Júnior... é apenas após os “mortos” e os “esquecidos” que alguns nomes femininos vêm a tona, e cabe lembrar, destituídos da aura do profissionalismo.

Quando Abigail de Andrade transferiu-se de sua cidade natal para a capital carioca, deparou-se com o seguinte quadro: a principal escola de formação de artistas, a Imperial Academia de Belas Artes, não recebia mulheres entre seus quadros (o que se alterará apenas em 1892, com os novos regimentos republicanos) e, por um outro lado, os principais valores artísticos ditos “acadêmicos” começavam a mudar. A época áurea da pintura de história, ocorrida nos anos 70, já havia esmaecido e, cada vez mais era a pintura de gênero que despontava como uma novidade aplaudida pelos críticos⁹.

O sentido do termo “moderno” adquiria então contorno diverso daquele propagado pelas futuras vanguardas dos anos 20¹⁰. Acreditava-se que era a sintonia com o que se fazia de novo com um tipo de pintura européia específico que seria o rumo desejável para a

⁸ Sobre a questão da categorias artísticas e a lógica do gênero consultar CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London: Thames & Hudson, 1996.

⁹ Nesse sentido vale consultar o retrato agonizante que Luis GONZAGA-DUQUE Estrada traça dos artistas acadêmicos em **Mocidade Morta**. SP: Editora Três, 1973, pg 111.

¹⁰ Sobre a discussão dos debates acerca do “moderno” em finais do XIX e a necessidade de rever o cânon estabelecido pela historiografia modernista, consultar , em especial, o texto de Luiz MARQUES. “Introdução” para **30 Mestres da Pintura no Brasil. 30 Anos Credicard**. MASP, 2001, bem como o de Jorge COLI. “Como estudar a pintura brasileira do século XIX?”. **O Brasil Redescoberto**. RJ:1999.

pintura nacional. Gonzaga-Duque comentava, em 1885, que a tela *Arrufos* de Belmiro de Almeida inaugurava uma nova era pois “O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades modernas”¹¹.

A arte nova, compatível com a Modernidade, a que o crítico se referia baseava-se em uma revolução na temática. A realidade urbana contemporânea transformara-se, com Belmiro de Almeida, em objeto digno de pintura, afastando-se assim de uma concepção tradicional de hierarquia dos gêneros estabelecida pela academia¹². A pintura moderna era concebida então como a pintura de gênero, aberta tanto à temática regionalista quanto à realidade urbana, fosse ela encontrada nos ambientes domésticos elegantes ou nos agudos contrastes sociais visíveis nas ruas das cidades brasileiras.

A pintura de Abigail, laureada em sua época, precisa ser entendida nesse contexto de valorização extrema de uma pintura de cotidiano, realista, que demonstrasse tanto virtuosismo técnico quanto abertura às temáticas “menores”, isto é, assuntos outros que não os ditados pela hierarquia tradicional dos gêneros artísticos propagada por décadas pelo academismo de matriz francesa. Portanto, a artista deveria dialogar, em sua produção, com uma série de restrições: responder aos sopros de inovação do momento, realizando uma pintura de gênero e fazê-lo a partir de sua própria condição, bastante particular, de *mulher artista*. **Isso significava tratar-se de alguém que pintava a partir de uma posição subordinada no campo: excluída das principais instâncias legítimas de aprendizagem e, também, vista, como a priori, destituída das mesmas capacidades internas, subjetivas e necessárias para encarnar, plenamente, o papel de “artista de gênio”.**

Os auto-retratos de Abigail de Andrade são interpretados como respostas a tais diversos anseios: o de se afirmar como artista, mulher, plenamente habilitada em seu ofício, ainda que muitas das circunstâncias institucionais e sociais lhe fossem consideravelmente desfavoráveis.

¹¹ GONZAGA-DUQUE, A Arte Brasileira, pg 212.

¹² A esse respeito consultar o texto de Lucciano MIGLIACCIO. “O século XIX”. In: **Mostra do Redescobrimento**, 2000, pg 148.

Sabe-se pouco sobre suas primeiras lições de pintura, com quem se iniciou no desenho e nas tintas, sobre o incentivo familiar, sobre sua escolarização¹³. Uma primeira tela, elaborada em 1881, revela ainda alguém sem domínio das regras da composição ou da pincelada (1).



Imagem 1- “Sem Título”,1881. Abigail de Andrade.

A obra pode ser considerada como um auto-retrato de artista, figurando uma jovem que tenta fixar em sua prancheta um objeto (provavelmente uma peruca), em atividade dentro de seu próprio ateliê. A elaboração de uma imagem de pintora autoconfiante está presente pelo próprio gênero escolhido para se exibir (o auto-retrato é, por excelência, um signo de afirmação profissional), mas também pela expressão decidida e vigorosa de seu rosto, absorto na própria atividade. O cesto de lixo escondido aos seus pés comporta os vários estudos já feitos, mostrando tratar-se de uma empreitada de afínco, exigente e metódica. Tais características da tela indicam um orgulho pelo *métier* de

¹³ Segundo Miriam de Oliveira, Abigail de Andrade era filha de José Maria de Andrade e D. Maria Carolina de Andrade, nasceu em Vassouras em 1864 e tinha uma irmã, Violeta de Andrade. A autora não localizou dados sobre a formação da artista em sua terra natal ou mesmo sobre os impulsos, inclusive familiares, que a levaram a buscar ensinamentos na capital federal, inicialmente com os mestres Insley Pacheco e Ângelo Agostini.

artista, aparentando tratar-se de uma ocupação séria, baseada em um trabalho disciplinado, o qual exigiria as virtudes da concentração e da aplicação por parte de seu (sua) autor (a).

Contraopondo-se a tal conotação masculinizante que transpassa a adesão aguerrida à pintura como empreendimento de persistência, severo, ou simplesmente “profissional”, a imagem comporta também vários símbolos de feminilidade¹⁴, como os dois vasos com flores graciosas que decoram o ambiente, um à esquerda e ao alto e o outro na própria mesinha diante da pintora. Esses devem ser somados à paleta em guache, técnica associada à pintura delicada, de sorte a fazer com que o espectador associe a pintura a atributos tradicionalmente considerados convenientes para as mulheres. Tais recursos já haviam sido utilizados anteriormente, como, por exemplo, por Manet no retrato que fez de sua aluna, Eva Gonzáles, onde esta aparece como pintora de flores, gênero baixo na hierarquia tradicional e aceito como ramo adequado às mulheres, por tratar-se de pintura meticulosa, de pequena escala e “graciosa” (2). As mesmas características poderiam ser estendidas às aquarelas, técnica que pela leveza e dimensão poderia acentuar as qualidades atreladas a uma apregoada feminilidade, que seria comum a todas as mulheres, conforme as crenças de época.



Imagem 2. **Retrato de Eva Gonzáles**. E. Manet.

¹⁴ Por trás da idéia das mulheres como pintoras amadoras estava a crença de que viam o ofício como um passa-tempo, logo algo que não necessitava ser feito de modo sistemático, com afincamento e disciplina. Por isso na tela a junção de elementos como perseverança (masculino), ética do trabalho (masculino), por um lado, e flores (feminino) e elegância (feminino) por outro é complexa e bizarra.

Nesse primeiro auto-retrato, a jovem pintora, ainda aluna de Insley Pacheco e Ângelo Agostini, aparentava ter escolhido uma forma curiosa: portava trajes soberbos, ao mesmo tempo em que sua expressão demonstrava extrema autoconfiança. Combinar distinções de classe e anuência com relação ao imaginário de gênero poderia ser uma estratégia, não plenamente consciente, de lidar com as pressões sócio-culturais a que estava sujeita. Era ela uma jovem proveniente de uma região de fazendas, onde o braço escravo era responsável pelo trabalho manual, o que explicaria a sua recusa em retratar-se como uma “trabalhadora”. Por outro lado, o Rio de Janeiro concentrava uma sociedade de corte, a qual ao longo da segunda metade do século XIX passou por um processo de aburguesamento. Por meio deste, paulatinamente se implantou uma mentalidade distinta daquela colonial, quando algumas mulheres comandavam as células produtivas; com a importação das modas européias- e dos valores que vinham agregados- aos poucos se passou a acreditar que um refinamento burguês tornava-se desejável para as moças, a fim de habilitá-las à única “profissão” digna para as bem nascidas: a de esposa. Pouco a pouco triunfavam novas virtudes, tais como a elegância, a delicadeza, a feminilidade, a graça e conhecimentos artísticos para se brilhar nos salões. A imagem feminina que desponta na tela parecia dialogar com os dois credos: o de uma sociedade de classes rígidas em que o trabalho estava reservado aos escravos e o de uma sociedade emburguesada na qual a mulher das camadas médias deveria pertencer ao mundo do lar, da maternidade e do casamento.

Em 1884, Abigail de Andrade apresentou um segundo auto-retrato na exposição geral de belas artes, com o qual obteve a primeira medalha de ouro¹⁵. Em *Um Canto do*

¹⁵ Nesse momento apresentou-se como discípula de Ângelo Agostini e Insley Pacheco, comparecendo com 5 obras: *Natureza Morta*, *Objetos de Toalete*, *Vênus de Milo*, *O Cesto de Compras* e *Um Canto do meu Ateliê*, recebendo pelas duas últimas a medalha de ouro em 1º grau. Sua participação foi positivamente notada por Ângelo Agostini que, além de seu professor, tornara-se também seu amante. Sobre ela escreveu elogios e na **Revista Ilustrada**, 1884, nº 393, pg 5-6. Também Gonzaga Duque reconheceu a importância da tela, ressaltando a boa qualidade técnica alcançada por uma “amadora”, que “começa apenas a mostrar seu talento para a pintura e o tem feito por uma maneira um tanto feliz”. Descrevia assim uma de suas telas: “O seu quadro ‘Cesto de Compras’ é uma promessa de sumo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro ‘Um Canto do Meu atelier’ tem qualidades dignas de atenção [...]”. Mas o crítico reconheceu, também, uma certa fraqueza em outras obras, nas quais, em suas palavras: “ressente-se um pulso muito feminino, muito tímido, e sobretudo um exagero, aliás perdoável, de aproveitar bem o assunto sufocando a primeira impressão recebida como se obrigada fosse às convenções do ensinamento”. Gonzaga-Duque, **A arte brasileira**, pg 231.

meu Ateliê (3), a originalidade, a precisão técnica e a inventividade da artista atingem seu grau máximo. Trata-se de uma obra novamente plena de símbolos perpassados por compreensão historicamente circunstanciada da condição feminina. Mais uma vez Abigail retratou-se pintando, mas diferentemente da imagem de 1881, postou-se de costas para o espectador, dirigindo seu olhar para a mulher mais velha¹⁶, encostada à janela, com quem conversava enquanto estampava, não por acaso, um buquê de flores. A cena ocorre dentro de seu ateliê, ambiente confortavelmente alto e repleto de indícios de seu ofício: há pinturas por toda a parte superior da parede, como os anjinhos à direita, referência ao célebre quadro de Rafael que a artista aparentava ter copiado; mais à esquerda figura sua natureza-morta, o *Cesto de compras*; mais abaixo uma pintura de gênero retratando uma mulher com seu filho ao colo; tema que se repete, com destaque, em outra obra de grandes dimensões e, há, na parede em escanteio, um retrato de homem com chapéu. Ali praticamente todos os motes da pintura de gênero estão representados, como o retrato, a pintura religiosa, a pintura de flores, a natureza-morta, as cenas de cotidiano, mas notando-se a curiosa ressalva da paisagem. A cortina entreaberta exhibe, propositalmente, uma série de estatuetas que evidenciam o estudo da anatomia e o treinamento sistemático na arte da escultura, destacando-se uma coleção de corpos masculinos e, em especial, a estatueta da Vênus de Milo, localizada bem adiante da pintora. Na imagem há uma atenção desdobrada à ornamentação floral: flores espalham-se pelo chão e um buquê enfeita o lado direito do ateliê; instigante é o caso do arranjo que se faz representar duplamente: uma vez como objeto ao qual a artista se dedica a apreender e o outro como a própria representação estampada na pintura por ela realizada.

A tela pode ser compreendida como uma interpretação inteligente, irônica e bastante complexa sobre a condição de mulher artista. Abigail de Andrade fixou-se em atividade pintando flores, dissimulando incorporar os estereótipos que pesavam sobre as artistas; na época acreditava-se que tal gênero era o mais adequado à sensibilidade e à fragilidade, *típicas*, do seu sexo. Entretanto, o sentido da imagem não se esgota na cena principal, mas pelo contrário, por meio de alguns detalhes a artista estilhou e

¹⁶ Segundo Miriam de Oliveira, Abigail usou uma fotografia para compor a tela, tirada por Insley Pacheco, seu mestre. Na foto apareceria ela de costas e sua tia, D. Rosa de Almada no parapeito da janela. Consultar, Oliveira, opt cit., pg: 24.

desdobrou as representações sobre a própria identidade, tanto a artística quanto a de gênero. Com astuta ironia, promoveu um contraste entre, por um lado, a pintura de flores – associada aos atributos característicos de uma suposta feminilidade por sua graça, leveza e delicadeza – e, por outro, a escultura – arte que pela exigência de força física e contato com a matéria estava comumente associada ao reino das atividades essencialmente masculinas. É como se um fio imaginário cindisse a tela ao meio, de sorte a imprimir, em cada uma das partes, um sentido diverso ao binômio “mulher artista”: à esquerda estampou a mulher elegante – com seu vestido refinado e exageradamente ajustado ao próprio corpo – a qual satisfazia os credos socialmente predominantes ao expressar-se como pintora de flores; já à direita despontam suas produções escultóricas, obras nas quais se assinala uma outra dimensão do trabalho artístico, em nada condizente com a imagem da moça frágil e quase imobilizada por sua indumentária. Não por acaso tais obras estão “descortinadas” na tela, como que lembrando, sutilmente, que aquela mesma artista ali presente era capaz de realizar um labor significativamente árduo e “masculino” em outros momentos.



Imagem 3. **Um Canto do meu Ateliê.** Abigail de Andrade, 1884.

As múltiplas interpretações promovidas pela pintura perpassam também a própria identidade feminina ali figurada. A escolha da posição na qual o rosto da personagem não se deixa reconhecer é incomum na tradição dos auto-retratos, gênero usualmente consagrado a uma dupla afirmação: a do ofício do artista e da identidade do autor. Esse velamento proposital foi inicialmente tomado por uma hesitação com respeito à afirmação de si mesma, como testemunho de uma insegurança pessoal, mas talvez seja justamente o oposto disso. Apesar de se tratar de um auto-retrato, Abigail de Andrade escolheu esconder sua face, postando-se de costas para o espectador. Sua identidade, entretanto, está ali presente, aludida pelas várias imagens femininas citadas: ela é ao mesmo tempo a mulher elegante que pinta e a escultora ausente (mas presumida); assume ainda as múltiplas representações do “feminino”, revelando-se sensual como a estatueta da Vênus de Milo; maternal como nas duas pinturas pregadas na parede; angelical como a tela de Rafael; austera como a real figura feminina da matrona com quem conversava.

Ao fragmentar de tal modo sua identidade, a artista criou uma rica representação sobre a multiplicidade dos sentidos que comumente estavam associados à noção de mulher, esse ser que por vezes era descrito como anjo, ou tomado como sensual, ou ainda encarnava o glorioso papel da mãe. Ao invés de realizar um auto-retrato convencional, Abigail de Andrade talvez tenha preferido velar seu rosto e desdobrar sua identidade em vários arquétipos femininos, transgredindo e abolindo os sentidos fixos. Ao invés de interiorizar estereótipos a artista parece ter optado por outros procedimentos mais críticos. Ao estilizar a imagem da mulher como um ser facilmente definível com simples adjetivos, Abigail de Andrade acabou por elaborar uma instigante charada visual, sugerindo o quão complexa poderia ser a dupla condição de artista e de mulher.

A curiosa solução encontrada pela artista para se compor seu auto-retrato adquire ainda maior relevância quando comparada a obras de contemporâneos seus. O tema do ateliê do artista era de gosto compartilhado pelos pintores de sua geração. Rodolfo Amoedo e Almeida Junior por diversas vezes se dedicaram ao tema, bastante em voga entre os círculos “dândis”. O quadro de Abigail ganha mais sentidos quando comparado ao *Ateliê*

em Paris, realizado por Almeida Junior (4). Neles três artistas¹⁷ encontram-se em um estúdio cuja simplicidade é contrastada à riqueza da atividade artística. O chão que é velho e sujo, sobre o qual uma pequena tartaruga caminha sem ser notada, não sustenta sobre si móveis ou tapetes que o tornariam mais aconchegante. Ali não há nada, apenas homens em trabalho, e quanto trabalho! As várias telas, estudos, pedaços de esculturas evidenciam um sopro criador, um esforço constante. Um deles, de costas para o espectador e à direita, está absorto em transpor um esboço para uma grande tela, o outro, no canto à esquerda, está ensimesmado, refletindo com pincéis nas mãos; ao centro destaca-se o personagem principal: o pintor diante de seu modelo¹⁸. Nesse ambiente tudo é masculino: as personagens, o culto ao trabalho e mesmo um certo ar de desleixo. A modelo ao centro, nua, como que sem provocar qualquer tipo de espanto, mas bem ao contrário, como objeto naturalizado pelo olhar do pintor é algo notável e profundamente diverso do cotidiano de Abigail como artista.

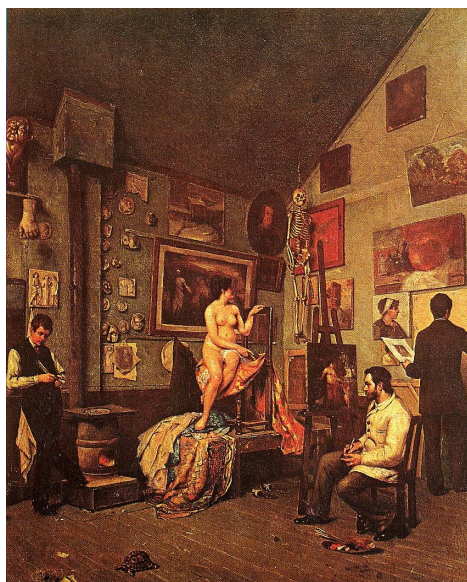


Imagem 4- **Ateliê do Artista em Paris**, atribuído a Almeida Júnior.

¹⁷ Talvez se trate de Belmiro e Amoedo, além de Almeida Júnior. Recentemente obtive a informação de que esta tela vem sendo objeto de investigação com relação a autoria, não se podendo certificar que tenha sido Almeida Júnior o seu autor, mas sendo, tão somente, atribuída a ele.

¹⁸ O tema do pintor com a modelo foi fixado por vários artistas, sendo mesmo um “topos” da pintura do século XIX. Almeida Júnior ainda executou outros trabalhos nessa direção, como *O Modelo*, em que uma moça elegante, acompanhada por uma mulher mais velha, encontra-se no quarto do artista, antes de posar e examina seus quadros. Ele, por sua vez, sentado com a palheta em punho, confere seus dotes. A tela *O Importuno* é outro registro da relação entre pintor e modelo, nela a moça se esconde atrás de um biombo no momento em que alguém os flagra em trabalho, o artista busca então saber quem é a inesperada visita. É curioso como a modelo, registrada nua, torna-se pudica com relação a uma terceira pessoa, em atitude que parece afirmar que apenas o pintor estava autorizado a examiná-la sem roupas.

Para Abigail, como para outras contemporâneas, tal tela aludia a todo um mundo que lhes parecia inacessível. O ateliê compartilhado com amigos em Paris, como local de independência onde se realizavam em suas profissões era algo pouco comum em se tratando de mulheres¹⁹. Ainda mais central era o acesso ao modelo vivo, que se para os homens podia ser considerado banal ou cotidiano, para a maior parte das artistas ainda era algo distante de se concretizar, sendo mesmo impensável no Brasil até 1897. Na diferença entre os ambientes se deixa também notar as oposições entre os papéis desempenhados por artistas homens: ao profissionalismo de Almeida Junior retrucava a tela de Abigail, com seu estúdio pertencente ao reduto doméstico, com seu aspecto confortável e, notadamente, com os vários símbolos complexos e irônicos que punham em discussão os conceitos vigentes sobre as armadilhas da feminilidade .

A obra de Abigail de Andrade sugere uma consciência extrema das dificuldades inerentes às suas escolhas de vida. Alguns dados da sua pouco conhecida trajetória indicam que, de fato, ela sofreu inúmeras pressões de sua família e é provável que a medida em que alcançasse maior projeção, os constrangimentos se tornassem mais sensíveis²⁰. Para tanto contribuíram dois fatores: o romance clandestino vivido com seu mestre, Ângelo Agostini, artista e escritor conhecido publicamente (e casado) e seu destaque como “mulher pública” na medida em que, ao longo dos anos 80, sua carreira foi notada e comentada. O escândalo e o sucesso andaram juntos, despertando um provável constrangimento em sua família. No ano de 1888 nascera, como resultado da relação, Angelina Agostini, que mais tarde se tornaria pintora como a mãe²¹. Naquele ano, em função da reação hostil do meio, ambos

¹⁹ É verdade que várias artistas estrangeiras que aportaram em Paris chegaram a construir ateliês próprios, compartilhados com outras mulheres, mas no caso das brasileiras não há registros nesse sentido, nem documentais e nem iconográficos.

²⁰ O boato corrente entre os seus colecionadores é o de que a família rasgou várias de suas obras após sua morte, o motivo teria sido a vergonha da sua relação ilegítima com Agostini.

²¹ Miriam de Oliveira menciona o seguinte texto alusivo às reações ao romance dos dois: “O pior viria em seguida, quando Abigail de Andrade, uma moça de família que morava em Vassouras, veio para ao Rio para estudar pintura com Ângelo Agostini, por sinal um homem muito atraente, e acabou se apaixonando por ele. Os barões escravocratas de Vassouras ainda tinham um sapo atravessado na garganta, que foi o casamento do vassourense Álvaro Alvim com a filha de Agostini, quando Abigail dá a luz a Angelina. Tendo conseguido driblar todas as forças que se voltaram contra ele por razões políticas, Ângelo é obrigado a sair do Brasil para proteger a sua amada e sua filha das pressões morais. Seguiu com elas para Paris e, um ano mais tarde, Abigail e o segundo filho, que acabava de nascer, morreram de tuberculose. De volta ao Rio em 1895, Ângelo entrega Angelina aos cuidados de Laura e Álvaro. A menina foi recebida pela irmã e pelo cunhado como se

partiram para a Europa, deixando aqui, sob a guarda da filha mais velha de Agostini, Laura, casada com o vassourense Álvaro Alvim. Pouco tempo depois de chegar a Paris, Abigail deu a luz a um menino que morreu, ainda bebê, de tuberculose, ao que se seguiu sua própria morte. Agostini só se recuperou do ocorrido muito tempo mais tarde, regressando ao Brasil 6 anos depois, em 1895.

A trajetória de Abigail de Andrade, precocemente interrompida, foi sendo paulatinamente apagada dos livros de história da arte brasileiros, de modo que após os registros de Gonzaga-Duque pouco se escutou falar dela. É fato notável que na sala dedicada ao salão de 1884, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, seu nome tenha sido excluído da lista de premiados daquele evento²². Sua obra, aos poucos, foi sendo esquecida, independentemente do prêmio elevado que conquistara em vida. Deixara de ser comentada, exposta, vendida, criticada; sua morte fora também uma interrupção em sua projeção artística e, diferentemente do que ocorre com muitos pintores cuja obra é valorizada após uma vida de sofrimento, Abigail não se tornou, jamais, um mito romântico ou um símbolo feminista.

Certamente, tal eclipse tem menos a ver com a qualidade de suas obras do que com o modo com que as artistas foram percebidas e julgadas em suas épocas, por intermédio de um cânon que utiliza distinções de gênero em suas entrelinhas. Ainda que Abigail tenha recebido a medalha de ouro em 1884, foi arrolada entre os “amadores” no livro **A Arte Brasileira**²³, obra capital, e até hoje referência indispensável, elaborada por Gonzaga Duque, principal crítico de arte deste período. Tal amatorismo, hoje talvez compreendido como ausência das habilidades necessárias para que merecesse a denominação de artista profissional, descrevia, na verdade, uma situação de restrição institucional. Às artistas era

fosse uma filha, tendo merecido todo o amor e o carinho negado pela família materna”. De Oliveira, op.cit., pg 24.

²² A esse respeito consultar o texto de referência à sala consagrada à Exposição de 1884, que diz o seguinte: “Última exposição realizada pela Academia em tempos do Império, a XXVI Exposição Geral de Belas Artes abriu-se no Rio de Janeiro a 23 de agosto de 1884, na presença do Imperador Dom Pedro II, da Princesa Isabel e do Conde D’Eu. Dela participaram 75 expositores com 399 obras- inclusive 53 pintores que formava um conjunto insuperável, no qual se destacavam Firmino Monteiro, Augusto Rodrigues Duarte, Pinto Bandeira, Belmiro, Décio Villares, Vasquez, Rouéde, Grimm, Castagneto, Estevão, Hilarião Teixeira, Caron, Aurélio da Rocha, Facchinetti, Oscar Pereira da Silva, Pedro Américo, Pedro Peres, Rafael Frederico, Driendl, Amoedo e Vitor Meirelles [...]” Percebe-se que o nome de Abigail, apesar da consagração conquistada, não aparece na sala dedicada ao evento.

²³ Sobre as implicações do termo amatorismo para as carreiras femininas consultar o primeiro capítulo de minha tese: “Amadorismo: profissão feminina”. In: **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**, op.cit.

dificultada a plena afirmação na medida em que seus espaços de formação estavam ainda em construção, não havia instituições capazes de abrigá-las e educá-las nos mesmos moldes dos homens, a aceitação social da mulher profissional não era ainda fato recorrente e eram elas dependentes, economicamente, emocionalmente e mesmo socialmente de suas famílias. As muitas restrições, internalizadas e reinterpretadas, se projetaram nos complexos auto-retratos produzidos pela artista, sínteses visuais da árdua tarefa que era se afirmar como mulher e como artista naquelas décadas finais do século XIX.

Bibliografia:

ACQUARONE, Francisco. **Primores da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1942.

ALPERS, Svetlana. “Art History and Its Exclusions: the Example of Dutch Art”. **Feminism and Art History. Questioning the Litany**. (Norma Broude & Mary Garrard orgs). New York: Harper & Row Publishers, 1982.

ARAÚJO, Carlos da Silva. “Ângelo Agostini e o Salão de 1884”. **Boletim de Bellas Artes**, nº 23, 1946.

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de Ontem, Rio de Janeiro-Século XIX**. SP: T. A Queiroz, 1989.

BESSE, Susan. **Modernizando a Desigualdade. Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940**. SP: EDUSP, 1999.

BITTENCOURT, Adalzira. **A Mulher Paulista na História**. RJ: Livros de Portugal, 1954.

BONNET, Marie-Jo. “Femmes Peintres à leur Travail: de l’autoportrait comme manifeste politique (XVIII-XIX siècles)”. **Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine**. Paris, nº 49-3, septembre 2002.

BOURDIEU, Pierre. “A institucionalização da anomia” e “Gênese história de uma estética pura”. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário**. SP: Companhia das Letras, 1996.

BROUDE, Norma & GARLAND, Judith. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row Publishers, 1982.

CALLEN, Anthea. “The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century”. **Art History**. Londres: vol.20, n1, março de 1997.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**.RJ: Pinakoteke, 1983.

150 Anos de Pintura no Brasil, 1820-1970. *Coleção Sergio Sahione Fadel*. Rio de Janeiro, 1989.

180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996.

CHADWICK, Witney. **Women, Art, and Society**. Londres: Thames and Hudson, 1996. (Coleção World of Art).

COELHO, Edmundo Campos. **As Profissões Imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930**. RJ/SP: Record, 1999.

COLI, Jorge. “Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?”. **O Brasil Redescoberto**. RJ: 1999.

DE LUCA, Leonora. “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”. **Cadernos Pagu**. Campinas: Núcleo de estudos de gênero/UNICAMP, n.12,1999.

DENTON, Margaret Field Denton. "A Woman's Place: The gendering of genres in post-revolutionary French painting". *Art History*. Londres: vol. 21, n2, junho de 1998.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX**. SP: Brasiliense, 1995.

DOY, Gen. "Hidden from histories: women history painters in early nineteenth-century France". **Art and Academy in the Nineteenth Century**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

DUBY, Georges & PERROT, Michele. **História das Mulheres. O século XIX**. SP: EBRADIL

EISENMAN, Stephen F (org.). **Nineteenth Century Art: a critical history**. Londres: Thames and Hudson, 1994.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **De Esfinges e Heroínas. A condição da mulher letrada na transição do fim do século**. São Paulo: Tese de Doutorado em sociologia, FFLCH-USP, 1997.

FEHER, Catherine. "Women at the Académie Julian in Paris" in **The Burlington Magazine**. Londres: vol.cxxxvi, n. 1100, novembro de 1994.

FREIRE, Laudelino. **Um Século de Pintura, 1816-1916**. RJ: Typ. Rohe, 1916.

From Amateur to Professional: American Women and Career in the Arts. número spécial de **Women's Studies**. Vol 14, n° 4, septembre 1988.

GARB, Tamar. "L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France". **Art History**. London, n°1, março 1989, vol.12.

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 Estrada, Luis. **Contemporâneos.** RJ: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luis. **A Arte Brasileira.** (intr. e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.

Gonzaga-Duque Estrada. **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.

HAHNER, June. **A Mulher Brasileira e suas Lutas Sociais e Políticas, 1850-1937.** SP: Brasiliense, 1981.

LEITE, Miriam Moreira (org.). **A Condição Feminina no Rio de Janeiro, século XIX.** SP: EDUSP/HUCITEC, 1993.

MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. "*Recônditos do Mundo Feminino*". **História da Vida Privada no Brasil, vol 3** (SEVCENKO, Nicolau, org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARQUES, Luiz. "'La Donna di Garbo'. Pintoras e Mulheres de Letras entre os Séculos XVIII e XIX". **A Mulher e o Espaço Público.** SP: Revista Brasileira de História/ ANPUH, n°18.1989.

MIGLIACCIO, Lucciano. **O Século XIX.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento, Século XIX. (AGUILAR, Nelson, org.). SP: Associação Brasil 500:2000.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society.** Londres: Thames and Hudson, 1994.

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

OLIVEIRA, Miriam Andréa. **Abigail de Andrade: Artista Plástica no Rio de Janeiro no século XIX**. RJ: EBA/UFRJ, 1993. Dissertação de mestrado.

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

Pinturas e Pintores do Rio Antigo. Rio de Janeiro :1990.

POLLOCK, Griselda. **Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art**. Londres: Routledge, 1994.

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968**. SP: Cia das Letras, 1998.

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

RODRIGUES, Leda Maria Pereira. **A Instrução Feminina em São Paulo: Subsídios para sua História até a Proclamação da República**. SP: Faculdade de Filosofia Sedes Sapientae, 1962.

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

SCHPUN, Mônica Raisa. "Quels Métiers pour les Femmes?". **Les Années Folles à São Paulo. Hommes et Femmes au Temps de l'Explosion Urbaine (1920-1929)**. Paris: Éditions l'Harmattan, 1997.

SCOTT, Joan. "Genre: Une catégorie utile d'Analyse historique". **Les Cahiers du Griff**. Paris, 188, 37-38,

SHERIF, Mary. **The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1996.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a Pintura Histórica Feminina no Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº50, vol 17, 2002.

_____. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. São Paulo, Tese de Doutorado em Sociologia, USP, 2004.

UZANNE, Octave. **La Femme a Paris. Nos Contemporaines. Notes sucessives sur les parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions**. Paris, Ancienne Maison Quantin, 1894.

VEERMERSCH, Paula Ferreira. **Notas de um Estudo Crítico sobre A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque**. Campinas: Dissertação de Mestrado em História da Arte. IFCH-Unicamp, 2002. Orientador: Prof. Luis César Marques Filho.

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.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.