

MULHERES ARTISTAS PROFISSIONAIS: A RECONFIGURAÇÃO DO CÂNON ARTÍSTICO BRASILEIRO

Hugo Freitas de Melo

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.

Resultante de tese de doutorado defendida, em 2004, no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), a publicação do livro de Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, ora resenhado, erige-se como um relevante estudo para o ramo da sociologia da cultura, especialmente a sociologia da arte brasileira, ao revelar os discursos e as práticas que relegaram ao plano do “silêncio e esquecimento” mulheres plenamente ativas quanto à produção cultural e à participação em exposições de artes plásticas no Brasil, entre os anos de 1884 e 1922, mas que não “ascenderam” ao panteão estético surgido com o modernismo.

A tentativa de retirar essas mulheres da “vala de esquecimento coletivo” (p. 23) assenta-se na *perspectiva relacional e disposicional* adotada pela autora, embebida pelos pressupostos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu, de analisar o período imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna, a partir da qual as figuras de Anita Malfati e Tarsila do Amaral são reificadas por críticos e historiadores da arte como sinônimos de “genialidade feminina”. Partindo da crítica a essa forma de pensamento que tanto impera na historiografia da arte brasileira, cuja bibliografia Simioni demonstra ter profundo conhecimento, a autora busca situar no tempo e no espaço as condições sociais, políticas e culturais que possibilitaram a edificação de tal epíteto de “excepcionalidade”.

Ao fazer isso, Ana Paula Simioni reconstitui o “espaço dos possíveis” do qual emergiram os nomes de Tarsila e Malfati como “notáveis” e reconfigura as dinâmicas sociais das quais pululam um significativo contingente de mulheres artistas, porém desprovidas do mesmo reconhecimento. Este é, indubitavelmente, um dos principais ganhos sociológicos que o livro de Simioni proporciona ao leitor, ao desvendar que a raridade da participação e reconhecimento de mulheres na esfera da arte pré-modernista está menos atrelada a capacidades e talentos individuais do que a posições de desigualdade resultante de forças sociais dominantes.

Mobilizando uma valiosa documentação, duplamente rica por seu conteúdo e pelas dificuldades de acesso à mesma, principalmente no tocante à descoberta de registros contidos num acervo de propriedade privada sobre a participação de artistas brasileiras numa das mais expoentes academias de arte da França, a Académie Julian, Ana Paula Simioni analisa que a exclusão das mulheres das “belas-artes” e, por conseguinte, o esmaecimento das fontes históricas quanto à sua participação no âmbito das artes plásticas no Brasil vincula-se a uma desqualificação e inferiorização do “sexo frágil” encetada pelo sexo masculino em face ao exercício de seu domínio social e cultural.

A autora mostra que as taxonomias direcionadas às mulheres artistas, para além de sua condição feminina, estavam relacionadas a uma teia de argumentos arquetípicos que fabricavam uma inferioridade natural das mulheres diante do sexo masculino. A própria classificação de “amadora” estava impregnada dos valores científicos e sociais, amplamente hegemônicos no período em foco, de uma ideia de “arte feminina” universal, da qual a autora diverge adotando noções como a de “feminilidade” enquan-

to “um discurso, uma fala produzida histórica e socialmente que, em alguns momentos, serve para julgar, para classificar e mesmo subjugar a produção feminina” (p. 27).

Problematizando, assim, a questão de “gênero feminino”, Simioni produz sua reflexão calcada antes nos domínios, discursos e usos sociais que dele se faz por indivíduos concretos em tempo e espaço delimitados do que numa pretensa noção geral de “feminino universal” que esconde as peculiaridades de casos específicos. Mais do que isso, desviando-se dos infrutíferos caminhos de uma abordagem “salvacionista”, não pretendendo assim nem “resgatar” nem “recuperar” personagens “esquecidos”, mas antes reconstituir sua posição social no espaço de poder mais amplo, a autora corrobora a hipótese da existência de determinados condicionantes sociais e culturais que possibilitaram a emergência de uma tradição artística anterior aos modernistas, até então silenciada pela história “oficial”.

Desta forma, ao investigar tais condicionantes, Simioni recoloca os “casos isolados” de Tarsila e Malfati no tempo e no espaço onde se cristalizaram como “geniais”, destituindo-lhes quaisquer aspectos de excepcionalidade, operando assim a desconstrução de marcos de ruptura abrupta de paradigmas e a redefinição de conceitos arraigados pela historiografia da arte, o que acabou por obnubilar um expressivo número de artistas mulheres consideradas “amadoras” e, por isso, “indignas” do mesmo prestígio.

Propondo-se ao conhecimento das escassas possibilidades de profissionalização disponibilizadas às mulheres em fins do século XIX, o estudo de Simioni revela que o fenômeno social de classificação feminina no domínio das artes plásticas (amadoras e profissionais) perpassa relações de poder imbricadas com outros elementos, tais co-

mo “o nível educacional, a habilidade técnica, o capital social, as parcerias afetivas, a sagacidade pessoal” que, combinados, faziam algumas artistas mais “profissionais” do que as outras (p. 26). Muitas das mulheres pesquisadas eram casadas ou mantinham relações amorosas com artistas homens. Simioni analisa, portanto, que a “inexistência” de um número maior de mulheres reconhecidas pela história da arte não está atrelada às capacidades “naturais” individuais, mas sim às dificuldades de acesso a uma educação artística e ao tipo de capital social de que dispunham, ao mesmo tempo contributo à definição do “profissionalismo” de umas e do “amadorismo” de outras.

Em consonância com esse processo de diferenciação social, a socióloga privilegia em seu livro os trânsitos dessas mulheres artistas desconhecidas nos inconstantes espaços exíguos disponíveis, o que lhes possibilitaram um “acesso desigual à instrução artística” (p. 31), sobretudo o ingresso na esfera da Academia, mas que contribuiu sobremaneira para sua formação técnica, estabelecimento de novos vínculos e olhar diferenciado pelos críticos.

Paralelamente ao universo acadêmico, a autora analisa ainda como muitas artistas que não desfrutaram deste saber institucionalizado recorreram a outros espaços de aprendizado, especialmente os ateliês particulares e os cursos não regulares, todos dominados por homens, o que revela o grau de esforços despendidos por essas mulheres que encontravam nas artes a possibilidade de ir além dos determinismos impostos pelos papéis sociais que as relegavam ao ambiente privado da casa, principalmente o de mãe e o de esposa.

Não por acaso, o recorte temporal adotado pela autora (1884-1922) é calcado na análise de cinco trajetórias de mulheres ar-

tistas profissionais, ao mesmo tempo mães, esposas ou amantes, que não se permitiram subsumir às “prendas do lar”. Abigail de Andrade, Berthe Worms, Julieta de França, Nicolina Vaz de Assis e Georgina de Albuquerque foram escolhidas tanto pela densidade de material encontrado sobre elas quanto por serem exemplares dos processos e das intersecções sociais que lhes possibilitaram algum tipo de reconhecimento por parte dos críticos que as levaram “a sério”, independentemente de sua “condição feminina” (p. 81).

Assim, o estudo de Simioni se inicia por Abigail de Andrade, primeira mulher a ser premiada no Brasil com a medalha de ouro em duas de cinco obras que expôs no ano de 1884, o que lhe rendeu diversos elogios dos críticos, entre eles o de “distintíssima amadora” (p. 206), e se encerra com a Semana de 1922, momento em que irrompe uma vanguarda artística contestadora da supremacia da Academia. É neste leito acalorado que ocorre a consagração de Georgina de Albuquerque numa das modalidades que ocupavam o ápice da hierarquia artística acadêmica, a pintura histórica, majoritariamente dominada pelo sexo masculino.

Segundo a autora, “uma mulher que ouzasse pintar um quadro histórico estaria rompendo com a crença de que a ela caberia o espaço da casa, enquanto ao seu marido e aos seus filhos estavam destinados os espaços da rua, do trabalho, em suma, da vida pública (p. 289)”. Nessa perspectiva, o prestígio alcançado por Georgina de Albuquerque numa modalidade artística amplamente dominada por homens reflete o poder simbólico conferido às artes plásticas no Brasil de princípios do século XX, onde mulheres reconhecidas por sua produção cultural ultrapassavam os papéis definidores de sua posição social.

Além disso, a consagração de Georgina no âmbito da Academia em face ao advento do modernismo, movimento com forte tendência a desqualificar tudo o que lhe antecederse enquanto manifestação artística (p. 23) constitui-se em pista relevante para a elucidação de seu “esquecimento” no cânon das artes brasileiras, ao mesmo tempo em que é reveladora das disputas em torno da definição de arte e de artista no Brasil, outra importante contribuição do livro de Simioni.

As ausências das cinco trajetórias analisadas do panteão artístico, longe de esgotarem as possibilidades de investigação de muitas outras existentes que, certamente, ajudam a compor o “espaço dos possíveis” no âmbito das artes plásticas no período do entresséculos, corroboram uma das hipóteses da autora, a de que a seleção das fontes que contam a história da arte no Brasil é que são denegatórias do atestado de existência ou não de um artista. Enquanto aos homens é facultada uma proeminência de registros em fontes documentais públicas de fácil localização, as mulheres dedicadas às “belas-artes” aparecem apenas em documentações esparsas, algumas de propriedade privada e de difícil acesso.

Nessa linha de definição do objeto de estudo, a delimitação do foco espacial coaduna-se, pois, à importância e influência do saber acadêmico na formação de artistas profissionais, em fins do século XIX. Por isso, a análise é centrada na cidade do Rio de Janeiro, que abrigava a Academia Imperial de Belas Artes, cuja denominação mudou após o advento da República, passando a chamar-se de Escola Nacional de Belas Artes. A escolha pela instituição deriva do monopólio da Academia sobre o ensino das técnicas e do saber especializado, indispensáveis a uma formação artística sólida, so-

bretudo na pintura e na escultura, bem como do controle e da promoção desta sobre os principais eventos de exposição no país, o que restringia as projeções de carreiras artísticas fora do âmbito acadêmico.

O primeiro capítulo do livro, intitulado “Amadora: Condição Feminina”, reconstituiu um panorama das representações sobre as mulheres artistas brasileiras, particularmente sob o prisma angular dos principais críticos de arte do período estudado, destacando-se Félix Ferreira, Gonzaga Duque, João do Rio e Monteiro Lobato. As observações destes críticos compõem todo um mosaico de entendimento e de julgamento das obras produzidas por artistas acadêmicas, confinadas à pecha do amadorismo por sua própria condição feminina. Nesse sentido, o título do livro de Simioni, “Profissão Artista”, é cunhado pela autora como ponto de inflexão, ao propor uma reclassificação das mulheres artistas desvinculada de categorias de gênero e cimentada nos reconhecimentos obtidos por estas, cujas premiações lhes outorgaram as condições, ainda que precárias e mínimas, porém existentes, de exercerem profissionalmente seu ofício e dele sobreviverem.

O acesso à educação artística é o tema do segundo capítulo, onde a autora aborda os exíguos espaços de formação nas artes plásticas para mulheres no Brasil. Ancorada nos trabalhos de historiadoras feministas dos Estados Unidos, da França e da Inglaterra, que a ajudaram a perceber o estreitamento entre restrições educacionais e exclusão de mulheres do panteão da história da arte, Simioni reflete sobre a pertinência desses estudos para a realidade brasileira, tecendo um escopo comparativo de análise entre essas distintas realidades, identificando em território brasileiro os inúmeros impeditivos de acesso à educação artística,

desde concepções científicas de inferioridade entre gêneros e preconceitos sociais até os obstáculos na matrícula de mulheres em cursos regulares de arte.

No terceiro capítulo, a autora amplia o foco analítico do capítulo anterior, procurando investigar os impactos e as transformações processadas na trajetória de artistas brasileiras que conseguiram ingressar na Académie Julian, escola particular francesa reconhecida internacionalmente pela sólida formação legada aos seus alunos. Simioni analisa ainda nesse capítulo os padrões estéticos importados pelas artistas, os vários estilos de pintura e escultura disponíveis e a reelaboração desses modelos e técnicas para a criação de suas obras.

No quarto e último capítulo, a autora se debruça especificamente sobre a composição e análise das cinco trajetórias das mulheres artistas acadêmicas já mencionadas, enfocando suas carreiras e produções culturais e mesclando-as aos elementos biográficos, à avaliação dos críticos, às conjunturas políticas, às parcerias afetivas, aos laços familiares e às disposições pessoais. A resultante dessas propriedades sociais ajuda a desvendar os percursos e percalços por que passaram e as condições em que angariaram reconhecimentos, entre elogios da crítica e premiações nas exposições de que participaram, bem como os trânsitos em espaços específicos que lhes propiciaram a aquisição de um capital social valorizado no âmbito das artes no Brasil do entresséculos, permitindo-lhes a busca pela afirmação como artistas profissionais.

A importância de um estudo de tamanha envergadura como o desenvolvido por Simioni, para os olhos críveis tanto do resenhista quanto do leitor, não se deve apenas à originalidade do recorte temporal, nem tampouco à riqueza documen-

tal compulsada, mas, sobretudo, à capacidade analítica da autora de revolver, com um refinado olhar sociológico, as areias da história da arte sobre as quais se sedimentam epítetos cristalizados e de promover uma reconfiguração do cânon artístico brasileiro, nos moldes de uma sociologia da cultura perscrutadora dos poderes sociais que edificam figuras “ilustres” e silenciam artistas “anônimas”.

NOTA SOBRE O AUTOR

Hugo Freitas de Melo é mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA.

E-mail: hugofreitas@yahoo.com.br

Recebido em: 22.04.12

Aprovado em: 04.05.12

