
Identities of women artists at the beginning of the 20th century, in Rio de Janeiro: between official memories and undergrounds¹

Tamara de Souza CAMPOS²
Universidade UNIGRANRIO, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O artigo visibiliza trajetórias de mulheres do cenário artístico carioca. Tais artistas romperam com o papel de musa ou modelo, únicos enquadramentos possíveis para a participação feminina na arte. O recorte do levantamento data de 1889, ano que as mulheres foram autorizadas a estudar na Escola Nacional de Belas Artes até os anos 20. A partir das vidas de Abigail de Andrade, Julieta de França e Georgina de Albuquerque, compreendemos os constrangimentos que se impunham às mulheres, as estratégias adotadas para marcar posição neste campo hegemônico, bem como a resposta dos atores frente aos movimentos destas mulheres. As histórias trazem à tona os rechaços social e profissional, para calar vozes plurais que reivindicam ontologias outras, mas também certa aceitação e prestígio, quando a mulher se alinhava aos ditames.

Palavras-chave: memórias; gênero; arte; identidades; alteridades.

Introdução

O objetivo geral da pesquisa é levantar e conhecer histórias de mulheres relevantes no contexto da arte carioca de 1889 até os anos 20 do século XX.

Qual era a posição das mulheres no campo? Como foram legitimadas ou não as posições discursivas delas? Partindo da notória pergunta feita por Linda Nochlin há cerca de 50 anos, constatamos que, ainda hoje em nosso país, há poucas grandes mulheres artistas. E como era este cenário no início do século XX? Que formas de artes eram possíveis às mulheres e quem eram as artistas de maior visibilidade no cenário carioca?

Devido ao pouco material sobre o período pretendido, no que diz respeito às mulheres artistas atuantes, optou-se por uma abordagem exploratória. Assim, a ideia era buscar na plataforma Scielo, a partir do termo de busca “mulheres artistas Rio de Janeiro início século XX”, mas nenhum resultado foi encontrado. Na sequência, o termo de busca

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Alteridade e Diversidade, no XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora da Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes (PPGHCA) da UNIGRANRIO, e-mail: tamara.campos@unigranrio.edu.br

utilizado foi “mulheres artistas início século XX”, mas nenhum resultado foi obtido. Ao reduzir o termo de busca para mulheres artistas século XX, quatro artigos foram localizados, mas dois deles sobre o período contemporâneo e os outros dois sobre artistas portuguesas. Assim, partiu-se para buscar apenas por “mulheres artistas” e 25 artigos foram encontrados. Mas, devido à generalidade do termo de busca, a maioria foi descartado por não interessar ao recorte pretendido, seja pelo título do texto ou após consulta ao resumo e introdução, quando o título não permitia que os recortes espaço-temporal estivessem explícitos. Apenas um artigo que retratava o cenário de produção artística feminina no início do século XX no Rio de Janeiro fora encontrado, sendo o texto “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”, de Ana Paula Simioni (2002).

Pela escassez da temática no repositório acadêmico pesquisado, um site de buscador foi acionado com o termo inicial de busca pretendido “mulheres artistas Rio de Janeiro início século XX”. A partir da leitura de notícias, artigos acadêmicos localizados em periódicos e anais de eventos, foi constatado, por uma questão de recorrência, que além da Georgina de Albuquerque, outras duas mulheres se destacaram no contexto pretendido: a pintora Abigail de Andrade e a escultora e desenhista Julieta de França.

Futuramente, a ideia é ir avançando no tempo, até chegar ao período contemporâneo, a fim de criar um repositório digital que permita divulgar tais mulheres, dando visibilidade às mesmas e ajudando a reescrever um cenário artístico de atividade e pulsão femininas³. O repositório eletrônico será denominado Museu das Mulheres Cariocas, de forma a valorizar as produções feminina artísticas, culturais e científicas do estado do Rio de Janeiro. O recorte temporal que marca o início do levantamento seria de 1889, ano que as mulheres foram autorizadas a participar da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Tal recorte é pela impossibilidade de lidarmos com todo o período colonial e do Brasil Império, motivo pelo qual trabalharemos com o período Republicano em diante, até pelo fato de ser possível localizar mais material e perfis. A proposta, para este trabalho em especial, é ter como recorte final os anos 20. Não iremos abordar a produção das modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, não por importância ou qualidade

³ Inspirado nos Museus das Mulheres presentes em distintas partes do mundo, como Áustria, Dinamarca, Alemanha, Senegal, EUA e Turquia, por exemplo, que integram a International Association of Women’s Museums, vamos criar um Museu da Mulher Carioca, com obras e histórias de vida de diferentes artistas em distintos campos da arte, trazendo representatividade para artistas negras, quilombolas, indígenas e intelectuais (cientistas). A ideia é que tal repositório possa ser fonte de pesquisa e inspiração para meninas e jovens do Estado do Rio.

artísticas delas, mas pelo fato de elas integram o imaginário coletivo de nosso país, ao passo que as outras três artistas que abordaremos dificilmente são lembradas, pois “existe uma névoa que acoberta a lembrança de outras artistas anteriores a elas, como se, antes das modernistas, simplesmente não tivessem existido artistas do então denominado ‘sexo frágil’” (SIMIONI, 2019. p.21).

Ou seja, as modernistas têm suas trajetórias dotadas de duração e estabilidade, razão pela qual escolhemos “privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, (...) memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à Memória oficial” (POLLACK, p.1989, p.4).

Ao focarmos na presente pesquisa criações e difusões de sujeitos que brigam para fazer valer suas formas de vida e existência, trazemos ontologias outras à tona e outras práticas de representação e imagens (RUIDO, 2010). Neste sentido, construir um repositório que permita contar histórias com pouco destaque é reivindicar um “lugar de memória” (NORA, 1992) para tais mulheres, permitindo que outras vozes e alteridades silenciadas se façam ouvir.

Por que não houve grandes artistas mulheres?

Em um ensaio publicado na década de 70 do século XX, Linda Nochlin lança um questionamento que reverberou de maneira intensa naquele contexto: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Apesar de já termos alguns nomes femininos reconhecidos mundialmente, a pergunta não parece tão datada assim⁴, pois as grandes referências da arte acabam sendo, majoritariamente, homens.

Isso porque a história da Arte no Ocidente foi pautada pela trajetória dos artistas homens europeus. As mulheres representam um contingente muito menor que seus colegas homens nas narrativas oficiais, coleções de museus e manuais de história da arte. O papel recorrente que cabia ao feminino era o de musa ou modelo para os homens (JULIAN, 2008). Durante séculos, várias barreiras impediam o acesso das mulheres, desde o fato da arte se configurar em atividade comercial, que necessitava de treinamento

⁴ No Brasil a desigualdade salarial entre homens e mulheres é maior no setor cultural do que no total de atividades. As mulheres no campo da cultura ganham em média apenas 67,8% dos salários dos homens, contra 82,8% na totalidade de outros setores, de acordo com dados de 2018 do IBGE/SIIC. Infelizmente, não há dados desta natureza no período pesquisado, até porque as mulheres não conseguiam atuar e ser consideradas como profissionais, sendo vistas apenas como amadoras.

na casa de um mestre artista durante alguns anos, até a exigência do domínio da anatomia humana, possível a partir do contato e estudo com os modelos vivos, algo tido como condenável para as mulheres. Além disso, a mulher era considerada de modo geral, incapaz, lhe sendo negado o direito ao voto, mercado de trabalho, e as diferentes formas de emancipação política, financeira e intelectual. Dessa forma, somente poucas filhas de pintores ou nobres podiam desenvolver seu potencial artístico. O grande papel da mulher era o de ser mãe e esposa, ou seja, cumprir suas funções reprodutivas e domésticas, conforme salienta Federici (2019), quando denuncia que há um trabalho da mulher não remunerado, que não é reconhecido enquanto tal.

Antes de 1889, as mulheres eram proibidas de se inscrever nos cursos superiores. Apenas após a Proclamação da República, o acesso foi liberado. No entanto, existia, mesmo assim, uma forte oposição da sociedade. Se observamos, ainda hoje há indivíduos que se opõem ao fato de as mulheres ingressarem no nível superior, como foi defendido pelo pastor Edir Macedo, em 2019⁵, ao dizer que filha dele não iria para a universidade porque ele priorizava que estivessem “casadas com machos”. Tal oposição, há pouco mais de cem anos, era ainda mais exacerbada.

Dessa forma, a partir da história, é possível evidenciar que se houve menos mulheres atuantes em alguns cenários artísticos e intelectuais, é porque não existia uma rede de ajuda ou políticas públicas que auxiliassem a mulher a se manter atuante profissionalmente, além de um forte preconceito social que preconiza o papel da mulher como “rainha do lar”, ou seja, atrelada à esfera privada da casa.

Tal desmistificação ajuda, inclusive, a quebrar a ideia de que a criatividade é algo masculino, pois isso “leva à marginalização das mulheres de papéis criativos de prestígio nas indústrias culturais e à sua concentração em empregos que envolvem qualidades que são estereotipadamente atribuídas a elas.” (PUJAR, 2016, p.24).

É preciso que tomemos consciência de tais fatores que são concretos e que influenciam em nossa percepção da realidade, quando costumamos atribuir determinadas características às mulheres ou homens. Valerie Walkerdine (1995), que pesquisou sobre meninas e Matemática, relata que quando os resultados dos alunos e alunas invertia a expectativa (de que as meninas são ruins na disciplina se comparado aos homens) as explicações dos professores e professoras era de que as meninas eram muito esforçadas

⁵ Cf. <https://jc.ne10.uol.com.br/social1/2019/09/24/edir-macedo-explica-porque-nao-deixou-que-as-filhas-entrassem-na-faculdade-queiro-elas-casadas-com-machos/index.html>

ou disciplinadas (adjetivos comumente atribuído às mulheres) e que o menino era inteligente, brilhante, mas agitado, com dificuldade de parar na carteira (WAKLERDINE, 1995, p.214 apud LOURO, ano, p.68).

No início do século XX, a principal instituição responsável pela formação das artistas era a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Não havia um mercado artístico paralelo, portanto, a escola monopolizava as raras chances de carreira e projeção, organizando exposições e concedendo bolsas de estudo e aprimoramento no exterior.

Quando as mulheres começam a participar dos salões na Europa, no século XIX, sua arte era denominada “arte feminina”, cujas qualidades estéticas ficavam associadas à delicadeza, pinceladas leves e um olhar feminino, o que impedia que as produções fossem encaradas com a mesma seriedade que a dos homens. O movimento modernista ajuda a enfraquecer o academicismo formal e todo um sistema de hierarquias vigentes na arte, o que permite o surgimento de grandes nomes no cenário brasileiro, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. No entanto, o primeiro registro de uma exposição com obras só de mulheres data de 1976 e fora resultado da luta do movimento feminista.

Nesse cenário de pouca evidência feminina que esta pesquisa se insere, buscando trazer como temas a produção, circulação e recepção da arte perpetrada por mulheres, devemos sempre estabelecer uma conexão com o contexto histórico e a trama de disputas e conflitos em questão. Ao interagirmos em sociedade, agimos e performamos a partir de um projeto político que possuímos, o que causa associações e disputas na projeção e a reafirmação das identidades em contextos situados. Neste sentido, a história das três artistas que conheceremos buscaram ser profissionais da arte em um contexto que as mulheres somente poderiam ser amadoras.

A construção da memória social pressupõe indivíduos empenhados em significar e ressignificar passado e presente, com vistas e um futuro almejado, conforme nos lembra Gondar (2016). Ao olharmos para o passado, procurando compreender o período e a representação feminina na época, o intuito é ressignificar o presente, trazendo à tona as histórias e trajetórias femininas que acabam operando como memórias subterrâneas, se comparadas às histórias de homens no mesmo campo.

Butler (2021) denuncia as diversas formas de violência que experimentamos no mundo contemporâneo e, como resposta, sugere ações não violentas. Neste sentido, levantar e publicizar uma história esquecida das artistas cariocas opera nessa via de não

violência, propondo outras memórias, o que possibilita uma visão mais plural que não apenas ecoa as poucas vozes hegemônicas.

A perspectiva de memória social aqui defendida, portanto, encara tal conceito enquanto algo processual, em constante transformação pela ação dos sujeitos, como também enquanto algo já constituído e que serve de referência para a ação social. O passado não seria cristalizado, mas sim um arcabouço de referências, afetos e emoções que são incorporadas pelos indivíduos, bem como refutadas, reelaboradas e acionadas pelos atores no curso da interação e a posteriori. Ao interagir enquadrados, delimitamos o que é relevante ou não para o contexto, sendo o enquadre inclusivo e exclusivo ao mesmo tempo, visto que ao “incluir certas mensagens (ou ações significativas) dentro de um enquadre, outras mensagens são excluídas” (BATESON, 2002, p.98). Por esta razão, preferimos o termo “memória enquadrada” (ROUSSO, 1985, p.73) que propriamente memória coletiva, já que este tende a ser a memória oficial, que possui um caráter uniformizador e opressor, silenciando memórias outras que caem na esfera do subterrâneo, proibição ou clandestinidade (POLACK, 1989).

Trata-se de um trabalho de memória e esquecimento, de figura e fundo, no qual determinados elementos são selecionados e ajudam na configuração de um contexto. Ao performatizar, o indivíduo se posiciona e maneja uma identidade, que pode ser valorizada ou não, apagada ou não, de acordo com as redes de poder vigentes.

Há uma luta pela representação travada entre sujeitos com identidades hegemônicas (no caso os homens) e os de identidades subalternizadas (no caso as mulheres artistas). Essas memórias subterrâneas, geralmente, buscam ressignificar o jogo político e social. Veremos que tanto Abigail quanto Julieta, por razões distintas, sofreram um processo de apagamento, enquanto Georgina logra certo êxito no campo artístico do período.

Howard Becker (2008) fala sobre as convenções no mundo da arte e que, para fazer sucesso, geralmente você precisa se enquadrar em tais premissas, para que o público e a crítica consigam receber e compreender seu trabalho. Mas e quando a própria convenção exclui a mulher ou a rebaixa a um papel subordinado no mundo da arte? Aderir às condições artísticas seria suficiente?

Mulheres artistas no período pesquisado

Por uma questão de recorte e recorrência, três artistas foram selecionadas: Abigail de Andrade (OLIVEIRA, 2011) a escultora e desenhista Julieta de França (MIRANDA, 2017; MORAES, 2021) e Georgina de Albuquerque (SIMIONI, 2002). Também nos ancoramos no livro de SIMIONI (2019), autora brasileira que mais produziu sobre a temática, intitulado “Profissão artista: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras”, que traz um pouco sobre a vida e obra das três artistas.

Vale lembrar que as mulheres foram identificadas como amadoras durante muito tempo e isto foi recorrente no discurso de grandes críticos da arte, como Gonzaga Duque, Félix Ferreira, João do Rio e Monteiro Lobato. Tratava-se de um fenômeno de longa duração, que “representava um modo de entender, enquadrar e finalmente, julgar, desigualmente, as obras apresentadas por artistas mulheres” (SIMIONI, 2019, p.30).

Abigail de Andrade: 1864-1891

Nascida em Vassouras, em 1864, no interior do Estado do Rio de Janeiro, Abigail era filha de um fazendeiro tradicional, ligado à lavoura de café e também advogado. Ela morava também com sua mãe e sua irmã.

Abigail teve uma educação aristocrática e estudou em um dos colégios mais distintos para moças, a escola para moças de Madame Grivet, mesmo colégio que havia estudado a famosa financista Eufrásia Teixeira. Ambas pertenciam ao mesmo grupo social, cujos valores e educação provinham das referências das altas camadas europeias.

Abigail deixa Vassouras com apenas 18 anos, em 1880, depois de muito se indispor com sua família, que era contra a ideia, e vai morar na então capital do país, o Rio de Janeiro com sua tia, na intenção de se tornar uma artista, pois o desejo em “participar da vida social e transformar-se em uma profissional das artes, nos aponta para uma jovem que desejava afirmar-se como indivíduo” (OLIVEIRA, 2011, p.4).

Ela se matricula no Liceu de Artes e Ofícios, pois a Academia Imperial de Belas Artes, como era chamado à época a ENBA, permitiu somente alguns anos depois o ingresso de mulheres. Mas o Liceu já contava aulas para o sexo feminino a partir de 1881.

Com vinte anos, o romance de Abigail com seu mestre, Agostini, cai no conhecimento público. Ele era 21 anos mais velho que ela, casado e pai de uma filha.

Abigail chega a gozar de certo reconhecimento enquanto produziu algumas de suas obras. Na suntuosa Exposição de 1884, a última exposição do Segundo Reinado, ela

expõe 14 telas, chegando a ser premiada com a medalha de ouro, prêmio que dividiu com outros três artistas, mas que não apaga o feito de ter sido a primeira mulher a ganhar uma medalha de ouro em exposição organizada pela Academia Imperial de Belas Artes. Dos trabalhos apresentados na ocasião, dois óleos se destacaram “Um canto do meu ateliê” (1884) e “Cesto de Compras”, do mesmo ano.

Na pintura “Um canto do meu ateliê”, ela retrata a si mesma produzindo uma nova tela. O ambiente é repleto de indícios do ofício da artista, com pinturas e esculturas por toda a parte, além de estudos do corpo humano. A arte como profissão era assim reforçada por ela na tela, que se construía enquanto metódica, técnica e preparada. De certa forma, nesta tela estava presente sua vontade de memória, no sentido de como gostaria de ser compreendida e lembrada.

Abigail engravida de Agostini e ambos vão morar em Paris, para fugir do preconceito e ditames morais da sociedade carioca, conforme explica Oliveira (2011):

parte da produção da artista esteve em compasso com as demais criações do campo artístico de seu tempo, o que fez de sua obra sintonizada com a sensibilidade histórica e cultural de sua época. Abigail fez seu “nome”, mas suas escolhas pessoais a tornaram uma transgressora aos olhos da sociedade patriarcal e provinciana, carioca, de fim-de-século (OLIVEIRA, 2011, p.8).

A partir do trecho acima, podemos perceber que, em termos de qualidade artística, Abigail atendia as “convenções artísticas” (Becker, 2008) de seu tempo, mas a sua projeção como mulher não ficava dentro do esperado. O fato de Abigail pertencer a uma família com muitas posses e ser estudada deveria ter permitido um bom casamento, e não um romance com um artista casado de renome.

Sendo assim, fica mais claro compreender o porquê de a pintora ter sofrido um processo de apagamento na história da arte em nosso país, pois, apesar de gozar de qualidades artísticas, e seu reconhecida por isto, sua conduta moral a colocara em uma posição estigmatizada. Outro estigma importante é o fato de as mulheres serem consideradas “amadoras”, ou seja, inferiores aos “artistas”, uma nomenclatura masculina, para representar uma profissão e carreira possível apenas ao homem naquele contexto.

Assim, mesmo que tivesse talento e técnica, ela não conseguia escapar aos constrangimentos de ser enquadrada (ROUSSO, 1985) como uma “amadora”, o que contribui para seu apagamento nos autos da história. As obras das mulheres quase sempre eram apresentadas antecedidas pelo pronome de tratamento “dona”, seguido do nome das

mulheres, ou então como alunas de artistas renomados. Um exemplo disso é a obra seminal de Luís Gonzaga Duque Estrada (1995), que somente menciona Abigail nas páginas finais, após os mortos e mediante o subtítulo sugestivo de “amadores” (SIMIONI, 2019). Além disso, o condenável relacionamento com um homem casado, seu exílio em Paris, para se afastar da maledicência de uma cidade patriarcal e provinciana, aliado ao fato de sua morte precoce por tuberculose, em Paris, com apenas 27 anos, ajudaram nesse “esquecimento” da pintora. Suas telas foram adquiridas por colecionadores particulares, o que também invisibilizou a pintora.

Julieta de França: 1872-1951

Julieta nasce em Belém (PA), filha de Joaquim Pinto de França, maestro, e Idalina Pinheiro França, professora de piano particular e em um colégio. Os pais dela, provavelmente, exerceram grande influência para que Julieta se interessasse pelo campo das artes, até porque Julieta estudou música, antes de decidir dedicar-se à escultura. Ela também foi aluna do pintor italiano Domenico de Angelis, que morou um tempo em Belém a pedido do Arcebispo da cidade, para ajudar no remodelamento da Catedral de Belém.

Nesse ponto, já percebemos uma diferença em relação à trajetória de Abigail, que não fora apoiada pela família e nem tinha pais que eram profissionais da arte.

Ela ingressa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1897 e foi a primeira aluna do sexo feminino a assistir as aulas com modelos vivos. Apenas três anos depois, recebe uma bolsa de estudos de cinco anos em Paris. Ela também foi a primeira mulher a obter o prêmio de viagem ao exterior. Na França, ela aperfeiçoou suas habilidades com o mestre da escultura Auguste Rodin, já tido como uma grande referência.

Julieta retorna ao Brasil em 1908 e participa de um concurso cujo objetivo era o de escolher qual monumento que representaria a comemoração à Proclamação da República. No entanto, a comissão julgadora decide desclassificar a maquete da artista, sob alegação de não ter incorporado a temática proposta na competição.

Julieta não concordou com a alegação, tendo viajado à Europa, com o objetivo de coletar avaliações positivas do seu trabalho que concorreu ao prêmio, a fim de que o comitê pudesse rever a desclassificação. O próprio Rodin está entre os artistas que manifestou apoio a Julieta de França.

A atitude foi considerada descabida à época, por questionar os critérios da própria academia, conforme explica Simioni, em entrevista ao site ArteBrasileiros! (2018).

A paraense assim tomava uma postura de confronto, rompendo como esperado recato feminino. A decisão da comissão não foi revista, mas a polêmica prejudicou a carreira da escultora, que já era malvista por ser mãe solteira, sustentando a sua filha sozinha. Assim, todos esses fatores, fizeram com que a trajetória de França fosse apagada, tendo a academia se recusado a celebrar a sua produção.

Vale lembrar que, assim como Abigail de Andrade, Julieta também fica presa ao rótulo de amadora e, apesar de obter sucesso enquanto aluna, algo recém permitido no período que Julieta frequenta a Escola Nacional de Belas Artes, o “reconhecimento que obteve enquanto aluna não se estendeu ao longo de sua carreira” (SIMIONI, 2019, p. 250), até porque sua postura contestatória a fez ser execrada pelos seus professores e colegas, logo assim que retorna de Paris.

Depois desse incidente, Julieta concorre a um concurso novamente, 15 anos depois, que visava escolher um monumento em comemoração ao centenário da independência. Novamente, a escultora fez reclamações junto a imprensa do período, atitude que rendeu uma matéria, na qual Julieta denunciava que um dos princípios do edital não fora atendido (MORAES, 2021, p.6).

Em 1921, Julieta de França finalmente venceu uma concorrência pública. Trata-se do Monumento a Floriano Peixoto, em concurso realizado no Estado do Pará, onde nascera. Neste caso, a hipótese é que ela pode vencer, não só pelo seu talento e técnica, mas também pelo fato de o concurso ter sido realizado longe do epicentro das rixas com a Escola nacional de Belas Artes, além do prestígio que sua família gozava na localidade, conforme deduz a própria SIMIONI (2019, p. 259).

Julieta sobrevive como professora concursada de Modelagem no Instituto de Surdos e Mudos, além de atuar, assim como seus pais, como professora particular. Em 1914, dá aulas para a pintora e caricaturista Nair de Teffé. Não consegue sobreviver da participação em concurso ou venda de telas, como era comum aos homens. Tal ponto é importante, já que as questões políticas e econômicas, muitas vezes, são negadas ou até mesmo temidas pelo campo da arte, que parece querer manter sua assepsia (GRUPPELLI, 2015), como se pudesse ocorrer uma dessacralização da arte.

O fato de ter contestado a decisão dos professores da ENBA, instituição de maior poder nesta época, no Brasil, promove uma exclusão de Julieta, nos termos de Bourdieu (1989) do “mundo da arte” (Becker, 2008), e ela passa a atuar de maneira mais periférica na área.

Seu inconformismo, manifesto publicamente, em mais de uma ocasião, e sua crença em seu profissionalismo, num contexto em que as mulheres ficavam reduzidas às amarras de uma arte dita feminina, encarada pelos profissionais mais como *hobbie* do que propriamente ofício acabam banindo Julieta do campo.

Aliado a este comportamento que não se encaixava à representação aprovada da mulher vigente, Julieta ainda cria uma filha sozinha, sem estar casada, o que reforça o comportamento subversivo da escultora. Sua trajetória, assim, torna-se indizível, uma memória subterrânea, pois não merecia ser lembrada na perspectiva dos grupos dominantes, por não estar de acordo com “a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejampassar e impor” (POLLACK, 1989, p.9).

Georgina de Albuquerque: 1885-1962

Georgina de Albuquerque foi uma pintora nascida em Taubaté (SP), em 1885. Ainda em sua cidade natal, estudou com o italiano Rosalbino Santoro. Em 1904, com 19 anos, vai para o Rio de Janeiro e se matricula na Escola Nacional de Belas Artes.

Na ENBA, foi aluna do pintor Henrique Bernardelli. Em 1905, um ano após ter ingressado na Escola Nacional de Belas Artes, Georgina participou da XII Exposição Geral, mas optou por não declarar que pertencia à instituição, destacando apenas o nome do mestre Bernardelli. Conforme já sinalizado, era comum que as telas contivessem a informação Dona (seguido no nome da mulher), o que ressaltava automaticamente se tratar de um trabalho amador, ou apenas o nome do mestre, como foi o caso de Georgina. A escolha sugere uma aluna que reconhecia seu professor e que estava iniciando na instituição, em uma postura de deferência que ia ao encontro das premissas vigentes.

Em 1906 ela se casa com Lucílio de Albuquerque, também aluno da instituição, e que foi agraciado com o prêmio da viagem para o exterior da ENBA. Georgina acompanha seu marido, que viria a ser reconhecido pela classe artística como um membro distinto. Ela consegue ampliar seu repertório de técnicas e conhecimentos, como o aperfeiçoamento da representação do modelo vivo, a participação em debates da arte feita por mulheres e o acesso a distintos gêneros artísticos. Foi o caso do seu contato com o impressionismo, estilo pelo qual ela foi reconhecida, além da arte histórica, gênero em que foi pioneira no Brasil.

Georgina torna-se mãe e era publicamente reconhecida como boa esposa e dona de casa, o que a diferencia de Abigail, envolvida em um caso extraconjugal, e Julieta, que era mãe solteira. Simioni levanta os fatores que teriam auxiliado com que Georgina conseguisse construir uma carreira reconhecida:

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões; a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração (SIMIONI, 2022, p.153).

Determinação para produzir e expor constantemente, jornada dupla e tripla (ao conciliar uma carreira e os cuidados com a casa e os filhos), apoio do marido, que não se opôs à carreira da esposa e que também ajudava Georgina com a rede de contatos e seu prestígio no campo, sua vasta formação intelectual e artística. Tudo isto teria ajudado Georgina a conseguir, diferentemente das outras artistas, criar uma memória mais consolidada no campo. Além disso, Georgina sempre seguiu alinhada com os valores da ENBA e se manteve presente na instituição, após seu regresso ao Rio de Janeiro.

Em 1919, recebe a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes pela tela “Família”. Em 1920, Georgina tornou-se a primeira mulher brasileira a participar de um júri de pintura, algo de um imenso prestígio na época. Em 1922 ela realiza o feito de ter pintado a primeira tela histórica no Brasil, intitulada “Conselho de Estado”. Esses fatos consolidam a presença de Georgina no ENBA e ela se torna professora da instituição em 1927, para depois ser a primeira diretora do local, em 1952.

Desta forma, Georgina foi pioneira em diversos momentos, mas soube agir com estratégia e dentro das regras do “mundo da arte” (Becker, 2008), fato que permite que sua memória não tenha um caráter subterrâneo como de Abigail ou Julieta, pois sua história teve a capacidade de se integrar ao que era valorizado pelo tempo em que vivera, permitindo que a pintora gozasse de uma posição de mais visibilidade na memória oficial.

O próprio quadro de arte histórica de Georgina, “Conselho de Estado”, é emblemático para pensarmos na autora. A tela mantém questões fundamentais, como

dimensões grandes, pois estas telas eram maiores as convencionais, e também retrata um evento histórico, o que caracteriza o gênero. Mas ela inova ao trazer uma heroína feminina, no caso, a Princesa Leopoldina, além de uma cena interna, de negociação em gabinete, que se diferenciava das cenas clássicas de guerra eternizadas em alguns quadros.

A atitude serena de Leopoldina na tela, que conversa calmamente com os homens, retrata um momento que foi decisivo para a independência do Brasil. Junto com José Bonifácio, Leopoldina escreveu uma carta a D. Pedro, explicando os motivos pelas quais a emancipação do Brasil deveria ocorrer.

Assim como Leopoldina preside o conselho com o intelecto e calma, sem recorrer às armas ou com uma atitude belicosa, Georgina também agira assim ao longo da sua vida, tendo a força intelectual para respeitar os protocolos e se enquadrar às regras, para não ser excluída do campo da arte e não deixar de representar as mulheres em sua tela, o que fazia de forma recorrente. Sua voz não foi silenciada por homens que ditavam as regras e os limites da arte, e assim, pouco a pouco, passou a integrar também este mundo.

Conclusão

Segundo Gruppelli (2015) há ainda uma surdez generalizada em torno da discussão sobre arte e gênero e tal debate desponta timidamente. Mas o hiato e a lacuna não devem ser encarados como espaços vazios, de ausência e carência, e sim um como um campo aberto de possibilidades, inclusive para contar novas histórias, obras de arte outras e expressões femininas abafadas por uma vontade de memória oficial. Dessa forma, o que não se encaixa no quadro hegemônico, vai para o âmbito do subterrâneo, sem um lugar de memória.

Ao dar visibilidade a tais trajetórias periféricas, pois, já são periféricas por serem de mulheres artistas em nosso país, com um cenário ainda fortemente patriarcal, podemos estimular e empoderar as futuras artistas e cientistas do presente. Tais meninas e jovens, hoje, ainda vivem as consequências de ser latino-americanas, já que a Europa ainda é o berço tanto da Arte e do saber-poder acadêmico do norte global (também masculino) que foi e é alastrado para o resto do planeta. Trazer histórias abafadas, mas que foram possíveis, demonstram que ontologias outras são viáveis.

As três artistas se mudam para a cidade do Rio muitos jovens, com cerca de 20 anos e vêm de famílias abastadas e com uma educação aristocrática. As três compartilhavam o desejo de uma carreira artística em um período que não permitia tal feito, seja pelo fato de as mulheres terem sido recentemente autorizadas a estudar nas universidades, seja pelo dever de mãe e esposa (FEDERICI, 2019) que se sobrepujava às demais possibilidades.

As três gozam de momentos de pioneirismo na arte. Abigail inicia sua trajetória com certo reconhecimento, sendo a primeira a receber uma medalha de ouro em uma exposição, mas o relacionamento com um homem casado e sua gravidez a fazem deixar o país, para fugir do julgamento de uma sociedade provinciana. Pouco tempo depois do autoexílio, ela adoece e falece precocemente.

Julieta também vai contra a lógica da época, ao adotar uma postura contestatória e de conflito, algo que não cabia dentro de uma visão de mulher submissa e resignada, que eram qualidades desejadas. Foi a primeira mulher a assistir aula com modelos vivos e a obter o prêmio da viagem ao exterior. Ela acreditou em suas habilidades profissionais, o que a motivava a acionar artistas famosos, como seu professor, Rodin. Isso gera um incômodo grande na ENBA, que era a instituição que ditava o mercado artístico no período. Desta forma, Julieta contestava o campo artístico em si. Se Abigail deixa o Brasil para se exilar, Julieta é exilada pela classe artística carioca.

Georgina, das três, é a que mais demora a alcançar algum feito pioneiro, mas consegue manter frequência e durabilidade, em consonância com o sistema de regras e valores da ENBA, conquistando seu espaço na instituição e, conseqüentemente, um certo lugar de memória no contexto artístico do momento.

Referências

As artistas esquecidas pela história. ArteBrasileiros! São Paulo. Disponível em: <https://teste.brasileiros.com.br/nao-categorizado/as-artistas-esquecidas-pela-historia/>. Acesso em 09/08/2022.

BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In RIBEIRO, B; GARCEZ, P. **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Loyola, 2002, p.85-105.

BECKER, H. Artworlds. California: University of California press, 2008.

BELL, Julian. Uma nova história da arte. Tradução: Roger Maioli. WMF Martins Fontes São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada In Bourdieu, Pierre. A dominação masculina. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

BOURDIEU, Pierre. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUTLER, Judith. A força da não-violência. Lisboa: Edições 70, 2021.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. A arte Brasileira. Introdução e notas de. Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FEDERICI, Silvia. Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais. Tradução Heci Regina Candiani. 1. edição. São Paulo: Boitempo, 2019.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social In **Morpheus**: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Ed. Especial Por que Memória Social, v.9, n.15, 2016, p.19-40.

GRUPPELLI, L. (2015). Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, 79, 143-163. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n79/n79a07.pdf>

LOURO, Guacira Lopes. A construção escolar das diferenças In Louro, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 57 a 87.

MIRANDA, Juliana. Julieta de França: Feminilidade do Monumento à República e luta por reconhecimento artístico. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, v. 7, n. 13, dezembro de 2017.

MORAES, Isadora. Julieta de França: trajetória, arte e memória. In Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021, p.1-10.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28

OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PUJAR, Sandrine. Combating stereotypes: research on gender inequality in the culture sector. *Culture Action Europe*, 2016. Disponível em: <https://cultureactioneurope.org/files/2016/05/Gender-Inequalities-in-the-Cultural-Sector.pdf>. Acesso em 22/04/2022.

ROUSSO, Henry. "Vichy, le grand fossé", Vingtième Siècle, 5, 1985.

RUÍDO, María. Mamã, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora In VINHOSA, Luciano; RIBEIRO, Martha Revista Poiésis, n 15, p. 6-7, Jul. de 2010, p.25-39. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Mamae.pdf

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. RBCS, v. 17 n. 50, 2002, p. 143-185.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2019.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, v. 15, n. 2, p. 5-22, 1990.