

caiana

Ana Paula Cavalcanti Simioni

O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação

O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Abigail de Andrade e o Salão de 1884: transformando gêneros

Em 1884, Abigail de Andrade, 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 uma exposição geral. O fato adquire grande relevância tendo-se em vista que, ao longo do século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes não aceitava matrículas femininas entre seu corpo discente, o que só virá a ocorrer em 1892, com a abertura dos cursos superiores para mulheres no país, já durante o período conhecido como I República (1889-1930). Ainda que alijadas de condições de formação equiparáveis a que dispunham os artistas homens, era permitido ao então denominado “sexo frágil” que enviasse trabalhos para as principais mostras de arte que ocorriam no país, as Exposições Gerais de Belas Artes, organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes localizada no Rio de Janeiro, então capital do Império, desde 1840. Desde as primeiras exposições, ainda na década de 1840, nota-se a presença feminina constante e discreta (1 em 1840; 2 em 1844; 6 em 1845; 2 expositoras em 1847; 1 em 1848; 1 em 1850; 1 em 1852; 4 em 1859; 3 em 1860; 7 em 1864; 1 em 1866; 5 em 1867; 4 em 1868; 3 em 1870; 4 em 1872; 3 em 1875; 2 em 1876; 10 em 1879; 5 em 1884).¹

Contudo, poucas artistas receberam os maiores prêmios conferidos pelo sistema, como as medalhas de prata e, principalmente a de ouro,

o que dota de significado a premiação obtida pela pintora.

É importante lembrar que o Salão de 1884 ocupa um lugar de destaque na historiografia da arte brasileira; devido às crises financeiras que assolavam os últimos anos da monarquia, acabou sendo a última mostra promovida pelo regime. Nele despontaram nomes reconhecidos pela história da arte brasileira, como os pintores Almeida Júnior, Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo, que foram então identificados como inauguradores de novas temáticas para a pintura acadêmica, preconizando assim o futuro das artes plásticas nacionais.² A obra da artista precisa ser compreendida naquele momento específico em que a pintura de gênero passava a sobrepular, em importância e gosto do público, a pintura de história que, até então, fora considerada a mais importante segundo a hierarquia acadêmica, calcada no modelo francês.³

Comentando o salão de 1884, Luiz Gonzaga Duque Estrada, o mais influente crítico oitocentista brasileiro, destacava a tela *Arrufos* de Belmiro de Almeida, indicando o que se concebia naquele momento como “moderno”:⁴

Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este. Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores... Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo interpreta um assunto novo... O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades modernas, e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família”.⁵

A arte nova a que o crítico se referia baseava-se em uma revolução na temática. A realidade urbana contemporânea transformava-se em objeto digno de pintura, nesse sentido, aplaudese a capacidade de Belmiro em apreender novos temas, extraídos do cotidiano, notadamente o urbano.⁶ Na mesma ocasião, destaca-se também José Ferraz de Almeida Júnior, o qual demonstrara, no entender do crítico, “a maior

originalidade e mais nítida moderna compreensão da arte”. Sua modernidade estava não somente no tema abordado, na representação da vida rural, figurada em *Descanso do Modelo*, quando fixou o tipo provinciano do campo; mas também na inspiração pessoal e na expressão sincera dos assuntos tomados de improviso.

A pintura de Abigail de Andrade, laureada em sua época, responde a esse momento de extrema valorização das pinturas de cotidiano, as quais deveriam demonstrar virtuosismo técnico e uma 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. A pintura de gênero passou então a ser percebida como símbolo de pintura moderna, sobressaindo-se dentro dela algumas temáticas como as retratações regionalistas, a captação do cotidiano urbano, fosse ele encontrado nos ambientes domésticos elegantes ou nos agudos contrastes sociais visíveis nas ruas das cidades brasileiras.⁷

Não é coincidência que uma mulher se destaque como artista justamente em um momento de transformação na hierarquia dos gêneros. Como diversas autoras já notaram, o fato de que as Academias ao longo dos oitocentos não tenham aceitado mulheres entre seus membros, as impossibilitou de terem acesso ao modelo vivo, o qual constituía uma etapa central para a formação dos artistas acadêmicos.⁸ Restava-lhes assim realizarem gêneros outrora desvalorizados, como naturezas-mortas, paisagens e pinturas de gênero. Assim, foi quando essas últimas modalidades, que eram até então menosprezadas, passaram a ser tomadas como significativas é que algumas mulheres puderam ser reconhecidas nos meios artísticos oficiais. Mas esse reconhecimento não deixa de ser ambíguo. Mesmo condecorada, Abigail de Andrade foi classificada por Gonzaga Duque como “amadora” em seu fundamental livro, *A Arte Brasileira*, de 1888, obra de referência para todos os estudiosos do academismo no Brasil.

Mme. de Stäell dizia a Napoleão que ‘o gênio não tinha sexo’ frase provada inúmeras vezes e que, entre nós, a Sra. D. Abigail de Andrade acaba de corroborar com o seu valioso talento.

Creio que a Exma. Pintora começou os estudos artísticos com o simples intuito de completar a sua educação, porém, a paixão pela pintura dominou-a.

A sra. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternos, aprendem unicamente a artezinha colegial, pelintra, pretensiosa, hipócrita, execrável de fazer bonecos em papel Pellee e aquarelar paisagens *d’après cartons*; não para dizer que sabe desenhar e pintar cetins de leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retrós a de martirizar pincéis, mas por índole, por vontade, por dedicação.

É que a sra. Amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades [...].⁹

O texto transparece as dificuldades em se entender uma mulher artista como uma criadora plena. A ideia do amadorismo como uma condição essencialmente feminina derivava de uma realidade institucional. Como todas as pintoras de sua geração, Abigail era considerada amadora porque não poderia, como seus colegas homens, ser classificada na categoria de “alunos” posto que a Academia não aceitava mulheres em seus quadros. Sua trajetória expõe um dilema comum a outras artistas de seu tempo: como tornar-se mulher artista no Brasil oitocentista? Como afirmar-se profissionalmente num universo em que estavam renegadas a espaços secundários, desvalorizados?

Tornar-se pintora no Brasil do XIX: limites e possibilidades para a formação artística feminina

Abigail de Andrade nasceu em 1864, na cidade de Vassouras, localizada na região cafeeira do Rio de Janeiro. Seu pai José Maria de Andrade era fazendeiro de café e advogado. Em 1880, ainda muito jovem, Abigail de Andrade deixou sua cidade para ir aprimorar seus estudos no Rio de Janeiro, então capital federal, passando a morar com sua tia, Rosa Fernandes de Almada.¹⁰ No ano seguinte, matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios o qual, em 1881, havia

inaugurado um curso especialmente para as turmas femininas, por isso sendo considerada a primeira instituição oficial a receber mulheres artistas dentre seu corpo discente no país. Como se vê pela data Abigail de Andrade integrou a primeira turma de mulheres da escola.

O Liceu havia sido fundado no Rio de Janeiro, em 1858, com o objetivo de promover a capacitação técnica e artesanal de quadros para a criação de uma indústria nacional. Nesse espírito, a abertura da instituição para as mulheres tinha em vista um público específico: o de mulheres pobres que necessitavam contribuir para o sustento de suas famílias.¹¹ Nesse sentido, prevalecia na instituição uma concepção utilitária sobre a finalidade das disciplinas artísticas, como o desenho, considerado uma base importante para a realização de produções de caráter aplicado. Isso é perceptível por meio da análise da solicitação de Ernestina de Sá Ferreira, formada no Liceu e não aceita, mesmo após muita insistência, entre os alunos da Academia, em 1895. Um dos documentos anexados em seu processo é seu currículo. Ernestina ingressara no L.A.O em 1881, mesmo ano de Abigail, podendo-se considerar que tenham sido expostas à mesma grade curricular. Segundo o histórico, em 1881 ela recebeu medalha de ouro em *desenho*. No ano seguinte foi aprovada em *aritmética* e *música*, além de ficar em terceiro lugar na aula de *desenho de figura*; em 1883, fora aprovada com distinção no *segundo ano de música*, plenamente em *gramática* e simplesmente em *aritmética*, cursou com destaque *desenho geométrico* e *desenho de ornatos*. Em seu quarto ano teve aulas de *geometria* e *desenho de ornatos*. Em 1885, no quinto ano, obtém aproveitamento em seu *terceiro ano de música*, medalha de prata em *caligrafia*, cursou com destaque recebendo menção honrosa em *desenho de ornatos* e *cópia de gesso*. No ano seguinte foi aprovada em *escritura mercantil* e *língua italiana*, além de *francês*, de *desenho de ornatos* e de *cópia de gesso*. Em 1889, ano em que se formou, cursou *italiano*, *escrituração mercantil*, *caligrafia*, *desenho de ornatos*, *cópia de gesso*.¹²

O currículo apresentado é claramente eclético. Proviam-se as alunas de disciplinas gerais, como línguas; formação artística com destaque para a música e aulas de desenho; técnica não artística, como escrituração mercantil, além de

disciplinas que estariam entre as artes puras e aplicadas, servindo de base para ambas, como é o caso do desenho de ornatos e cópia de gesso. Com isso fica claro que, muito embora o Liceu tenha sido a primeira instituição pública a possibilitar a formação artística para mulheres, todo o empenho era voltado não para sua capacitação como profissionais das belas artes. Mas isso não impediu que já nos primeiros anos contabiliza-se 650 alunas inscritas, demonstrando a incrível demanda existente, o que, no entanto, não se traduzia numa educação artística plenamente equiparável àquela fornecida pela Academia.

Foi no Liceu que Abigail de Andrade conheceu Ângelo Agostini, então seu professor de desenho. Ele era um artista de origem italiana, cerca de 20 anos mais velho do que ela, muito reputado como caricaturista, proprietário e editor da *Revista Illustrada*, órgão de caráter abolicionista que teve papel central na vida cultural do país durante a década de 1880. Logo Abigail tornou-se aluna particular de Agostini e seu colega, o fotógrafo Insley Pacheco, com quem dividia ateliê.

A formação em ateliês particulares era relativamente comum naquele período, embora em uma escola muito mais restrita do que ocorria em países como França e Inglaterra.¹³ Desde 1847, nas páginas do *Almanaque Laemmert* artistas ofereciam-se como professores de desenho e pintura em uma seção especial, aqueles que podiam destacavam as honorarias recebidas pela AIBA, verdadeiras “iscas” para atraírem estudantes.¹⁴ Durante a década de 1880, diversos nomes de artistas vinculados ao sistema acadêmico brasileiro ofereceram classes particulares.¹⁵ É interessante destacar que, também neste momento, algumas artistas do sexo feminino noticiavam seus cursos no jornal, dentre elas, Guilhermina Tollstadius, sempre presente nas Exposições Gerais, e também outras que ofereciam classes em que se mesclavam artes puras e aplicadas, como Julieta Thompson Guimarães; Francisca Elizabeth Thompson de Oliveira Basto; Esmeraldina Victorina, entre outras.¹⁶ Cabe notar que, diferindo do que ocorria com os ateliês particulares franceses ou ingleses cuja propaganda já especificava a orientação para um tipo específico de clientela dividida conforme o sexo, no Rio de Janeiro as aulas não pareciam trazer qualquer tipo de segregação.

Para isso é muito plausível que tenha sido determinante o fato de que, em nenhum deles, ao menos de acordo com os anúncios, havia a oferta de aulas a partir dos modelos vivos.

Logo a relação entre o mestre e a aluna adquiriu contornos afetivos, ambos tornaram-se amantes, em um romance que desafiou as convenções morais da época, por ser ele casado e com filhos do primeiro matrimônio. Além de companheiro e professor, Agostini foi um de seus principais incentivadores de Abigail, contribuindo para tanto a posição que ocupava no campo artístico carioca, como de crítico atuante na importante revista que possuía, a *Revista Illustrada*. No ano seguinte ao ingresso no Liceu, Abigail de Andrade participou da mostra organizada pela instituição, quando então ele escreveu:

[...] Tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis espécimes de arte do desenho no mais alto grau. A perfeita correção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmero, fazem admirar a bela estátua do fauno copiada do gesso e feita em duas posições: a manhã, o grupo em mármore do celebre escultor Schelling e a Vênus e Cupido do mesmo, sendo estes dois trabalhos copiados em aumento de umas fotografias.

Duas academias de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa inteligente amadora, que mostrou em três gêneros diversos desenhos, o quanto se pode alcançar com um estudo sério e acurado.

Toda a imprensa foi unânime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do mérito dessa distintíssima amadora, que, pela primeira vez expôs os seus trabalhos em público.

Esses louvores devem animá-la, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outra exposição, a Exma. Sra. Abigail alcançará na pintura os mesmos triunfos que obteve no desenho.¹⁷

Auto-retrato feminino: gênero, política e representação

Dentre as obras poucas que hoje conhecemos de Abigail de Andrade, todas pertencentes a

coleções particulares, destacam-se duas modalidades, as pinturas de paisagens (rurais e urbanas) e os auto-retratos. Esses são particularmente importantes para se analisar a condição da mulher artista no Brasil oitocentista, constituindo, até o momento, as primeiras imagens nessa modalidade encontradas durante a pesquisa. Podem ser interpretados como testemunhos fundamentais da complexa tarefa que as mulheres enfrentavam para afirmarem-se como artistas em um contexto perpassado pela lógica patriarcal, que limitava consideravelmente suas possibilidades de formação, bem como de reconhecimento, pois ainda que demonstrassem talento, eram apreciadas pela crítica na condição de “eternas amadoras”, subtraindo-lhes, portanto, a possibilidade de serem consideradas artistas profissionais.

Nesse sentido, o auto-retrato como artista figura como uma expressão intrinsecamente política. Trata-se de uma resposta afirmativa diante de um contexto institucional e simbolicamente excludente. Trata-se ainda de inventar – e isso não era certamente uma tarefa fácil – um novo imaginário que fosse capaz de representar a mulher como criadora, distanciando-se das recorrentes representações então disseminadas, as quais tendiam a fixá-la como objeto de um olhar masculino, fosse por meio da abundância de representações de nus femininos nos salões, ou da recorrente imagem de musa inspiradora (dos homens criadores), ou ainda como vítima da colonização (caso das Moemas, Iracemas, símbolos nacionais). Não se podendo esquecer também de imagens mais “modernas” naquele contexto, a dondoca elegante cuja presença no espaço público se faz por meio da única atividade possível: a de comprar.¹⁸

Como muitas mulheres de sua época, Abigail de Andrade não constava como uma genealogia imagética de mulheres ativas, criadoras, cultas, heroicas.¹⁹ Inexistiam modelos visuais no Brasil oitocentista, bem como em vários países do mundo. Era então preciso inventar um novo léxico que fosse capaz de representar algo até então inexistente, a mulher artista, culta, criadora, lembrando-se ainda que isso deveria ser feito em um país de tradição escravagista.

Os auto-retratos femininos eclodem internacionalmente como modalidade na França a partir do salão de 1785. Naquele contexto

Adelaide Labille-Guilard e Elisabeth Vigée-Lebrun, duas pintoras conhecidas, contemporâneas de Jacques Louis David, o utilizam para afirmarem-se como artistas, mulheres, refinadas e bem sucedidas em um campo que ecoava as turbulências ocasionadas pela Revolução Francesa, marco que, surpreendentemente, limitara e dificultara as carreiras femininas.²⁰ A partir de então o auto-retrato feminino tornara-se, como bem demonstrou Marie-Jo Bonnet, um manifesto político, traduzindo disputas de gênero internas ao campo das artes.²¹

Ao longo do século XIX, houve uma grande proliferação de auto-retratos femininos em países ocidentais, especialmente na França, em parte como resultado da emergência de um campo de atuação para mulheres artistas, promovido com a inauguração de vários ateliês particulares dedicados à formação de pintoras e escultoras²². Mas também na América Latina há exemplos da modalidade, tal como duas telas realizadas no México oitocentista, *Interior del estudio de una artista*, de Josefa Sanromán e *Autoretrato com su familia*, de Guadalupe Carpio de Mayora, bem analisados por Angelica Velásquez.²³ Ainda que na época fossem consideradas artistas inferiores e suas produções rotuladas mediante a alcunha tendenciosa de “arte feminina”, tais auto-representações revelavam os intuitos de se afirmarem como artistas plenas, distanciando-se do estigma do amadorismo. No entanto, tal processo era também eivado de ambiguidades e contradições, pois muitas vezes as artistas incorporavam elementos iconográficos associados às noções de feminilidade corrente, como o espaço doméstico, o interior burguês (no caso das mexicanas), ou ainda a pintura de flores, os quais, justamente, eram indícios visuais de suas fragilidades. Os auto-retratos como artistas podem ser vistos como sínteses de processos complexos de negociações entre, de um lado, as expectativas sociais sobre os lugares dos gêneros numa sociedade oitocentista e patriarcal e, de outro, os desejos individuais de auto-afirmação vivenciados por certas artistas nesse período²⁴.

Em 1881, Abigail de Andrade realiza seu primeiro auto-retrato. (**Figura 1**) Na obra, sem título, elabora uma imagem de pintora autoconfiante, que se depreende da expressão decidida e vigorosa de seu rosto, absorto na própria atividade. O cesto de lixo semiescondido

aos seus pés comporta os vários estudos já feitos, mostrando tratar-se de uma empreitada de afinco, exigente e metódica. Tais características da tela indicam um orgulho pelo ofício de artista, aparentando tratar-se de uma ocupação séria, baseada em um trabalho disciplinado, o qual exigiria as virtudes da concentração e a da aplicação por parte de seu (sua) autor (a).

Abigail retoma o tema do auto-retrato como artista em *Um Canto do meu Ateliê* (**Figura 2**), uma obra muito importante em sua trajetória pois foi com ela, além de *Um cesto de compras*, que obtém a medalha de ouro no Salão de 1884. Mas para além da repercussão da obra, trata-se de uma imagem extremamente complexa do ponto de vista das relações entre arte e gênero na pintura brasileira oitocentista. A tela é plena de símbolos perpassados por compreensão historicamente circunstanciada da condição feminina.

Mais uma vez a Abigail retratou-se pintando (**Figura 3**), mas diferentemente da imagem de 1881, postou-se de costas para o espectador, dirigindo seu olhar para a mulher mais velha,²⁵ 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, aparentemente a artista teria 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, ainda, 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, notando-se a curiosa ausência da paisagem, na medida em que era uma das modalidades a que se dedicava com afinco. 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 e que foi objeto de outra obra exposta no salão de 1884. É interessante notar o quanto a estatueta, representação do eternamente belo corpo feminino, ocupa um espaço central na tela e contrapõe-se aos pequenos estudos de nus masculinos esculpidos, que se encontram propositalmente descortinados ao lado direito e superior do quadro. O olhar do espectador é obrigado a concentrar-se em três encenações centrais da feminilidade: a da pintora em atividade, uma espécie de ego feminino possível; a da Vênus, protótipo da beleza feminina idealizada e, finalmente, o terceiro corpo possível, presente na tela que figura atrás da escultura: o da representação da mulher como mãe. Na imagem há, ainda, uma atenção desdobrada à ornamentação floral: flores espalham-se pelo chão, um buquê enfeita o lado direito do ateliê, e é instigante 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 desdobrou as representações sobre a própria identidade, tanto a artística quanto a de gênero. Com astuta ironia, promoveu o contrastaste 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 várias estatuetas, essas identificavam ou as cópias em gesso que serviam de modelo para a pintura, ou ainda suas próprias produções escultóricas, o que assinalaria 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.

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 percebido como 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 matrona, um outro tipo feminino, com quem conversava.

Ao fragmentar de tal modo sua identidade, Abigail de Andrade criou uma rica representação sobre a multiplicidade dos sentidos que comumente estava associada 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, a pintora 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 estilhou a imagem da mulher como um ser facilmente

definível com simples adjetivos, 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 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, e fortemente presente na cultura francesa finissecular, onde vários deles se formaram.²⁶ Sua representação torna-se ainda mais emblemática quando ombreada à tela *Ateliê em Paris* realizada por seu reconhecido contemporâneo, José Ferraz de Almeida Junior (**Figura 4**). Nelatrês jovens artistas encontram-se em um estúdio cuja simplicidade é contrastada à riqueza da atividade artística. Sobre o chão velho e sujo caminha uma pequena tartaruga sem ser notada. Ali não há nada, nenhum móvel, nada de aconchegante, apenas homens em trabalho, e quanto trabalho! As várias telas, estudos e 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 modelo. 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.

Para Abigail, como para outras contemporâneas, tal tela aludia a todo um mundo que lhes parecia inacessível. O ateliê compartilhado com amigos, como local de vida livre, era algo pouco comum em se tratando de mulheres. 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: à sensualidade do quarto de Amoedo, ao profissionalismo e à solidão de Almeida Junior

–ambos os modos de figurar a vida de artista como livre e boêmia– 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.

Abigail de Andrade e Ângelo Agostini: criações compartilhadas

A obra de Abigail de Andrade sugere uma consciência latente das dificuldades enfrentadas pelas mulheres no sentido de se afirmarem como artistas, o que impacta, como se pretendeu mostrar, as próprias maneiras possíveis de se representar. Alguns dados da sua pouco conhecida trajetória indicam que, de fato, ela sofreu inúmeras pressões de sua família e é provável que à medida que alcançasse maior projeção, os constrangimentos se tornassem mais sensíveis. Em 1885, a comissão da Academia reuniu-se e decidiu-se por adquirir algumas obras para o acervo da instituição, entre os muitos trabalhos escolhidos figurava *Cesto de Compras*, avaliado em \$ 300.000. Seria o fato uma honra para qualquer artista, mesmo um já consagrado quanto mais um estreante, possuir uma obra na única coleção pública do país e, de sobra, ainda conseguir alguma soma pelo seu trabalho, em um país em que o mercado artístico era incipiente. Todavia, em maio daquele ano, a ata da comissão informava que alguns autores se recusavam a vender suas obras, “só três não podem ser comprados por constar-lhes que seus respectivos donos não podem ou não querem vendê-los, nas condições oferecidas, pela academia; são eles os srs. D. Abigail, Thomaz Driendl, Hilarião...”. O ofício do mês de julho era ainda mais conclusivo, “a Sra. Abigail de Andrade proclama não poder ceder à academia nenhum de seus quadros”.²⁷ A recusa à venda poderia derivar de muitos motivos, mas dentre eles é provável que a pressão familiar tenha exercido um papel preponderante.

Depois da apresentação triunfal no salão de 1884, Abigail continuou a produzir e a expor. Em 1886, o crítico Gonzaga Duque avaliou duas mostras, uma na Casa Vieitas onde “a Exma. Sra. A de Andrade nos apresenta uma *mesa de compras*, estudo d’après nature executado com muito talento e observação...”, obra que para o

crítico fazia da moça “um espírito superior, educado à moderna, tomando para assunto do seu quadro essa abundante mesa de cozinha...”.²⁸ Meses depois a jovem apresentava alguns retratos, na Casa Costrejean.²⁹ As obras produzidas entre 1884 e 1888 demonstram um apego à pintura de gênero, mais especificamente a uma vertente similar à de Almeida Júnior, presente nas muitas paisagens que realiza nesse período.

No ano de 1888, do romance clandestino vivido entre Abigail e seu mestre Agostini nascera uma filha, Angelina Agostini. Sabe-se que o escândalo foi grande na época; todavia, como prescrevia a etiqueta, assuntos desse tipo que solapassem o bom nome de moças de família não eram veiculados nos jornais, sobretudo se um dos envolvidos fosse alguém de destaque e com poder no próprio campo do jornalismo. Angelo Agostini era uma personagem bastante conhecida nos últimos anos do Império: abolicionista militante, suas caricaturas anti-escravidão eram notáveis nas páginas de seu periódico, a *Revista Illustrada*. Naquele ano, em função da reação hostil do meio, ambos partiram para a Europa.³⁰

Em Paris, Abigail ainda realizou algumas telas durante a gravidez de seu segundo filho. Em uma delas focaliza-se uma bela cena: Agostini retratando-a, dentro do ateliê comum, enquanto ela lia.³¹ A ideia de um casal de artistas que produziam e viviam em harmonia em meio aos belos frutos das próprias capacidades, foi também pintada pelo próprio Agostini em outra obra. (**Figura 5**) Ao centro encontra-se Abigail de Andrade sentada diante de seu cavalete pintando um nu feminino, e ao seu lado uma amiga observa-a; um pouco mais atrás fitam-nas atentamente dois homens, provavelmente seus companheiros. O primeiro deles seria o próprio Agostini e no canto esquerdo da tela o parceiro da outra. Toda a decoração do recinto descreve um ateliê de artista: o alto pé direito, o espaço privilegiado ocupado pelo cavalete, os panos ao fundo, o roupão em azul caído, o mesmo que, na tela, reveste as partes impróprias do corpo feminino e, sobretudo, no extremo do quadro o motivo principal da tela: o modelo vivo feminino que, discretamente, se deixa notar por trás da cortina, vestindo-se após a sessão.

Nessa tela estão aludidos temas importantes. Há uma representação primeira: a do próprio ato de pintar e dos métodos envolvidos nesse processo; mas há uma outra representação implícita, a da *mulher artista* em exercício. Trata-se de uma figura feminina elegantemente trajada, sentada diante de seu cavalete, fixando um modelo vivo feminino naquela tela, ainda inacabada. Tal artista não está sozinha, mas bem ao contrário, conta com o aval, carinhoso e estimulante por parte de seu companheiro. Ao lado da evocação dos elementos caracterizadores do *métier* de artista acadêmico desponta a imagem de um casal de artistas como uma parceria afetiva e profissional. Comparado ao *Um canto de meu ateliê*, um auto-retrato no qual todos os atributos da “feminilidade” estavam presentes, atributos estes que podem ser pensados como “ausências” (do modelo vivo, de figuras masculinas), a presente tela parecer apresentar, justamente, os elementos que outrora faltavam: o modelo vivo, que é, afinal, o tema manifesto da obra e seu tema latente, o da presença masculina, evocada como parceria profissional e afetiva.

Ainda na cidade luz Abigail produziu seu último auto-retrato: em *Mulher sentada diante de uma escrivãzinha*. Novamente escolheu retratar-se em um ambiente respeitável, munida de trajés refinados e acompanhada de um vaso de flores, daí derivando uma imagem de mulher de elite e culta. Destoando, entretanto, dos anteriores, não era agora como pintora que aparecia, mas sim como leitora e escritora. A escolha do perfil descortinava sua identidade, embora não houvesse aí indício algum de que se tratasse de uma artista visual; o olhar distante e a mão no queixo evocavam a ideia de uma mulher absorta em seus pensamentos, reflexiva e distante. Parece tratar-se de alguém que escrevia uma carta e rememorava fatos da vida. No ano em que a pintou, Abigail deu a luz a um filho que logo morreu de tuberculose, ao que se seguiu sua própria morte, meses depois.

Agostini só se recuperou do ocorrido muito tempo mais tarde, regressando ao Brasil em 1895, quando retomou sua atuação junto à imprensa carioca. Já a trajetória de Abigail de Andrade, precocemente interrompida, foi sendo paulatinamente apagada dos livros de história da arte, de modo que após os registros de Gonzaga Duque pouco se escutou falar dela. Esta 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.

Questionar a qualidade de suas obras como elemento preponderante para seu ingresso no panteão artístico é deixar, incólume, um determinado cânon constituído a partir de critérios de julgamento, muitas vezes implícitos na história da arte, que utiliza argumentos em sua origem perpassados pelas distinções de gênero. Se a principal voz ouvida acerca dos méritos estéticos dos artistas de finais do XIX for a de Gonzaga Duque, que admirava suas obras, mas não era capaz de julgá-las mediante outra alcunha do que a de uma amadora, muito embora reconhecesse nela méritos de profissional, a história da arte brasileira não cessará de repetir estigmas, juízos de valor e critérios originados de um determinado contexto cultural. Neste às artistas era dificultada a plena afirmação profissional 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, como o escândalo derivado da relação entre Abigail e Agostini esclarece. As muitas restrições, internalizadas e reinterpretadas, se projetaram nos complexos auto-retratos produzidos pela artista, sínteses visuais da árdua tarefa que era afirmar-se como mulher e como artista naquelas décadas finais do século XIX.

Notas

* O presente artigo é uma versão parcial e transformada de parte de minha tese de doutorado, defendida em 2005 e publicada em 2008 sob o título de *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922*, São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2008. Os dados sobre a pintora, bem como sobre a presença das mulheres no campo acadêmico brasileiro encontram-se mais pormenorizadamente analisados no livro referido.

¹Vale notar que algumas das expositoras eram estrangeiras e outras constavam como sras anônimas. A esse respeito consultar: Ana Paula C. Simioni, *op. cit.*, pp. 305-336. Praticamente todas as artistas dedicaram-se à pintura e ao desenho, não se localizando, até o período republicano, a existência de escultoras. No que tange às modalidades

artísticas predominantes ressaltam-se os retratos, as naturezas-mortas, as cópias de telas consagradas ou de desenhos de obras canônicas; paisagens (em óleo e, sobretudo, pastéis) e ainda telas, ou cópia de telas, religiosas. As pinturas históricas, gênero máximo dentro da hierarquia acadêmica, não parecem ter sido objeto das práticas artísticas femininas durante o oitocentos.

² Tais pintores foram consagrados em suas épocas, depois, com a supremacia do Modernismo na arte brasileira, perderam a centralidade de outrora, com a exceção de Almeida Jr, também valorizado pelos modernistas. Nas últimas décadas essa marginalização da arte, dita, acadêmica tem sido questionada pelos estudos acadêmicos. A geração de 1880 merece ainda ser mais estudada, mas guarda afinidades temáticas e estilísticas com “los primeros modernos” bem estudados por Laura Malosetti Costa na Argentina. Ver: Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ Sobre as práticas, valores e rotinas acadêmicas no XIX brasileiro ler: Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo, SENAC, 2005; Luciano Migliaccio, “O século XIX”, in: *Arte do Século XIX. Mostra do Redescobrimento*, Fundação Bienal de São Paulo, 2000; Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas, Unicamp, 2009, entre outros.

⁴ Sobre a discussão dos debates acerca do “moderno” em finais do XIX e a necessidade de rever o cânon estabelecido pela historiografia modernista, consultar: Luiz Marques, *30 Mestres da Pintura no Brasil. 30 anos Credicard*, São Paulo, 2001; Annateresa Fabris, “Modernidade e vanguarda: o caso Brasileiro”, in: Annateresa Fabris (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994; Camila Dazzi, “Pôr em prática a Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890, tese de Doutorado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

⁵ Luís Gonzaga Duque Estrada, *A arte brasileira* (Tadeu Chiarelli, introdução, notas e organização), Campinas, Mercado de Letras, 1995, p. 212.

⁶ Lucciano Migliaccio, *op. cit.*

⁷ A esse respeito consultar: Patricia Mainardi, *The End of Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, New York, Cambridge University Press, 1994.

⁸ Linda Nochlin, “Why there be no great women artists?” in: *Art and Sexual Politics*, New York, Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª ed. [1ª ed 1971]; Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven/London, Yale University Press, 1994; Marina Sauer, *L’Entrée des Femmes à L’École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1990; Denise Noel, *Les Femmes Peintres au Salon. Paris 1863-1889*, Paris, Université de Paris 7, Denis Diderot, 1997. Thèse de Doctorat sous la Direction de Michelle Perrot; Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London, Thames and Hudson, 1996. (Coleção World of Art); Sevrène Sofio, “La vocation comme subversion d’un système: artistes femmes et anti-

académisme dans la France révolutionnaire”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, 2007, n°168, p. 34-49, entre outras.

⁹ Luís Gonzaga Duque Estrada, *A Arte Brasileira, op. cit.*, p. 213.

¹⁰ A esse respeito ler: Miriam de Oliveira, *Abigail de Andrade. Artista plástica no Rio de Janeiro do século XIX*, Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993. Ainda sobre a trajetória da artista ler: Ana Paula C. Simioni, *op. cit.*, 200; Claudia Oliveira, “Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880”, *19&20*, Rio de Janeiro, vol. VI, n° 3, 2011 (online).

¹¹ A esse respeito consultar o discurso de Felix Ferreira publicado em *Polyanthea Commemorativa da Inauguração das Aulas para o Sexo Feminino*, Rio de Janeiro, Liceu de Artes e Ofícios, 1881, pp. 24-25.

¹² *Requerimento de Matrícula para os Cursos de Livre Frequência de 1895*, Museu Dom João VI.

¹³ Dentre a vasta bibliografia sobre o tema destaco: Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth-Century France and England: their Art Education, Exhibition Opportunities, and membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, New York/London, Garland, 1984.

¹⁴ O *Almanaque Laemmert*, publicado entre 1844 e 1889, foi a principal edição da capital do Império brasileiro.

¹⁵ Os artistas que noticiavam suas aulas eram: Ana Carolina de Azevedo Coimbra (desenho linear), Capitão Antonio José da Rocha (desenho de figura e paisagem), Bento Gonçalves Cavalcanti de Ourem (flores de cera e bordados sobre vidro), Braz Ignacio de Vasconcellos, Francisco Carlos da Silva Cabrita, J. Alexandrino de Oliveira (desenho figurado), João Maximiniano Mafra, Joaquim Ignácio da Costa Miranda, José Horacio Dias de Faria, José Maria de Medeiros, José Pereira de Barros (desenho), Mongie (desenho), Bacharel Manoel Luiz Regadas (desenhos de figuras, paisagens, ornamentação, arquitetura), Mme. Morren (desenho), D. Rosa A. de Mello Figueiredo, Vasco José da Costa e Silva, W. Tuosa (desenho). Entretanto, alguns pontos podem ser destacados: poucos dentre estes eram artistas conhecidos, apenas dois eram mulheres e algo fundamental: *nenhum dos ateliês era noticiado como exclusivamente feminino*.

¹⁶ No total foram 25 anunciantes, sendo apenas 6 mulheres. Consultar *Almanaque Laemmert*, ano 1884, p. 844.

¹⁷ Ângelo Agostini, *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n° 295, 1882, p.3.

¹⁸ A esse respeito ler: Linda Nochlin, *Representing Women*, London, Thames and Hudson, 1999; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1994; e no Brasil, Cristina Costa, *A Imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira*, Rio de Janeiro, SENAC, 2002.

¹⁹ Sobre a importância da genealogia feminina para as mulheres criadoras é fundamental consultar Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

²⁰ Ver: Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the age of the French Revolution*, New York, Cornell University Press, 1988; Séverine Sofio, *La parenthèse enchantée. Genre et production des beaux-arts en France, 1770-1850*, Paris, Éditions du CNRS, collection “Culture et Société” (publicação prevista para 2013).

²¹ Muito embora já no Renascimento tenham existido algumas poucas mulheres, como Elisabeta Sirani, a se auto-retrataram, o gênero adquire importância no século XVIII, quando se contam mais de 60 pinturas assim realizadas expostas entre 1770 e 1804 nos Salões. Para Marie-Jo Bonnet isso revela uma transformação no valor atribuído às mulheres artistas como seres de segunda categoria, sendo a autoconsciência feminina um indicador precioso de uma nova época. Marie-Jo Bonnet, “Femmes peintres à Leur Travail: de l’autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXesiècles)”, *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, n° 49-3, set., 2002.

²² Frances Borzello, *A World of Our Own: Women as Artists*, London, Thames and Hudson, 2000. A rigor, o gênero auto-retrato, incluindo também os masculinos, dissemina-se amplamente pela Europa, como notou Pierre Vaisse, “L’auto-portrait. Questions de méthode”, *Romantisme*, 1987, n°56.

²³ Angélica Velásquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán” in: Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, t. 1, México DF, CONACULTA, 2001.

²⁴ A esse respeito ler Borzello, *op. cit.*, p.153.

²⁵ 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. Oliveira, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Sobre o tema do estúdio do artista em finais do XIX ler: Borzello, *op. cit.*, pp. 146-152; sobre a formação dos artistas brasileiros nesse momento ler: Ana Paula C. Simioni, “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”, *Revista Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 17 (1), 2005 (online)

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015&lng=en&nrm=ISO

²⁷ *Atas da Academia Imperial de Belas Artes, 1882-1890*, Museu Dom João VI [cód. 6153]

²⁸ Luiz Gonzaga Duque Estrada, *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*, Belo Horizonte, Editora da UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.96.

²⁹ *Ibidem*, p. 128.

³⁰ Oliveira, *op. cit.*, p.24.

³¹ Infelizmente não nos foi possível conseguir uma imagem com qualidade para apresentar neste artigo.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula; “O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 3 | Año 2013.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=119&vol=3