

MARIA CLARA DA CUNHA SANTOS E A CRÍTICA DE ARTE EM A MENSAGEIRA (1897-1900)

MARIA CLARA DA CUNHA SANTOS ET LA CRITIQUE DE L'ART DANS A MENSAGEIRA (1897-1900)

Ana Cláudia de Moura Cabral
Graduanda em História da Arte/UFRGS
anacmcabral@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a produção crítica produzida por Maria Clara da Cunha Santos (1866-1911) no campo das artes para a revista *A Mensageira* entre o período de 1897 a 1900, inserida na coluna de crônicas *Cartas do Rio*. Alicerçada nos estudos feministas voltados para a História da Arte, busco compreender o contexto social em que a produção da mulher foi inserida ao longo da história, a fim de entender os motivos pelos quais o trabalho de Maria Clara por tanto tempo ficou silenciado.

Palavras-chave: Maria Clara da Cunha Santos. Crítica de Arte. Estudos de gênero.

RÉSUMÉE

Le présent étude a pour objectif d'enquêter sur la production critique produite par Maria Clara da Cunha Santos (1866-1911) dans le domaine des arts pour le magazine *A Mensageira* entre 1897 et 1900, insérée dans la chronique *Cartas do Rio*. Basée sur des études féministes sur l'histoire de l'art, j'essaie de comprendre le contexte social dans lequel la production féminine a été insérée à travers l'histoire afin de comprendre les raisons pour lesquelles le travail de Maria Clara a été réduit au silence depuis si longtemps.

Mots clés: Maria Clara da Cunha Santos. Critique d'art. Études de genre.

Introdução

O presente artigo é um recorte da pesquisa que desenvolvi para o meu Trabalho de Conclusão de Curso no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esse estudo foi fomentado inicialmente devido à notória ausência da mulher na História da Arte tradicional.

Quando iniciamos uma graduação, geralmente depositamos uma grande expectativa sobre o curso, dedicamo-nos intensamente a descobrir, aprender, refletir e principalmente questionar. Com o decorrer do tempo e o passar dos períodos, visto que o método muitas vezes utilizado na História da Arte é o cronológico, fui me encantando gradativamente pelo curso. Porém, não demorou muito para que um sentimento de frustração me tomasse, pois eu comecei a observar, num primeiro momento, que praticamente não víamos mulheres em nossos livros gerais de História da Arte. E essa ausência de artistas mulheres dava-se tanto na historiografia mundial e, como não seria diferente, na historiografia da arte brasileira.

Ao cursar a cadeira de História da Arte do Brasil II, que compreende o século XIX, fomos convidados a elaborar um estudo sobre algum artista do período em análise e a

definição dos artistas que seriam estudados se deu através de um sorteio. Fui afortunada por ter retirado o nome de Abigail de Andrade; vale ressaltar que era a única mulher presente na proposta de estudo. Pouco tempo depois, a minha alegria de ter sido sorteada com um dos raros nomes de mulher artista visto até o período se transformou em desespero. O prazo para entrega do trabalho corria e o material sobre a artista e suas obras era escasso. Com os poucos estudos existentes, feitos por mulheres acadêmicas, como Ana Paula Simioni e Viviane Viana de Souza, desenvolvi meu trabalho sobre Abigail. Meu interesse por pesquisar mulheres artistas a fim de questionar e entender a sua ausência na História da Arte tradicional, a partir desse momento, intensificou-se significativamente.

A minha curiosidade em saber por que praticamente não temos mulheres na História da Arte brasileira antes de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, modificou-se para: quais eram as mulheres que produziam antes do modernismo? O que produziam? Como produziam? Qual o contexto social que essas artistas estavam inseridas?

Então iniciei uma pesquisa, de forma ampla, no período que compreende as últimas décadas do século XIX e os anos iniciais do século XX, nos jornais e revistas da época, percorrendo os anos em busca de mulheres artistas e suas obras. Embora este processo tenha sido longo e laborioso a lista não fugiu muito dos nomes que estavam presentes nas Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, porém já nos é muito significativo.

Entre as artistas encontradas, me deparei com o nome de Maria Clara da Cunha Santos. Tive certeza, nesse momento, que eu tinha em mãos o meu tema de pesquisa. Digo isso, pois, em meio a diversos motivos que guiaram o meu súbito interesse por ela, como a sua interdisciplinaridade, destaco os seus escritos sobre arte, material praticamente inédito na produção feminina daquele período.

Maria Clara (Pelotas, 18 de novembro de 1866 - Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1911), foi uma importante intelectual brasileira e sua produção literária é vasta. Entre contos e poesias, Maria Clara também se dedicou ao gênero crônica, que nos interessa profundamente neste trabalho. A principal fonte primária de seus escritos sobre arte e temas culturais de modo geral aqui utilizada é a revista literária *A Mensageira*, originalmente publicada de 1897 a 1900, que era dedicada às mulheres brasileiras. A revista teve uma edição fac-similar editada no ano de 1987, portanto os textos estão mais acessíveis para consulta.

Em *A Mensageira*, Maria Clara colaborava com a coluna de crônicas intitulada *Cartas do Rio*, divulgando os mais variados acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro. Entre os assuntos, Maria comentava sobre as exposições que aconteciam e também elaborava críticas sobre as obras e seus artistas.

Como pintora, Cunha Santos participou de cinco exposições gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro. Encontramos seu nome citado nos catálogos que compreendem os anos de 1897 a 1901, sendo ao todo 17 telas expostas. Até o momento a busca pela existência física dessas obras continua, o que nos remete a uma das várias problemáticas que envolvem a produção de mulheres na História da Arte. O Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro não tem registro das obras de Maria Clara, salvo os catálogos das exposições que comprovam a sua participação. Uma especulação possível é de que essas telas estejam em coleções particulares ou em posse de familiares.

É válido ressaltar que ao propor um estudo sobre uma mulher artista e crítica de arte que está ausente na historiografia da arte brasileira, fica praticamente impossível não abordarmos questões sociais e de gênero como base teórica para este trabalho. Portanto, para que possamos compreender como a carreira profissional de Santos e de tantas outras mulheres acontecia, normalmente de forma limitada, na sociedade do entresséculos, propomos inicialmente uma breve análise histórica referente ao posicionamento social da mulher perante o campo sistêmico das artes.

Gênero e sociedade: uma brevíssima e indispensável reflexão

Márian Cao discute no texto *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*, integrante do livro *Interterritorialidade: mídias, texto e educação*, como a iconografia e os aspectos formais das imagens estão intrinsecamente ligados a características de gênero. Tais características foram constituindo-se através dos séculos em uma cultura que dá preponderância ao que é masculino, sendo este associado ao que é universal e o feminino, pelo contrário, ao que é particular.

Para que possamos entender melhor como essa construção das imagens está ligada diretamente a características de gênero, Cao menciona um exercício que propôs aos alunos da Faculdade de Educação da Universidad Complutense de Madrid. O exercício era simples e baseava-se na realização de rápidos desenhos sobre determinadas frases. Cao comenta que o objetivo do exercício era, em princípio, o de “acelerar o traço e buscar a síntese da figura humana”. As frases que a autora passava aos alunos eram neutras e sem sexo, por exemplo: “enquanto corria em direção ao avião, se lembrou que tinha esquecido os papéis da reunião” ou “sua figura se assemelhava à natureza” (CAO, 2008, p. 75).

Sobre essas frases Cao chama a atenção para o fato de serem

Frases sem sexo, mas com gênero, com um gênero construído há anos, do qual vamos nos desvinculando muito pouco a pouco e que relaciona tudo aquilo que tem importância, na esfera pública, com a ação, com o poder, como o masculino; e tudo aquilo que tem a ver com a infância, com a esfera privada, a ajuda, o passivo e o doméstico, com o feminino (CAO, 2008, p. 75).

Sobre os resultados deste exercício, a professora recorda que era comum os alunos serem tomados por um sentimento de desolação, pois sentiam-se verdadeiramente mal ao perceberem como a ideia de gênero estava pré-concebida e enraizada dentro de cada um, homens e mulheres. Cao recorda ainda de um aluno em específico e conta a seguinte passagem: “Lembro-me de um aluno que, profundamente consternado, dizia-me que era ele quem sempre trocava sua filha, que era ‘sua’ tarefa, mas que ao colocá-la no papel, como ‘modelo’, como padrão, acabou colocando uma figura feminina” (CAO, 2008, p. 75).

Percebemos claramente nesse exercício como os padrões construídos socialmente estão arraigados dentro de nós e apresentam-se até mesmo em pessoas que não os seguem ou não concordam diretamente com eles, como foi o caso do aluno rememorado por Cao. É imprescindível que entendamos, para a análise deste trabalho, o quanto as nossas influências sociais e culturais estão vinculadas a ideia de gênero e afetam intimamente nossa percepção.

Outro exemplo: debruçando-nos um pouco mais sobre o passado e aproximando-nos do período em reflexão, pode ser observado no texto *En busca de la emancipación: las mujeres artistas en París en torno a 1900*, de Charlotte Foucher Zarmanian, no qual a autora apresenta uma entrevista realizada em 1901, no periódico *Le Figaro*, por Maurice de Waleffe com a artista francesa Louise Abbéma (1853-1927), uma pintora conhecida não só pelo seu trabalho, mas pelo fato de não ter filhos e usar calças. O tema da entrevista está relacionado ao seguinte questionamento: “A mulher artista é feliz?” (ZARMANIAN, 2014).

A autora chama a atenção para o fato de que mesmo sendo a artista entrevistada uma mulher conhecida por estar “à frente de seu tempo”, no seu discurso percebe-se a resistência de um domínio social, pois este apresenta-se de maneira conciliadora e educada. Zarmanian comenta que as respostas da artista “[...] são significativas da dificuldade de pensar em uma definição estável do feminismo e da emancipação feminina na transição do século XIX para o século XX...” (ZARMANIAN, 2014, p. 40, tradução minha).

Na contemporaneidade, como tivemos o exemplo apresentado por Cao, ainda estamos presos a essas amarras hierárquicas de gênero, construídas socialmente e interiorizadas desde muito cedo, e estamos ainda desenvolvendo lentamente um processo de desconstrução dessa ideia cultural falocêntrica. Assim sendo, se olharmos para os fins do século XIX e início de

XX podemos entender como foi difícil para as mulheres, como Louise Abbéma, romper com determinados padrões.

Retomando a ideia de Cao, de atentarmos para a narrativa de uma história da arte mais justa e criativa, é importante que entendamos como as mulheres, assim como os não ocidentais e os pobres, por exemplo, foram marginalizados por uma construção narrativa baseada na genialidade individual que tinha o objetivo de valorização do ocidente, do homem e do burguês.

Tamar Garb em *Gênero e representação*, texto que faz parte da obra *Modernidade e Modernismo: a Pintura francesa no século XIX*, comenta que na França, no final do século XIX, por exemplo,

[...] havia diversas maneiras de se praticar arte, desenho ou exercer ofícios. Cada uma dessas práticas trazia as marcas das instituições nas quais eram ensinadas e do gênero e condições de classe de seus executantes. Consequentemente, existiam hierarquias de práticas. Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como ‘artista’ (GARB, 1998, p. 231).

Assim como na sociedade atual ainda é impossível se falar em oportunidades iguais, no período do entresséculos não foi diferente. As mulheres estavam submersas numa sociedade desigual, como exemplifica Garb ao apresentar a realidade da mulher artista na sociedade francesa:

Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, enquanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina (GARB, 1998, p. 231).

Mesmo que todas as dificuldades fossem enfrentadas e supostamente superadas, as mulheres, por mais talento que apresentassem, ainda assim seriam “amadoras”, ainda assim seriam seguidoras de algum mestre, pois não se considerava que tivessem genialidade, mais uma das prerrogativas exclusivamente masculinas. Sobre essa ideia de gênio, Garb comenta:

Embora se reconhecesse que certas mulheres tinham algum talento, era impossível para elas se qualificarem como verdadeiramente notáveis. Para isso era preciso ter gênio, uma qualidade que se considerava, no século XIX, estar além do alcance das mulheres. [...]. O que desqualificava as mulheres para a ‘genialidade’ era a sua falta inata de originalidade, seu conservadorismo, sua tendência à imitação, sua intensidade emocional acompanhada de deficiência intelectual e as preocupações necessariamente absorventes com a maternidade (GARB, 1998, p. 231).

Porém, nesse período, na França, já havia mulheres lutando contra essa crença generalizada e enraizada que as mulheres não tinham condições nem psicológicas nem físicas para produzir obras de arte. Também lutavam para combater a convicção de que isto tinha de ser assim para manter o equilíbrio e o bem da nação e da raça, pois existia a ideia de que qualquer alteração nos papéis sociais tradicionais poderia ameaçar a ordem social e o futuro dessa sociedade (GARB, 1998).

Algumas das artistas e feministas que lutavam contra essa percepção social, desafiavam “a noção de que as mulheres nunca haviam produzido nenhuma obra artística ou literária significativa” (GARB, 1998, p. 231), enquanto outras aceitavam esta afirmação, porém explicavam-na socialmente. Garb cita, por exemplo, a feminista Maria Deraismes¹ (1828-1894) que, em 1876, entende que essa vida sedentária e limitada ao lar, imposta pelos costumes, foi que impossibilitou às mulheres de encontrar um meio de se sobressaírem entre os melhores no campo das artes até aquele momento. Associado ainda a essa baixa qualidade na educação artística oferecida às mulheres é que Deraismes também denunciava a falta de instrução como um dos motivos que lhes vedou o acesso ao mundo das artes no passado. (GARB, 1998).

A profissionalização da mulher no campo artístico nacional: relações institucionais

No ano de 1881 as mulheres tiveram as portas da primeira instituição pública nacional abertas, o Liceu de Artes e ofícios, fundado no Rio de Janeiro no ano de 1858. O objetivo principal da escola era o de promover a capacitação técnica e artesanal para o surgimento de uma indústria nacional. Com o mesmo raciocínio, a inauguração de turmas para mulheres tinha o intuito de proporcionar às mulheres pobres uma forma de contribuir no sustento de suas famílias. Muito embora fosse uma oportunidade às mulheres, o ensino do Liceu vinculava-se muito mais para a formação de artesãos do que de artistas. A profissionalização das discentes, como destaca a historiadora Ana Paula Simioni, em seu texto *O Corpo Inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, era “eminente técnica e votada a um público humilde” (SIMIONI, 2007, p. 95).

As disciplinas artísticas oferecidas para os alunos, tinham uma característica utilitária. O desenho, por exemplo, era considerado uma base importante para a realização de produções de caráter aplicado. Sobre esse assunto, é interessante analisarmos o estudo *O auto-retrato*

¹ Escritora e defensora dos direitos da mulher, Deraismes ficou conhecida também por lutar pelos direitos das mulheres em praticar Maçonaria.

Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação, realizado também por Simioni, no qual ela apresenta o currículo da aluna Ernestina de Sá Ferreira, formada pelo Liceu, que tentou ingressar na Academia no ano de 1895 e foi recusada. Junto à documentação entregue para análise, está seu currículo. Segundo o seu 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 anos 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. (SIMIONI, 2013, p. 3).

Podemos constatar que, embora o Liceu tenha sido a primeira instituição pública a abrir às portas para as mulheres, ainda assim a formação dessas estava muito longe de uma formação profissional em Belas Artes. Porém, é importante destacarmos que as pesquisas apontam que logo nos primeiros anos o Liceu já contabilizava mais de 650 alunas matriculadas, deixando explícita a imensa demanda existente. (SIMIONI, 2013).

Já a renomada Escola Nacional de Belas Artes² (ENBA), a qual era responsável pelo ensino superior das artes no país, passou a receber o público feminino no ano de 1892, com a ressalva de que as alunas teriam as aulas ministradas em sala exclusiva, sem a presença masculina. Porém, a realidade da escola era um pouco diferente, as mulheres foram ter um espaço separado dos homens somente no ano de 1896, quando foi respectivamente dirigida por Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1857 – 1936). Segundo Simioni, esse pode ter sido um dos motivos pelos quais as mulheres matricularam-se tardiamente nas aulas de modelo vivo, pois “É importante lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, nesse caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercear as práticas femininas [...]” (SIMIONI, 2007, p. 95).

Esse confronto social que muitas vezes restringiu as práticas femininas mencionado por Simioni foi vivido e narrado pela escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941), no texto

² Inicialmente fundada por D. João VI, recebia o nome de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), passando a se chamar Escola Nacional de Belas Artes com o advento da República. Em 1931 foi absorvida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Profissões para mulheres, de 1931. Woolf nomeou esse angustiante conflito de fantasma, o qual ela homenageia com o nome da heroína do poema *Anjo do Lar*, de Coventry Patmore³.

Woolf representa de forma brilhante em sua narrativa essa dificuldade para a mulher libertar a sua imaginação e criar livremente, quando se sente rigorosamente condenada pela censura. Para ela esse pode ser um dos motivos pelos quais várias escritoras optaram por usar pseudônimos masculinos, como George Eliot⁴ e Miss Brönte⁵, por exemplo, pois “talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo” (WOOLF, 2012, p. 28). A narrativa da escritora sobre esse fantasma que atormenta e tenta impedir o posicionamento da mulher poderia ser tranquilamente transposta para praticamente qualquer área do conhecimento que pudesse afastá-la do doméstico.

Todavia, paulatinamente as mulheres foram conquistando espaço e impondo-se no campo artístico nacional. A presença feminina no Salão Nacional de Belas Artes, por exemplo, pode evidenciar esse fato, visto que no ano de 1900 as mulheres representavam 40% dos expositores. Entretanto, é bem verdade que ainda sofriam diversos outros obstáculos, como:

[...] a dificuldade em concorrerem para os processos de ingresso nos cursos superiores, tendo em vista os currículos secundários femininos que enfatizavam as “prendas do lar” em detrimento dos conhecimentos “científicos”. E, sobretudo, os impactos advindos do desprezo com que os críticos tendiam a julgá-las, os quais, utilizando-se de categorias diversas do que as aplicadas aos artistas masculinos – como, por exemplo, a de “amadoras”, ou, ainda, de “artistas femininas” – inscreviam-nas em espaços simbolicamente menos “profissionais” do que aqueles reservados aos seus colegas de ofício (SIMIONI, 2007, p. 96).

Um claro exemplo dessa crítica diferenciada destinada às mulheres pode ser visto nos textos de importantes críticos, como é o caso de Luiz Gonzaga Duque Estrada. Seus textos reunidos no prestigiado livro *A arte brasileira*, escrito em 1888, material de grande importância referente aos artistas oitocentistas, demonstram efetivamente que as mulheres ocupavam um lugar secundário no campo artístico naquele período. Nessa obra, o espaço dedicado as mulheres está reservado entre os amadores, tem um pouco mais de uma página e meia e apresenta o nome de apenas duas artistas.

É importante ressaltar que as mulheres eram consideradas amadoras, mesmo quando seus trabalhos se destacavam em técnica e qualidade, como ocorreu, por exemplo, com a

³ Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), poeta inglês que ficou famoso com o poema *Anjos do lar* (The Angel in the House), no qual dá dicas, conceitua e classifica a ideia de um casamento feliz. Na obra, Patmore elogia a esposa Emily como modelo perfeito e adequado da esfera doméstica.

⁴ Pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880).

⁵ Charlotte Bronte (1816-1855) escreveu o famoso romance *Jane Eyre*, publicado em 1847, com o pseudônimo de Currer Bell.

prestigiada Abigail de Andrade (1864-1890), uma das mulheres então citadas na obra de Gonzaga Duque. Essa incongruência entre a condição de amadorismo imposta à mulher artista e sua produção muito bem elaborada, pode ser observada na crítica de Estrada à Andrade:

Mme. De Stael dizia a Napoleão que “o gênio não tinha sexo” frase provada inúmeras vezes e que, entre nós, a Sra. D. Abigail de Andrada 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. D. 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, pretenciosa, 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. [...]

A Sra. Abigail começa apenas a mostrar seu talento para a pintura e tem feito por uma maneira um tanto feliz. O seu quadro “O cesto de compras” é uma promessa de sumo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro “Um canto do meu atelier” tem qualidades dignas de atenção; os retratos e as paisagens que há expostos são verdadeiras vitórias para uma amadora [...] (ESTRADA, 1995, p. 231).

Um dos grandes incentivadores da carreira de Abigail de Andrade foi Ângelo Agostini⁶ (1843 – 1910), que inicialmente foi seu professor. Mais tarde vieram a se casar. As calorosas críticas que Agostini escrevia sobre seus trabalhos na *Revista Illustrada* contribuíram muito para a visibilidade de sua carreira artística. Em 1882 Abigail participou de uma mostra organizada pelo Liceu. Sobre essa exposição Ângelo escreveu a seguinte crítica:

[...] tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens 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 bella estátua do Faune 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 photographias.

Duas academias das mais difficeis do curso de desenho de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa intelligente amadora, que mostrou em três gêneros diversos de desenhos, o quanto se pode alcançar com um estudo sério e aturado.

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

⁶ Agostini era um reputado caricaturista, proprietário e editor da *Revista Illustrada*, a qual possuía um caráter abolicionista. A revista desempenhou um papel importante na vida cultural do país durante a década de 1880. Abigail torna-se aluna particular de Agostini e também de seu amigo, fotógrafo e pintor Insley Pacheco, com quem dividia ateliê.

Esses louvores devem animá-la, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outras exposições, a Exma. Sra. Abigail alcançará na pintura os mesmos triunfos que obteve no desenho (AGOSTINI, 1882, p. 3)⁷.

Seria de muita valia, porém, observarmos que na crítica de Agostini mais de uma vez ele se refere à artista como amadora. Esse termo era empregado para os iniciantes nas artes e para as artistas mulheres. De toda maneira, tem um tom pejorativo às mulheres, pois o amadorismo infelizmente não era uma etapa passageira. A Academia só iria aceitar mulheres em seu corpo discente, como vimos, a partir de 1892, no período da I República. Simioni reflete em seu livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* que, em grande parte, “a ideia de que as mulheres eram ‘eternas amadoras’ nas artes foi um mito nutrido por uma realidade institucional” (SIMIONI, 2008, p. 85).

Portanto, incapacitadas de entrar na academia e ter uma formação adequada às regras do ofício, eram submetidas à ideia de que para elas a arte era um passatempo e não uma forma de sustento e profissionalização. Simioni simplifica muito bem essa situação na seguinte frase: “Para eles a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito” (SIMIONI, 2008, p. 301).

Nesse período era comum a formação de artistas em ateliês particulares. Estudos mostram que desde 1847 os artistas anunciavam seus serviços nas páginas do *Almanaque Laemmert*, por exemplo. Havia uma seção destinada especificamente para essa finalidade (SIMIONI, 2013). Os artistas que possuíam honrarias pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) faziam questão de destacar, como o fez Jacob Wladimiro Petra de Barros, “que orgulhosamente expunha ser ‘premiado com três grandes medalhas, pela congregação dos professores da Academia de Belas Artes desta Corte’” (SIMIONI, 2008, p. 128). Nos anos finais do império, os artistas seguiam oferecendo seus serviços no Almanaque, e é muito importante observar que a partir de 1884 via-se mulheres ofertando suas habilidades. Sobre esses anúncios, Simioni comenta:

Durante a década de 1880, diversos nomes de artistas vinculados ao sistema acadêmico brasileiro ofereceram classes particulares. É interessante destacar que, também nesse 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 Bastos; Esmeraldina Victorina, entre outras. Cabe notar que, diferindo do que ocorria com os ateliês franceses ou ingleses cuja propaganda já especificava a orientação para um tipo específico de clientela dividida conforme sexo, no Rio de Janeiro as

⁷ Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=> >
Acesso em: 17 de outubro de 2017.

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 (SIMIONI, 2013, p. 4).

Muito em razão dessas oportunidades de estudo alternativo nos ateliês particulares, foi possível a participação de diversas mulheres nas exposições gerais de Belas Artes, muito antes da aceitação de ingresso de alunas na Academia. Simioni comenta ainda que as artistas que participavam como expositoras chegaram, “muitas vezes, a receber prêmios com suas obras” (SIMIONI, 2008, p. 130).

Não podemos deixar de comentar que a formação artística de Maria Clara também ocorreu por meio de aulas particulares no ateliê de Adolpho Malevolti⁸. A artista participou de cinco exposições no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. É possível observar nos catálogos dessas exposições, que compreendem os anos de 1897 a 1901, que logo abaixo do nome de Maria Clara da Cunha Santos, estava presente o nome de seu mestre, situação habitual para o período. É importante mencionar também que a produção pictórica de Maria Clara se perdeu ao longo da história. Ao analisar nos catálogos, as obras que ali estão registradas e levando em consideração os gêneros abrangentes na produção das mulheres da época, é possível supor que Maria Clara se dedicou à pintura de paisagem e à natureza-morta. Entre as dezessete obras citadas, destacamos: *Um lado da minha casa* (1897), *Caminho do arvoredo* (1898), *Cathaléa em copo d'agua* (1899), *Fructas do Brazil* (1900) e *A tarde, paisagem mineira* (1901).

É possível observar que mesmo após a abertura das portas da ENBA para as mulheres, os ateliês continuaram a receber alunas, alguns deles, como destaca Ana Paula Simioni, atingiram notável importância. Entre eles, a autora destaca, no Rio de Janeiro, então capital, o ateliê dos irmãos Henrique⁹ e Rodolfo Bernardelli¹⁰ (1852–1931), um dos mais frequentados pelas artistas que expunham no salão, e o ateliê do casal August Petit¹¹ (1844–1927) e Margueritte Petit (? - ?). Sobre esses dois principais ateliês particulares Simioni destaca que

Encontravam-se nos pólos opostos do sistema acadêmico, mostrando as posições diversas que configuravam as relações de poder daquele campo. Enquanto os primeiros eram figuras dominantes – não só pela reputação alcançada, mas também por ocuparem os principais postos disponíveis, incluindo o de diretor da Enba -, August Petit era um artista muitas vezes

⁸ Adolpho Malevolti nasceu em Florença, Itália, foi discípulo de Paulo de Nicolau Cianfanelli Marquez, Comendador Paulo Feroni e Comendador Arquiteto Emilio de Fabris. Foi premiado com a 3ª medalha de ouro na Exposição Geral de 1895. Fonte: Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1897. Catálogo.

⁹ Foi professor de pintura na ENBA.

¹⁰ Foi diretor e professor da Academia entre os anos de 1890 e 1915.

¹¹ Nascido na França, transferiu-se para o Brasil em 1864, dedicando-se basicamente aos retratos.

ridicularizado pela crítica e com uma trajetória considerada medíocre. Embora localizados em nichos antagônicos, ambos orbitavam o universo de influência da Academia, como evidenciam as participações de todos os salões, testemunho de crença na principal vitrina do sistema (SIMIONI, 2008, p. 132).

Outra problemática que merece ser abordada sobre o sistema das artes, ainda em relação a esses dois importantes ateliês, é a desigualdade na questão de premiações e consequentemente de “sucesso” entre as suas discípulas. As alunas de Petit raramente conquistavam distinções, já as de Bernardelli, que estava diretamente ligado à Academia, pelo contrário, receberam diversas premiações. Podemos pensar numa relação de poder no campo artístico, visto que, como bem observa Simioni,

Das quinze alunas de August Petit que participaram dos salões entre 1844 e 1922 apenas uma chegou a ser premiada, e com o mais baixo índice de reconhecimento do sistema: a menção honrosa. Das catorze alunas de Henrique Bernardelli, nove foram premiadas, sete delas recebendo desde as menções até as medalhas (prata, bronze ou ouro), e duas [...] obtendo mesmo o mais alto índice de consagração: o prêmio de viagem (SIMIONI, 2008, p. 134).

Assim como os irmãos Bernardelli, diversos outros professores da educação pública davam aulas particulares em seus ateliês, de certa forma estimulando a contínua educação privada para as mulheres. Muito embora, antes de 1892 tenha sido uma forma alternativa de buscar qualificação no meio artístico e de participar dos salões, observa-se que mesmo com a liberação de ingressos para as mulheres na ENBA, elas, ainda assim, optavam por buscar nas escolas particulares os ensinamentos artísticos.

Esse desinteresse pela Escola Nacional de Belas Artes por parte das artistas, pode ter sido ocasionado tanto pela rigidez da grade curricular quanto por um obstáculo maior ainda, os cursos noturnos – visto que nesse período a mulher precisava da autorização do pai ou do marido para sair, problematizando ainda mais o fato de que a circulação noturna era realizada por serviçais ou prostitutas (SIMIONI, 2008, p. 139). Os ateliês particulares forneciam, então,

Vantagens do horário e do ambiente; nestes, os contatos entre os sexos eram praticamente inexistentes, garantindo aos pais e maridos zelosos o cuidado com suas filhas e esposas queridas, tornando-se mesmo uma continuação dos ‘lares’. O ateliê particular surgia assim como uma espécie de ‘segunda casa’: mantinha o desejável recato feminino, evitava a ‘promiscuidade entre os sexos’ e circunscrevia as alunas ao âmbito do privado, apartando-as de um universo mais público, competitivo e também profissional, representado pela Academia (SIMIONI, 2008, p. 140).

Portanto, ao mesmo tempo que os ateliês tiveram um importante papel na contribuição para a formação das mulheres artistas, eles também, por outro lado, as afastaram do mercado

das artes, contribuindo com uma formação não-oficial e voltada especificamente para um público abonado. Observa-se, assim, um sistema que se dividia em escola pública, legitimadora, mais voltada para a formação de alunos homens; e os ateliês privados, mais direcionados ao público feminino.

Maria Clara da Cunha Santos: uma crítica de arte na virada do século XIX

Maria Clara da Cunha Santos, gaúcha, da cidade de Pelotas¹², nasceu em dezoito de novembro do ano de 1866. Porém, ainda muito jovem, juntamente com sua família, mudou-se para o estado de Minas Gerais. Filha de uma família tradicional, seus pais eram o Dr. João Vieira da Cunha, Juiz de Direito em Alfenas, e a Sra. Cecília Alcantara Vilhena da Cunha. Maria Clara tinha um irmão, o João Vieira da Cunha Junior e cinco irmãs, Judith, Ophelia, Lydia, Isabella e Clara Vilhena da Cunha.

A trajetória intelectual de Maria Clara da Cunha Santos, ao que tudo indica, começou muito cedo¹³, em Minas Gerais, e prosseguiu muito ativa até o seu falecimento, na cidade do Rio de Janeiro, em 23 de outubro de 1911. Uma mulher que impressionava, e ainda nos impressiona, por possuir uma capacidade artística e intelectual amplamente variada. Maria Clara dedicou-se à pintura, à literatura – indo da poesia ao conto, da crítica ao jornalismo – e à música –, indo do instrumento ao canto.

Além dessa multiplicidade de talentos, Maria Clara também se dedicava intensamente a questões de cunho social. Ainda na juventude, na cidade de Pouso Alegre, Minas Gerais, participou da Aliança Libertária de Pouso Alegre, lutando pela liberdade dos escravos. Maria Alcione Neves em sua dissertação de mestrado, *Os brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos*, apresenta um trecho do texto da Academia Pouso-alegrense de letras, que diz o seguinte sobre Maria Clara:

[...] uma jovem de rara beleza e extraordinário talento para as artes, foi exímia musicista e talentosa poeta. Brilhava como declamadora e pianista nos saraus das noites preguiçosas e estreladas da terra do Bom Jesus, e com sua beleza delicada enfeitava nossos salões. Mas a mulher bela e talentosa também possuía um espírito guerreiro, lutando por seus ideais. Pertenceu à Aliança Libertária de Pouso Alegre, lutando pela emancipação dos escravos, saindo às ruas pregando seus ideais e angariando fundos para comprar alforrias. [...]. (Academia Pouso-alegrense de Letras apud NEVES, 2009, p. 40)

¹² Observou-se durante a pesquisa que algumas vezes Maria Clara foi considerada Mineira, Carioca e até mesmo Pernambucana, devido, provavelmente, à sua saída tão precoce do Estado do Rio Grande do Sul.

¹³ Na obra *Pyrilampos*, por exemplo, está presente a poesia No album de Gersony França, datada de 1884.

Seu engajamento teve continuidade também na cidade do Rio de Janeiro. Maria Clara participou intensamente da *Associação das Damas da Assistência à Infância*, que realizava diversas ações educativas, assistenciais e filantrópicas. Foi a 1ª secretária durante o período de 1909 a 1911, inclusive, destinou o valor da venda de alguma de suas obras – pinturas e livros – para o *Instituto de Proteção e Assistência à infância* (IPAI) do Rio de Janeiro. O jornal *O Paiz*, em 2 de fevereiro de 1899, anunciava: “Lembro aos meus leitores que ainda se acha exposto á venda na galeria Cambiaso (loja de Preço Fixo) o bonito quadrinho pintado por D. Maria Clara da Cunha Santos, e destinado pela distinta amadora á subscrição aberta para os orphãos” (*O Paiz*, ano, XV, n. 5233, p. 2, 2 de fevereiro de 1899). No mesmo jornal, Julia Lopes de Almeida anuncia, em 8 de setembro de 1908, que o livro intitulado *America e Europa*, tinha os lucros destinado ao IPAI do Rio de Janeiro: “O livro de Maria Clara, vendido em beneficio da Assistencia á Infancia, a cuja associação a autora ofereceu a primeira edição de sua obra, circunstancia a notar com elogio [...]” (*O Paiz*, ano XXIV, n. 8741, p. 1, 8 de setembro de 1908).

Ao investigar a trajetória intelectual e social dessa mulher através dos jornais da época em que ela produziu, podemos perceber que a sua participação na sociedade, principalmente, mineira e carioca, foi intensa e influente. São diversos os eventos culturais em que ela esteve presente e em muitos deles pudemos observar que ela tinha o papel quase oficial de oradora. Em diversos desses eventos, são notórios os momentos que Maria Clara recita suas poesias, afirmando de certa forma o seu trabalho como literata.

Maria Clara, como já pudemos perceber, teve uma trajetória ativa, engajada e de caráter interdisciplinar. Essa interessante intelectual colaborava em diversos periódicos do entresséculos. Entre eles, destacamos: *A Semana* (1885-1888), *A Família*, *Cidade do Rio*, *Jornal do Brasil*, *O Album*, *Gazeta de Petrópolis*, *O Fluminense*, *Pharol* e *Rua do Ouvidor* (1898-1904), todos do Rio de Janeiro. Maria Clara também colaborou para jornais de diversos estados, como *A Pacotilha*, do Maranhão, *Almanach de Juíz de Fora*, de Minas Gerais, *O Cysne*, de Ouro Preto, *Jornal de Recife* e *o Lyrio*, de Recife, *O ESCRINIO* e *O Corimbo*, do Rio Grande do Sul, *Diario de Natal*, do Rio Grande do Norte, entre outros¹⁴.

Além das publicações periódicas, Maria Clara também publicou alguns livros, como, por exemplo o livro de poesias *Pyrilampos...*, de 1890; o livro de contos *Painéis*, de 1902; e

¹⁴ Devido à vasta colaboração de Maria Clara nos periódicos da época não foi possível no espaço de tempo desta pesquisa efetuar o levantamento exato de todos os anos em que ela escreveu para os jornais mencionados, por isso a omissão.

América e Europa, de 1908, de crônicas de viagens. Na Exposição Nacional de 1908 do Rio de Janeiro, Maria Clara recebeu medalha de Ouro na categoria Livros e Publicações¹⁵.

Das diversas publicações e trabalhos de Maria Clara, vamos destacar e analisar mais criteriosamente as suas crônicas, presentes no periódico *A Mensageira: revista literária dedicada a mulher brasileira*, pois foi entre essas crônicas que ela publicou as suas críticas de arte. *A Mensageira*, foi idealizada e dirigida por Presciliana Duarte de Almeida¹⁶, amiga íntima de Maria Clara, que desempenhou um papel importante na sua formação literária.

Nas *Cartas do Rio*, Maria Clara noticiava os mais variados acontecimentos da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. A escritora apresentava comentários e críticas sobre o cotidiano carioca, as festas, os progressos da cidade, alguns aspectos políticos e os mais variados acontecimentos culturais, destacando as exposições de Belas Artes, assunto primordial para nossa discussão.

Um aspecto interessante que podemos observar nas críticas de arte de Maria Clara é a presença tímida de artistas mulheres mencionadas. Em geral, se pensarmos nas críticas de arte em comparação às críticas literárias que saíam nos periódicos do entresséculos é notável a diferença de espaço entre um campo e o outro. Se tomarmos como exemplo as críticas literárias destinadas a própria Maria Clara, perceberemos que muito embora algumas apresentassem um discurso desdenhoso, como, por exemplo, a crítica do jornal *Mercantil*, de 1890, sobre o livro *Pyrilamos...*, na qual a problemática apresentada estava vinculada a produção ser de autoria de mulheres e não no aspecto formal da obra em si, os espaços destinados para as críticas eram consideravelmente grandes, em geral ocupavam praticamente uma página inteira do jornal. Já por outro lado, nas críticas artísticas o espaço destinado à produção de mulheres era acanhado. Quando se tratava de uma exposição coletiva, por exemplo, as exposições gerais de Belas Artes, as artistas mulheres recebiam normalmente um parágrafo coletivo, no final do texto, e na maioria das vezes com a denominação de amadoras.

Para que possamos compreender como esse tipo de vinculação social da mulher ao amadorismo estava arraigado no pensamento do período, tomamos para análise uma nota sobre a Exposição da Escola Nacional, de 1897, presente na revista *A Mensageira*:

Belas Artes – A' exposição de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes concorreram este ano as seguintes senhoras fluminenses, D. D. Alina Teixeira, Beatriz F. C. de Miranda, Maria Clara da Cunha Santos e Mary M. Sayão que sabem, cultivando seu espirito, aproveitar as horas vagas no desenvolvimento do bello e do útil. Sem podermos apreciar de visu os trabalhos apresentados ao publico

¹⁵ *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial* (RJ), ano 66, p. 2420, anuário de 1909.

¹⁶ Tudo indica que Presciliana e Maria Clara eram primas por parte materna. A mãe de Presciliana era Rita Vilhena de Almeida Duarte. (ELEUTÉRIO, 2005)

do Rio de Janeiro pelas amadoras, avaliamos todavia o seu merito pela critica dos jornais daquela capital; e aproveitamos o ensejo para enviar d'aqui parabens áquellas distinctas senhoras pelos applausos que têm merecido da imprensa. Não nos podemos furtar, entretanto, ao prazer de enviar em especial um aperto de mão à nossa prezada amiga e apreciadissima colaboradora Maria Clara da Cunha Santos pelos francos elogios que recebeu da critica geral o seu quadro intitulado *Meu gabinete*. (A Mensageira, ano I, n. 1, p. 16, 15 de outubro de 1897)

Ponderemos que as artistas igualmente receberam o tratamento de amadoras na nota da revista, muito embora tenha sido um destaque exclusivo para as senhoras que estavam em exposição - Maria Clara está em proeminência com o quadro *Meu gabinete* -, espaço incomum de observar nos periódicos do período. Além disso, é de grande interesse nosso observarmos que a revista ao mencionar o trabalho das artistas, vincula-os a um certo ar de domesticidade, ao comentar que as pintoras aproveitavam as horas livres para o desenvolvimento do belo.

Alusivo a esse aspecto da presença de artistas mulheres nas críticas de arte do período estudado, podemos reparar que Santos, em sua crítica de 15 de novembro de 1897, discorre muito brevemente sobre a artista presente na exposição da Escola ao ar livre, do mestre Parreiras, ao comentar apenas que “D. Hortencia apresenta 3 bons trabalhos”. Todavia, podemos perceber também que a crítica destaca o fato de existir uma mulher artista entre os expositores ao comentar que “São 4 os expositores, entre elles uma senhora [...]”.

Maria Clara ressalta neste texto os trabalhos de Alvaro Cautanheda. Sobre os seus trabalhos, ela salienta a realidade presente na pintura do artista. Outra questão interessante abordada é a relevância, para Maria Clara, da individualidade do artista. Percebemos este posicionamento quando ela comenta que “A maneira do Sr. Cautanheda interpretar a natureza é bem diversa da de seu professor. Assim é que eu compreendo o talento de um artista” e, continua, “abomino a rotina que entendia que o alumno seria a continuação do mestre! Cada um deve pintar como sente, como comprehende e como vê a natureza – a grande mestra” (A Mensageira, Ano I, n. 3, p. 36-37, 15 de novembro de 1897).

Uma característica que Maria Clara afirma em boa parte de seus trabalhos é a maneira despretensiosa com que escreve. O que nos induz a perceber em seus textos, ou em grande parte deles, uma característica voltada à crítica dita “impressionista”, que era corrente no cenário crítico da época. Em 1898, Maria Clara visita a exposição de pintura do italiano Nicolau Agostino Facchinetti (1824-1900) e de Maria Agnelle Forneiro, que havia sido sua aluna. Podemos notar que a crítica, a partir da sua percepção íntima de gosto, aponta o que lhe impressionou positivamente na exposição e destaca a evolução dos trabalhos de Fachinetti.

Maria Clara ainda aponta alguns aspectos formais sobre a composição das paisagens, enaltecendo a perspectiva naturalista das composições, como confirma o trecho a seguir:

[...]. Muito bonita está a exposição de pintura de Fachinetti e Maria Forneiro e seus discipulos, na Ladeira da Gloria. Vi muitos quadros que me impressionaram agradavelmente. O atelier é muito bem montado, ha muita luz, muito espaço e sobretudo bellisimos panoramas desta incomparavel Guanabara. O Snr. Fachinetti é um velho que faz progressos. Sua maneira de pintar de hoje é muito melhor e mais agradável do que a de outros tempos em que a sua demasiada minuciosidade prejudicava muito a seus quadros. Uma vista de Theresopolis “Efeito de manhã” é um attestado de seu progresso. As sombras são muito bem projectadas e ha uma alegria communicativa e franca que faz bem a alma. Para nós, acostumados ás magnificencias deste ceu de anil e ás perspectivas tão grandiosas quanto encantadoras desta natureza exuberante e rica, o quadro a que me refiro é um estudo consciencioso da nossa terra. Sente-se que aquellas arvores, aquella luz, aquelle ceu são nossos, são do Brasil.

Ha ainda muitos quadros de valor, que eu não menciono por falta de espaço.

A “Praia de Icarahy”, vista em uma noite de luar, forma um grande quadro muito harmonico e bonito. D. Maria Forneiro é irmã de Domicio da Gama e com seu irmão possui muito talento e amor pelas artes.

Termino esta ligeira e despretençiosa noticia enviando um punhado de flores á D. Maria Forneiro, Snr. Fachinetti e seus talentosos alumnos.

(*A Mensageira*, ano. I, n. 8, p. 116-117, 30 de janeiro de 1898).

Outra crítica muito interessante de Maria Clara, que merece nossa atenção, também datada de 1898, foi referente à Exposição de Arte retrospectiva, elaborada pelo Centro Artístico. Observemos que nessa crítica Maria Clara vai demasiadamente além de uma crítica puramente impressionista sobre alguma obra ou artista, ela expressa uma espécie de inconformidade com a atribuição superficial de julgamento de qualidade de uma obra a partir do *status quo* do artista, variando de acordo com o fato de o executor já possuir ou não reconhecimento, sem colocar em primeiro plano propriamente a apreciação e/ou análise da obra em si. A crítica trouxe exemplarmente um caso que presenciou nessa exposição, um juízo dirigido a um quadro do artista francês Étienne-Prosper Berne-Bellecour (1838-1910), que diz o seguinte:

[...]. Outro dia, na Exposição de Arte retrospectiva, brilhantemente organizada pelo Centro Artístico, contemplava, absorta, um quadro lindissimo.

Era o interior de uma sala de luxo, repleta de formosos objectos de arte. Extraordinaria composição em que se encontravam em harmonioso conjunto, a riqueza do colorido, a luz vibrante e forte de um dia primaveril, o rigor tecnico dos detalhes e sobretudo a elegancia e naturalidade das figuras. Ao fundo do quadro havia uma janella ampla, francamente aberta e ao longe, muito ao longe viam-se, desenhados com a rigorosa precisão da perspectiva, arvores e arbustos que projectavam no chão deliciosa sombra. Ao contemplar o formoso quadro, esqueci-me de consultar ao catalogo o nome do auctor.

Apreciava-o incondicionalmente, como se aprecia o que é bello, o que é digno, que é elevado. De repente resoaram a meus ouvidos palavras ásperas de censura ao quadro. Alguem dizia, bem alto, que nenhum valor encontrava na tela que me enfeitava cada vez mais.

D'ahi a pouco, o mesmo critico, reconheceu o festejado nome do auctor do quadro e diz entre assustado e arrependido: Ah! é de Berne-Bellecour, não tinha reparado, é esse um pintor emerito, seus quadros têm grande cotação, etc.

Volto á Exposição, dias depois, e que havia de encontrar? O mesmo critico, embevecido, absorto quasi, a contemplar a tela que dias antes tanto o eritára. E mais surpreendida fiquei quando o vi, em phrases repletas de enthusiasmo, chamar a atenção de um amigo e descrever um por um os detalhes completos do quadro que realmente só o encantou depois de reconhecida a assignatura do pintor.

Ha muito tempo que me preocupa o coração a dolorosa verdade que o Padre Antonio Vieira, ha tantos annos disse, nesta phrase suggestiva: Não basta que as cousas que se dizem sejam grandes, se quem as diz não é grande.

(*A Mensageira*, ano I, n. 21, p. 321-323, 15 agosto de 1898).

A última crítica que iremos trazer a conhecimento foi realizada por ocasião da sexta Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Retomando a questão da presença feminina sufocada no campo das artes plásticas, Maria Clara apresenta o assunto no decorrer de seu texto, ressaltando a importância da participação das mulheres nos salões e comenta que nesta exposição estavam presentes quatorze expositoras; ressaltamos que entre elas participava a própria Maria Clara. Contudo, a crítica é dedicada predominantemente ao artista Almeida Junior. Notemos também que, no final do seu discurso, ela recupera a questão do julgamento de valor das obras de arte por parte dos críticos, assinalando a importância de uma crítica sensata e verdadeira. Observemos suas palavras:

Esplendida e verdadeiramente admiravel está a sexta exposição geral da Escola de Bellas Artes. Ha ali trabalhos de mestres, trabalhos valiosissimos que attestam o alto merito de alguns artistas nacionaes.

Como sempre Almeida Junior apresenta quadros de muito folego e de subito valor artistico. Sua technica é admiravel, seu desenho impecavel, seu colorido verdadeiro. E sobretudo isso ha em todas as suas telas muita poesia.

Os nossos caipiras são os seus modelos preferidos. Aprecio immenso essa manifestação de patriotismo do insigne pintor paulista.

Não poderei, pela escassez de espaço desta revista, fallar, como desejava, detalhadamente da Exposição e de todos os que á ella concorreram.

Noto, com prazer, que o movimento feminista tem progredido muito em questões de arte.

N'esta actual exposição apparecem treze expositoras na secção de pintura e uma esculptora de grande merito.

Já é consoladôra essa tentativa, esse desejo que as nossas patricias mostram trabalhando e procurando se elevar.

Ha muitos quadros de pouco valor no salão da escola, e alguns então de todo sem valor, mas em compensação ha telas que por si só, valem uma exposição inteira.

“Saudades” de Almeida Junior está nesses casos. É um quadro de grandes proporções e tudo ali está tratado com carinho e com arte.

O modelo, disse-me o pintor, era uma viuva de dois mezes, uma pobre rapariga succumbida quasi pela dor da eterna separação do amado esposo.

A viuva contempla um retrato – o dele certamente – e está com a alma esmagada pelo soffrimento. Que poesia e que ternura nos olhos tristes d'aquella pobre mulher! Em segundo plano vê-se o album donde foi destacado o retrato e uma canastra de couro semiaberta.

A viuva recosta-se a um vão da parede rustica de seu casebre. A luz que entra francamente pela janella illumina todo o quadro e destaca a cabeça sympathica e o rosto tristonho da jovem martyr.

“Mendiga” é outro quadro do mesmo auctor, de muita verdade e muita belleza.

Minha querida amiga Julia Lopes de Almeida, que no dia do Vernissage admirava os quadros, logo que contemplou o de n.º 10 reconheceu na “Mendiga” uma velha devota, uma pobresinha muito conhecida em S. Paulo, que ia todos os dias á sua porta pedir esmola. Os olhos de minha amiga ficaram lacrimosos de commoção e era visível a sua alegria ao encarar a admiravel tela que como astro de primeira grandeza illuminava todo o salão.

O “Violeiro” é um typo bem estudado do caipira preguiçoso e indolente. A viola quasi que cáe das mãos e os olhos do violeiro revelam a lethargia de sua alma que secontenta com um viver quasi vegetativo. A mulher que canta ao som da viola está admiravel de naturalidade.

É um primor esse quadro.

Que direi de “Importuno”, um dos melhores quadros do illustre pintor paulista?

Devo calar-me, não posso, como já disse, alongar-me demasiado.

Em resumo, a Exposição de 99 é muito boa, impressiona agradavelmente o visitante.

A proposito de quadros e de criticos andam a brigar por ahi, pintores e amadores.

Que tolice! Eu entendo que o valôr de um objecto de arte não é destruido pelas palavras dos senhores criticos que são muitas vezes incompetentes na materia, assim como uma obra sem valor artistico não fica valendo mais, porque meia duzia de amigos escrevem e publicam elogios immerecidos.

O brilhante é sempre brilhante, quer esteja adornando a frente de uma millionaria, quer esteja na lama a mais immunda...

E o que não tem valor proprio não perdura, cáe por si...

A crítica sensata e verdadeira é um beneficio; a outra... a que é feita por desaffectedos ou por amigos intimos, não vale dois caracões.

(*A Mensageira*, ano. II, n. 32, p. 155-158, 15 de setembro de 1899).

A contribuição de Maria Clara para o campo da crítica de arte é significativa, como pudemos notar através dos exemplos apresentados. Ressaltamos que, assim como diversos críticos, em sua quase totalidade homens, conhecidos no campo artístico nacional, como Gonzaga Duque, mencionado anteriormente, Maria Clara também conviveu e participou ativamente das exposições, dos salões e dos acontecimentos da época, nos deixando, desse modo, informações ricas que podem vir a colaborar de modo relevante com a construção da História da Crítica nacional e, também, com a Historiografia da Arte brasileira.

Considerações finais

Os estudos destinados à vasta produção de Maria Clara da Cunha Santos ainda são tímidos. Apontamos no decorrer desse trabalho, por exemplo, a tese de Maria Alciene Neves que foi dedicada ao estudo específico das crônicas de Maria Clara, intitulada *Os brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos*, na área de teoria literária. Porém, salvo esta tese, no decorrer da pesquisa foi possível perceber que a escritora é mencionada vez por outra, de modo muito acanhado, em alguns estudos na área das letras e também na área da comunicação, existindo, então, uma lacuna no campo das artes.

Essa pesquisa foi motivada, principalmente, pelo ensejo de dar visibilidade à produção crítica de Maria Clara no campo historiográfico das artes, tendo em vista a singularidade da

produção de uma mulher voltada para a crítica de arte no período estudado. Concomitante a essa questão, existe também a ideia de fomentar uma discussão sobre a necessidade eminente de um novo olhar para a História da Arte tradicional, que rompa com a história silenciada de muitas mulheres e que reflita sobre os posicionamentos sociais tão responsáveis por essa invisibilidade coletiva imposta a elas.

Ao traçar esse breve panorama sobre a condição da mulher no campo artístico, foi possível compreendermos a total influência das definições sociais que limitam o pensamento intelectual da mulher numa sociedade patriarcal. O interessante estudo de Marián Cao demonstrou como estamos todos nós – homens e mulheres – condicionados a essas imposições sociais. Elas estão inseridas de forma tão internalizadas que agimos totalmente condicionados pelas questões de gênero sem, muitas vezes, ao menos nos darmos conta disso – e acredito que este seja um grande problema.

Tais condicionantes de gênero limitam as mulheres a quaisquer atividades que não sejam as domésticas. Isso pode ser percebido em praticamente todas as áreas e não seria diferente no campo artístico. Um exemplo disso é a educação artística tardia, limitada e repleta de obstáculos, destinada às mulheres. Essa eterna luta travada pelas mulheres - artistas, historiadoras, críticas -, que perdura até os dias atuais, revela uma “falha” institucional, como menciona Linda Nochlin em seu texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

[...] a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou ‘natureza desprezível’ de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que a integram. (NOCHLIN, 2016, p. 12)

Se ainda hoje as mulheres continuam a enfrentar as barreiras sociais numa sociedade que se diz muitas vezes “tão evoluída”, podemos constatar quão laborioso e hostil era o ambiente institucional do entresséculos para as mulheres que rompiam com as amarras do lar e optavam por alguma área do conhecimento. Foi justamente com a intenção de descobrir quem eram essas mulheres que produziam no final do século XIX no Brasil, buscando-as nas fontes primárias, principalmente nos jornais da época, que encontramos Maria Clara da Cunha Santos, uma mulher interdisciplinar, que optou não por uma área, mas produziu em diversos campos como a literatura, as artes, a música e a imprensa.

Porém, no presente estudo detivemos nossa atenção para a produção crítica de Maria Clara, voltada para o campo das artes. Tendo em conta a excepcionalidade que era uma mulher escrever sobre arte no período pesquisado e devido, também, à inviabilidade de estudo

sobre a sua produção artística, mediante, até então, ao desaparecimento dos quadros produzidos por ela e apresentados em cinco salões gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Entretanto, até o momento, constatamos que os escritos críticos de arte de Maria Clara foram produzidos especificamente dentro da coluna de crônicas *Cartas do Rio* publicados na revista *A Mensageira*, de 1897 a 1900. Comento isso, pois acredito que seja um dado interessante a ser analisado. Pois Maria Clara colaborou com um número muito significativo de jornais na época, porém a maior parte de suas publicações nesses jornais consistia em contos e poesias, talvez por serem gêneros mais facilmente aceitos ao serem escritos por mulheres. Todavia, como as pesquisas sobre ela são tímidas e recentes, como já foi comentado anteriormente, não podemos afirmar, de forma alguma, que Maria Clara não teve comentários críticos sobre arte publicados em outros periódicos, mas a constatação até então é de que essas publicações foram feitas exclusivamente na coluna de crônicas para *A Mensageira*.

Outra questão interessante a se pensar é a inclusão desses comentários críticos em uma coluna de crônicas. Digo isso, considerando alguns pontos: o primeiro deles é referente à condição das escritoras dentro do sistema da época e o segundo é sobre a hierarquização dentro dos gêneros literários.

Pudemos perceber no decorrer da pesquisa a hostilidade enfrentada por Maria Clara e suas contemporâneas através das críticas destinadas às suas produções. Um exemplo disso foi a crítica publicada no jornal *Mercantil*, em 1890, sobre o livro lançado em parceria com Presciliana Duarte, *Pyrilampos*... Nessa crítica percebemos claramente o ataque não à qualidade literária, mas sim à qualidade enquanto uma produção feminina. Porém, nem todas as críticas são hostis, muito pelo contrário, percebemos que em sua maioria elas não atacam de forma direta como o fez o *Mercantil*, mas são repletas de estereótipos que ao mesmo tempo que “elogiam” - como “encantadora”, “delicada”, “simples”, entre outros -, enfatizam que a produção é feminina, portanto, um passatempo muitas vezes bem executado.

Sobre a hierarquização dos gêneros literários, assunto que não abordamos diretamente, mas que vale ressaltar para a conclusão desse raciocínio, Maria Alciene Neves comenta em sua pesquisa que a crônica representava um gênero menor da literatura com a função de “Falar da vida ao rés do chão” (NEVES, 2009, p. 49). Inclusive, Maria Clara em uma de suas correspondências comentou sobre o gênero:

É o caso de se prometer um premio – e bom premio – ao chronista que conseguir durante uma quinzena como esta – só de festas e de alegrias – escrever duas linhas que não sejam discriptivas dos festejos esplendurosos e dizer duas palavras que não se refiram á festa, que tudo absorve.

Aos jornaes diarios, exclusivamente, devia caber a tarefa de relatar, por miúdo, as festas e os festejos.

Aos escriptores que escrevem chronicas bem podia se poupar esse trabalho, aliás inútil. Mas como? Si elles proprios são os primeiros são os primeiros a não poderem se libertar dessa influencia!

(A Mensageira, ano II, n. 30, p. 119-120, 15 de agosto de 1899)

De forma geral, penso que talvez a opção de Maria Clara por inserir críticas de artes em uma coluna de crônicas possa ter sido uma forma de passar “despercebida” em um sistema ainda opressor ao pensamento e, principalmente, ao posicionamento feminino. Por outro lado, a insistência de Maria Clara no caráter despretensioso de sua própria escrita, como mencionamos, talvez fosse uma forma de minimizar o enfrentamento do seu próprio “Anjo do Lar”.

Referências

A MENSAGEIRA: revista literária dedicada a mulher brasileira, directora Presciliana Duarte de Almeida. – Edição fac-similar. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, v. 1 e 2, 1987.

AGOSTINI, Ângelo. **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro, nº 295, 1882.

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, Rio de Janeiro, ano 66, p. 2420, anuário de 1909.

CAO, Marián López Fernandez. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos 1890-1903**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In FRASCINA, Francis (Org.) **Modernidade e Modernismo - A Pintura Francesa no Século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

NEVES, Maria Alciene. **Os Brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos**. Tese (Mestrado), Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São José del-Rei, 2009.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

O MERCANTIL, São Paulo, ano VII, n. 1782, p. 1, 1890.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano, XV, n. 5233, p. 2, 1899.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 8741, p. 1, 1908.

SANTOS, Maria Clara Vilhena da Cunha; DUARTE, Presciliana. **Pyrilampos...**Rio de Janeiro: Typographia e lithographia de Carlos Gaspar da Silva, 1890.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O Corpo Inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>

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

SOUZA, Viviane Viana de. **Dois pesos e duas medidas: analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior**. EHA: Encontro de História da Arte, Campinas, VIII, 2012, p. 725-733.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

ZARMANIAN, Charlotte Foucher. En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900. In. SORIA, María García (org.). **Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo**, Catálogo de exposición, Paraninfo, Universidad de Zaragoza, fevereiro – junho de 2014. p. 39-49.

Catálogos:

Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1897. Catálogo.

Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1898. Catálogo.

Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1899. Catálogo.

Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1900. Catálogo.

Exposição geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1901. Catálogo.