

## O MASP e as *Histórias das Mulheres*

Annateresa Fabris<sup>1</sup>

---

Totalmente dedicada à atuação de diversas artistas, a agenda de exposições do Museu de Arte de São Paulo de 2019 teve seu ponto alto em *Histórias das mulheres* (23 de agosto - 17 de novembro), cujo objetivo central foi propor uma reflexão sobre o cânone da história da arte e sua visão restritiva em termos de gênero e de técnicas. Essa declaração de intenções, que se corporifica por meio de um conjunto de peças têxteis de diferentes procedências, de amostras de bordados e rendas e de trabalhos de costura, expostos ao lado de quadros e desenhos, denotando a vontade de derrubar as barreiras existentes entre arte e artesanato, nem sempre é acompanhada no catálogo por uma reflexão mais acurada sobre certas personalidades artísticas. Por outro lado, a curadoria optou por não incluir na mostra, centrada em artistas atuantes entre os séculos XVI e XIX, linguagens como escultura, fotografia e artes aplicadas, oferecendo uma visão truncada das contribuições das mulheres ao campo artístico em geral.

## Um nó problemático: Artemisia Gentileschi

Apresentada como parâmetro de uma artista que, ao lado de Sofonisba Anguissola e Elisabetta Sirani, reverteu “os modelos normativos femininos, [...] transgredindo normas, questionando valores, estabelecendo suas posições”<sup>2</sup>, Artemisia Gentileschi recebe um tratamento absolutamente anódino no perfil biográfico correspondente<sup>3</sup>. A referência à “sintonia com o barroco caravaggesco” não é acompanhada por um esclarecimento sobre outros diálogos que a artista travou com pintores como Simon Vouet, Guido Reni e Domenichino, que a levaram a optar por um classicismo equilibrado, e com o napolitano Massimo Stanzione, representante de um naturalismo moderado. Seu interesse pela figura de Cleópatra não é reportada a um quadro maior, que a incluiria num rol de heroínas bíblicas e históricas como Judite, Susana, Betsabeia, Jael, Ester e Lucrecia.

Uma dessas heroínas, Judite, foi associada por parte da crítica com um episódio crucial na vida da artista, sequer mencionado no perfil do catálogo brasileiro. A história bíblica da viúva Judite, que seduz e decapita o general assírio Holofernes, foi um *leit motiv* entre os pintores dos séculos XVI e XVII, tendo sido representada por Fede Galizia (1596), pelo Cavalier d'Arpino (c. 1605-1610), por Giovanni Baglione (1608), Lionello Spada (1610-1611), Orazio Gentileschi (c. 1610-1612), Cristoforo Allori (1613), Carlo Saraceni (c. 1618) e Elisabetta Sirani (1658), entre outros. Todos eles deram preferência ao momento posterior à decapitação, lançando mão ora do motivo da cabeça numa cesta ou num prato, ora de sua exibição na mão da heroína à guisa de um troféu. Artemisia Gentileschi recorre a esse modelo em três quadros. Em *Judite e a criada* (1611-1614), uma jovem atônita segura a cabeça do inimigo na mão, enquanto a acompanhante carrega a espada e o alforje ensanguentado. Uma concepção mais sofisticada caracteriza *Judite com sua criada* (c. 1618-1619), em que as duas protagonistas olham para trás, temerosas de possíveis testemunhas. O esquema compositivo foi alterado, pois Judite segura a espada no ombro, deixando a cesta com a cabeça nas mãos da criada. O recurso ao claro-escuro torna a composição mais dramática, denotando sua proximidade do estilo de Caravaggio, aprendido através da mediação paterna. A terceira obra, intitulada *Judite e a criada*

1 Historiadora e crítica de arte. Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora de diversos livros sobre arte moderna e contemporânea e sobre as relações entre fotografia e artes visuais. Seus livros mais recentes são *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (2021) e *Lacerba e o futurismo florentino* (2025).

<sup>2</sup> LEME, Mariana. Histórias das mulheres: artistas até 1900. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 22.

<sup>3</sup> PINHEIRO, Eliane. Artemisia Gentileschi. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 90.

(1625-1627), é, sem dúvida, a mais madura do conjunto. Tendo como única fonte luminosa a chama de uma vela, a composição coloca em segundo plano o motivo da cabeça de Holofernes, uma vez que, nos dizeres de Germaine Greer, o tema adquiriu um tom espiritual. O que é determinante no quadro é “a imperturbável coragem moral de mulheres que cumprem um dever cruel com uma calma prontidão, com as cabeças voltadas em uníssono para o desafio invisível”<sup>4</sup> (Figura 1).



Figura 1

ARTEMISIA GENTILESCHI.  
JUDITE E A CRIADA  
(C. 1625-1627).

Óleo sobre tela, 182,2 X  
142,2. Coleção: Detroit  
Institute of Art.

Outros dois quadros dedicados ao tema trazem de maneira mais direta a problemática da violência do estupro sofrido em 1611, que se desdobraria no tratamento cruento dado à morte de Holofernes. A representação do momento da decapitação não é exclusiva da pintora. O tema já havia sido objeto de uma obra de Caravaggio (*Judite e Holofernes*, 1599) e foi retomado por Giovan Francesco Guerrieri em 1615-1618 num quadro com o mesmo título. O horror que emana dessas representações atinge uma voltagem mais alta nas duas versões de *Judite decapitando Holofernes*, realizadas por Gentileschi em 1612-1613 e 1620. Se Caravaggio e Guerrieri colocam a criada na cena do crime, contradizendo a escrita bíblica, a pintora leva a infração mais longe, pois transforma essa figura numa colaboradora ativa. O esquema compositivo dos dois quadros é bastante parecido. A versão de

1612-1613, que pertence ao napolitano Museu Capodimonte, dá a ver Holofernes que tenta defender-se do ataque, levantando uma mão para o queixo da serva, e uma ensimesmada Judite realizando sua ação com firmeza. Na mais conhecida versão florentina, o general assírio, apesar de esboçar um gesto de resistência, está subjugado por uma jovem determinada em executar o inimigo de seu povo. Bem mais violenta que a de Caravaggio, a composição de Gentileschi tem como epicentro

<sup>4</sup> GREER, Germaine. *The obstacle race: the future of women painters and their work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979; p. 196.

a energia feroz e a aplicação de uma Judite sombria e irada, que maneja a espada como uma camponesa abatendo um bezerro, num claustrofóbico oval de luz preenchido por um movimento contínuo de gangorra. Na composição não há nenhuma concessão a efeitos decorativos: a transparência cálida da paleta de Artemisia, sua delicada procura de efeitos lineares, [...] o tinir do sangue contra o antebraço adornado de Judite, o aparecimento do cabelo de Holofernes entre seus dedos róseos, são todos expressões de insensibilidade. Impossibilitado de sentir piedade ou [perceber] excesso nesse ícone de violência e ódio, o espectador deleita-se com essa habilidade. Em sua época, o quadro foi, ao mesmo tempo, famoso e pouco exposto<sup>5</sup> (Figura 2).



Figura 2

ARTEMISIA  
GENTILESCHI.  
**JUDITE DECAPITANDO  
HOLOFERNES.**  
(C. 1620).

Óleo sobre tela,  
146,5 X 108. Coleção:  
Museo degli Uffizi,  
Florença.

<sup>5</sup> GREER, 1979, p. 191.

autobiográfica do tema bíblico, propõe analisar os quadros de 1612-1613 e 1620 a partir da perspectiva de uma sequência de transferências e projeções masculinas que remodelaram continuamente o tema da mulher assassinando o homem. As representações da pintora referem-se ao quadro de Caravaggio, mas, ao mesmo tempo, diferem dele por uma série de elementos: o tratamento dado aos braços de Judite, o motivo da testa franzida e a expressividade da cabeça masculina. Outra fonte de inspiração deve ser buscada no quadro do pai, cuja composição triangular é invertida por Artemisia para criar um drama de ação “focado e intenso – caravaggista – em oposição à passividade do friso de Orazio”. Pollock acredita que a retomada e transformação de um tema já abordado por parte de uma mulher que reclamava um lugar no universo da arte suporia “um assassinato simbólico dos pais, que eram tanto figuras de identificação necessária quanto de rivalidade profissional”. Temendo que tais figuras paternas lhe negassem o próprio espaço criativo, a pintora faz do tema de Judite o pretexto para “um tipo de assassinato que não está apenas na representação de matar – uma representação castrante que não é a representação da castração”<sup>6</sup>. Essa leitura metafórica suscita uma dúvida. Não se tratará de uma interpretação anacrônica e forçada, já que a violência de Judite não se coaduna com o fato de Artemisia começar a emancipar-se da pintura paterna em 1610, depois da execução de *Susana e os anciões* (Palácio de Weissenstein)? Se, por outro lado, era normal um discípulo seguir as pegadas do mestre, seria de fato necessário matar a figura simbólica do pai?

## Élisabeth Vigée Le Brun e Maria Antonieta

Outro nó problemático no catálogo diz respeito ao tratamento reservado à figura de Élisabeth Vigée Le Brun. Mesmo tendo sido objeto de um ensaio de Lilia Moritz Schwarcz ao lado de algumas artistas brasileiras, a pintora não teve destacado um aspecto central de sua atuação. Como não poderia deixar de fazer, Schwarcz, cita seu cargo de pintora oficial da realeza e sua relação com Maria Antonieta, propondo duas chaves de leitura para um sodalício do qual resultaram inúmeros retratos. Na qualidade de esposa do *Premier Peintre du Roi*, a artista conseguiu “mais facilmente captar a intimidade da rainha”, com quem poderia compartilhar

<sup>6</sup> POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un canon feminista. In: CORDERO REIMAN, Karen; SAÉNZ, Inda (org.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2001; p. 192-194.

o conhecimento sobre filhos e o “cotidiano privado e familiar”. Por ser mulher, não oferecia perigo à família, o que lhe garante o ingresso nos círculos mais restritos da corte. Suas obras, que retratavam Maria Antonieta junto dos filhos, “como uma mãe atenciosa, ajudaram a minorar a má imagem da rainha, não a transformando de todo”<sup>7</sup>. Essas observações contam apenas uma parte da história e deixam de lado justamente a obra de Vigée Le Brun que causou uma grande polêmica em 1783.

Para compreender o episódio, é necessário, antes de tudo, analisar o comportamento da soberana, que se sentia pouco à vontade com a rígida etiqueta da corte francesa, tratando com desenvoltura o protocolo e produzindo feridas em sua estrutura. Cercada de jovens de ambos os sexos, simplifica ao máximo uma etiqueta tirânica e tenta subtrair-se das cerimônias públicas, preferindo passar longas horas na companhia de suas amigas, dentre as quais a princesa de Lamballe e a condessa de Polignac. Isso não impede que ela esteja constantemente sob o olhar do público por meio de bailes, jogos, festas e idas ao teatro, mas essa atitude confere uma visibilidade peculiar à corte, que deixa de ter um significado político para converter-se em puro espetáculo. Como se isso não bastasse, Maria Antonieta cria uma corte paralela no Pequeno Trianon, para o qual concebe uma decoração com um toque feminino, dando ênfase a tecidos, tapeçarias e objetos em miniatura e deixando de lado a monumentalidade e a rigidez da arquitetura preferida pelos monarcas anteriores. Esse gosto pelo ornamento e pela decoração não pode ser dissociado da construção a que é submetida ainda na Áustria para corresponder aos padrões franceses de elegância. Esse processo, em que Barbey d’Aureville via um cálculo brilhante dos Habsburgos, prossegue na França, alcançando seu apogeu no Pequeno Trianon, no qual ela estabelece uma espécie de intimidade com o irracional e com o abandono da etiqueta rígida e majestosa de Versalhes<sup>8</sup>.

Nesse ambiente mais descontraído, a rainha costumava usar roupas mais simples como a chamada *gaulle*, feita de musselina vaporosa franzida e estruturada por uma larga faixa na cintura e “braceletes” de fita combinados nos cotovelos. Considerado deslegante, o estilo adotado pela rainha é prontamente imitado pelas mulheres da corte, por uma inimiga pessoal como a Senhora

<sup>7</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz. Encontro com o silêncio: a produção feminina nos ‘tempos do passado’. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 31-32

<sup>8</sup> SAINT-AMAND, Pierre. Terrorizing Marie-Antoinette. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003; p. 261-263.

Du Barry e pela sociedade em geral, fazendo desaparecer as distinções sociais codificadas no vestuário. Se uma dama da corte podia ser imediatamente reconhecida “pelos *paniers*, o espartilho e os pesados tecidos de seda que estruturavam seu vestido”, a *gaulle* e seus acessórios (lenço, avental de linho ou musselina e chapéu de palha) “despiam as aristocratas dos principais atributos que as identificavam”<sup>9</sup>.

Vigée Le Brun, que já havia representado a Senhora Du Barry (1781) e a princesa de Lamballe (1782) vestidas com uma simples *gaulle*, retrata a rainha do mesmo modo em 1783. Em *Maria Antonieta com vestido de musselina*, a pintora propõe uma imagem controversa, pois a modelo renuncia aos trajes e aos acessórios que definem um retrato real. Vestida de maneira informal, com o traje que costumava usar no Pequeno Trianon, com a cabeça coberta por um chapéu de palha e segurando um



**Figura 3**

ÉLISABETH VIGÉE  
LEBRUN. **MARIA  
ANTONIETA COM  
VESTIDO DE  
MUSSELINA** (1783).

Óleo sobre tela, 89,8 X 72.  
Coleção: Metropolitan  
Museum of Art, Nova  
York.

<sup>9</sup> WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; p. 181.

buquê de rosas, a soberana oferece uma imagem de si enraizada na naturalidade simulada da voga pitoresca. O resultado afetadamente natural conseguido por Vigée Le Brun agrada, sem dúvida, à augusta modelo, já que ela manda fazer três cópias para distribuir às amigas, além de afirmar que o quadro era o mais parecido de seus retratos<sup>10</sup> (Figura 3).

O desejo de naturalidade de Maria Antonieta vem ao encontro de um traço estilístico da pintora, interessada em conferir a seus modelos um ar de “indiferença e espontaneidade afetadas”. A uniformidade da *grande tenue* com seus espartilhos rígidos, o ruge nas maçãs do rosto e a cabeleira empoada era uma fonte de frustração para a artista, que preferia contradizer a monotonia das representações cerimoniais e transformar seus retratos em “documentos humanos”<sup>11</sup>. A modelo e a artista cometem um erro fatal ao optarem por esse tipo de representação, pois demonstram desprezo pelas convenções que regiam o retrato de corte. Kelly Hall atribui esse erro a uma atitude ingênua de ambas as partes. A rainha que, em Viena, havia posado para retratos informais de circulação restrita, interpreta de maneira míope seu papel na corte, sem perceber que lhe cabia exemplificar a condição moral ou social do Estado. A pintora, que não tinha muito traquejo com os retratos monárquicos, não se dá conta de que uma rainha não poderia ser representada de maneira tão informal<sup>12</sup>.

Por sua qualidade de esposa, toda representação da rainha deveria ser concebida como uma maneira de louvar o monarca absoluto e mostrar seu poder. Embora não mantivesse uma relação própria com o reino, já que sua única função era gerar filhos para assegurar a sucessão dinástica, a rainha era obrigada a viver constantemente sob o olhar da corte e do povo. Objeto de elaborados rituais de corte e de exposições públicas, a rainha não tinha direito a uma vida privada<sup>13</sup>. É por isso que sua representação com um simples vestido de musselina é tomada pelo público do Salão de 1783 como uma afronta à dignidade do trono, pois o quadro não trazia nenhuma alusão ao rei e à família real. Notícias sobre o retrato da rainha “vestida como uma criada”,

<sup>10</sup> SHERIFF, Mary D. The portrait of the queen. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003; p. 47.

<sup>11</sup> GREER, 1979, p. 271-272.

<sup>12</sup> HALL, Kelly. *Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en chemise*. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/06e2/8eb53b37f32d56fff51b98208917459121b3.pdf>. Acesso em: 25 nov; s. d., s. p. [sugestão de nota] HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en chemise. *Providence College Art Journal*: Vol. 2014, pp. 20-31; p. 24. Disponível em [https://digitalcommons.providence.edu/art\\_journal/vol2014/iss1/4/](https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2014/iss1/4/). Acesso em 21 out. 2025.

<sup>13</sup> SHERIFF, 2003, p. 49-52.

“usando um pano de pó de arrumadeira”, trajando “o vestido e o avental de uma roceira”<sup>14</sup>, espalham-se por Paris e obrigam Vigée Le Brun a retirar o quadro do Salão e a substituí-lo por uma representação mais condigna da soberana. Em *Maria Antonieta com uma rosa* (1783), a rainha usava um vestido de seda, tinha as faces cobertas de ruge e os cabelos empoados e segurava na mão um pequeno buquê de flores.

O escândalo de 1783 é portador de diferentes significados. A representação da rainha em “trajes íntimos” estava inserida numa mostra voltada para a exaltação da virtude e da moralidade, sendo vista como uma provocação. Em termos políticos, a representação informal da soberana apontava para um futuro simbolizado apenas pelo espaço alternativo que ela havia criado para si: é na qualidade de rainha do Trianon que Maria Antonieta é exposta, julgada e condenada no Salão de 1783. Além disso, o vestido de musselina sinalizava um fato mais grave: a rainha havia ousado feminizar um espaço sagrado da monarquia francesa ao criar uma sociedade de mulheres no Trianon. Deixando de lado sua posição na corte e expondo-se ao olhar público como uma pessoa privada, autônoma e livre para se divertir nos trajes de sua escolha, Maria Antonieta não só afronta a etiqueta, como esquece que ela era a primeira súdita do rei, o modelo de todos os outros sujeitos a seu poder<sup>15</sup>. Aos olhos da sociedade, esse desvio das convenções gloriosas do passado constitui uma violação à lei fundamental do reino; “o povo não suporta ver seus príncipes se rebaixarem ao nível de meros mortais”, como pondera a Senhorita de Mirecourt<sup>16</sup>.

Com tais palavras, a Senhorita de Mirecourt remetia à “pessoa dupla” do rei, inspirada na figura de Cristo, que era Deus e homem ao mesmo tempo. Adotado pelos monarcas absolutistas, esse conceito foi destrinchado por Ernst Kantorowicz em *Os dois corpos do rei* (1957). Mortal por natureza, o soberano torna-se imortal durante a cerimônia de coroação. Ao primeiro corpo – natural, visível e mortal –, correspondente à pessoa histórica, sobrepõe-se o segundo corpo – invisível, místico e político – que, na qualidade de uma instituição que transcende o tempo, deve garantir a perpetuação da própria estirpe no poder. Por não ser ungida como o rei, a figura da rainha não é portadora dessa dupla natureza, mas isso não impede que ela partilhe com o consorte a

<sup>14</sup> LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1950)*. Trad. Raquel Carneiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018; p. 278; WEBER, 2008, p. 183.

<sup>15</sup> SHERIFF, 2003, p. 58-59; ver também LILTI, 2018, p. 183-184.

<sup>16</sup> WEBER, 2008, p. 183-184.

possibilidade de um corpo semiótico sacramental, materializado em retratos e narrativas. Trata-se de um corpo feito de signos, fabricado para a representação e oferecido à imaginação dos súditos. Portador de um poder ao mesmo tempo político e erótico, o corpo da rainha exprime um imaginário da soberania do rei<sup>17</sup>. O escândalo de 1783 deita raízes nessa visão cerimonial complexa, que não admitia que a soberana se mostrasse como uma pessoa qualquer. Ao usar um traje informal, que remetia à intimidade, Maria Antonieta aparece aos olhos dos súditos como uma figura indigna, indecente, licenciosa e incapaz de disfarçar sua proveniência germânica. A sugestão de um visitante do Salão de intitular a obra *França vestida como Áustria, reduzida a se cobrir com palha* permite esboçar a hipótese de que esta era considerada um índice do desejo da rainha de deixar de ser francesa, trazendo para o coração do reino o que era estrangeiro, já que o tecido era supostamente belga<sup>18</sup>.

Também Vigée Le Brun não escapa de críticas ferozes, chegando a ser definida uma desgraça para seu sexo e a ser considerada uma espécie de hermafrodita, não muito diferente de um protegido andrógino da rainha, o cavaleiro d'Éon<sup>19</sup>. O episódio cala fundo na modelo e na pintora, que resolvem voltar a representações mais tradicionais nos retratos seguintes. A pintora já representara a soberana de maneira oficial em *Retrato de Maria Antonieta com o grande traje de cerimônia* (1778), para o qual havia buscado inspiração em *Marie Leczinska, rainha da França* (1747), de Carle van Loo. A modelo é representada vestindo uma roupa cerimonial e segurando uma rosa ao lado de uma mesa sobre a qual estava pousada uma almofada com a coroa das rainhas da França. Esse processo de idealização torna-se mais acentuado depois de 1783, quando Maria Antonieta passa a ser retratada de maneira majestática, embora nem sempre em trajes oficiais. O apogeu desse processo é atingido em 1786-1787 com a composição *Retrato de Maria Antonieta e seus filhos*, uma obra claramente oficial com a qual a soberana pretendia apagar sua imagem negativa perante os súditos. À guisa de uma moderna Cornélio, a rainha usa joias discretas, como que para sublinhar que seus filhos eram seu verdadeiro tesouro. Essa escolha táctica é evidenciada pela colocação das figuras das crianças em primeiro plano. Louis-Charles (o futuro Luís XVII) está sentado no colo da mãe, enquanto Marie-Thérèse Charlotte se encosta amorosamente em seu ombro. O delfim Louis-Joseph Xavier aponta delicadamente

<sup>17</sup> SAINT-AMAND, 2003, p. 260

<sup>18</sup> WEBER, 2008, p. 184.

<sup>19</sup> Idem.

para o berço vazio, lembrando, assim, a morte, da pequena Sophie-Béatrice. O caráter sóbrio da composição é realçado pela grande pirâmide formada pela disposição das figuras e pela paleta quente, que sugere uma cena íntima. O tom solene e trágico do quadro é portador de uma mensagem política não percebida pelo público, que se concentra na expressão triste e ensimesmada da soberana e de seus filhos. A estratégia de expor uma moldura vazia antes da abertura oficial do Salão de 1787 volta-se contra a rainha, pois um espectador anônimo afixa no espaço uma etiqueta com os dizeres “Eis o retrato da Senhora Déficit”<sup>20</sup> (Figura 4).



**Figura 4**

**ÉLISABETH VIGÉE LEBRUN. RETRATO DE MARIA ANTONIETA E SEUS FILHOS, 1786-1787.**

Óleo sobre tela, 275 X 215. Coleção Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versalhes.

<sup>20</sup> WEBER, 2008, p. 208.

## Outras questões problemáticas

Essas observações parecem ser suficientes para demonstrar que as “histórias” narradas pelo MASP são parciais, não dando conta da complexidade envolvida nos diferentes episódios que dizem respeito à atuação de mulheres que adentravam um território quase sempre inimigo. Mas os problemas apresentados pela mostra não param por aí, pois se desdobram nos critérios adotados na seleção das obras e no próprio recorte, que demonstra ser bastante insuficiente. A mostra abarca pintoras dos séculos XVI (Sofonisba Anguissola, Catarina van Hemessen e Lavinia Fontana), XVII (Mary Beale, Gentileschi, Judith Leyster, Clara Peeters e Michaelina Wautier), XVIII (Marie-Guillemine Benoist, Angelica Kauffmann, Alcipe, Cornelia van der Mijn, Maria Verelst, Vigée Lebrun e Elisabeth Geertruida Wassenbergh) e XIX (Abigail de Andrade, Marie C. Bashkirtseff, Anna Bilinska-Bohdanowicz, Rosa Bonheur, Olga Boznanska, Louise Breslau, Henriette Browne, Maria Emília de Campos, Mary Cassatt, Iria Candida Corrêa, Amélia da Silva Costa, Victoria Dubourg, Chiquita Ferraz, Celia Castro del Fierro, Clara Filleul, Paule Gobillard, Eva Gonzalès, Jeanne Gonzalès, Caroline Gower, Maria Graham, Adrienne Granpierre-Deverzy, Pilar de la Hidalga, Maria E. Ibarrola, Guadalupe Carpio de Mayora, Magdalena Mira Mena, Berthe Morisot, Emily Osborn, Juliana Sanromán, Thérèse Schwartze, Maria Spilsbury, Marianne Stokes, Francisca Manoela Valadão, Joanna Mary Wells e Berthe Worms), num evidente desequilíbrio de representatividade.

Não se compreende porque Elisabetta Sirani, citada no artigo de Leme, não foi incluída na exposição. Trata-se de mais um caso emblemático de uma artista muito reputada em sua época, que surpreendia pelo virtuosismo e pela variedade de temas abordados (religiosos, alegóricos, mitológicos, além de retratos). A rapidez com a qual executava os quadros, dando a impressão de que brincava com os pincéis, era tratada pelos contemporâneos como uma evidência da “natureza prodigiosa do talento feminino”<sup>21</sup>. Extremamente prolífica, mas não muito inovadora, Sirani destaca-se também como professora graças ao ateliê aberto em colaboração com as irmãs mais novas, Anna Maria e Barbara, pelo qual passaram diversas alunas, que se tornaram suas colaboradoras. Sua morte súbita em 25 de agosto de 1665, com a idade de 26 anos, faz crescer sua fama, como demonstram o funeral solene, a sepultura situada na cripta da família Guidotti

<sup>21</sup> GREER, 1979, p. 217.

**Figura 5**

**ROSALBA CARRIERA.  
RETRATO DE MOÇA  
SEGURANDO UM  
MACACO, c. 1721.**

Pastel sobre papel, 57,9  
X 43,5. Coleção Musée  
du Louvre, Paris.



na igreja de São Domingos, onde estavam inumados os ossos de Guido Reni desde 1642, e a cerimônia comemorativa realizada três meses mais tarde no mesmo templo bolonhês.

Mais injustificada ainda é a ausência de Rosalba Carriera, considerada uma das iniciadoras do estilo rococó na França e na Itália. Modelo de artista bem-sucedida, Carriera explora ao máximo as possibilidades do pastel, que deixa de ser uma técnica preliminar da pintura para transformar-se numa linguagem dotada de qualidades específicas. Sua fama como retratista atinge o apogeu em Paris, onde reside entre março de 1720 e março de 1721, desencadeando uma verdadeira moda e obrigando os pintores a tornar a própria paleta mais luminosa. Contando com o jovem rei Luís XV entre seus clientes, a artista é admitida na Academia Real de Pintura (outubro de 1720), além de ser bem reputada no meio artístico local. De acordo com Greer, seu sucesso não pode ser dissociado da feminização da cultura francesa desde o reinado de Luís XIV, que colocava em primeiro plano atributos como graça, delicadeza e leveza. Tais qualidades estavam presentes em seus

retratos, que captavam a expressividade das feições dos modelos de maneira “cálida, elegante, viva e simples”<sup>22</sup>. No começo do século XX, seu domínio sutil da cor conquista o poeta Rainer Maria Rilke, que descreve de maneira entusiasta *Retrato de moça segurando um macaco* (c. 1721). Se o poeta destaca a relação entre a jovem e o animal, na qual detecta uma temporalidade repleta de possibilidades expressivas, está igualmente atento às qualidades intrinsecamente pictóricas do pastel, sobretudo à graça e leveza de execução. O buquê de goivos malva pálido na mão da modelo e seu manto azul despertam considerações sobre o cromatismo da pintura do século XVIII, recuperado por Cézanne, que Rilke acabara de descobrir no Salão de Outono de 1907<sup>23</sup> (Figura 5). É possível que a ausência de Carriera da exposição tenha sido determinada pela fragilidade da técnica por ela consagrada; assim mesmo, não se justifica a falta de qualquer menção a seu nome, já que ela foi uma personalidade de destaque em sua época.

A curadoria, que teve o mérito de incluir em sua seleção algumas artistas latino-americanas (duas chilenas e quatro mexicanas), não teve o mesmo cuidado em relação às criadoras estadunidenses, o que poderia ter enriquecido o quadro apresentado. O caso das norte-americanas é bastante interessante, se for construído um panorama que vai de Henrietta de Beaulieu Dering Johnston, considerada a primeira artista profissional do país, a Sarah Miriam Peale, definida a primeira artista a alcançar sucesso nos Estados Unidos. Johnston, que atuou na Carolina do Sul entre 1708 e 1729 (ano de sua morte), era especializada na técnica do pastel, que começou a praticar na Irlanda em 1704. O fato de tirar sustento de sua habilidade é um traço partilhado com outras artistas atuantes no começo do período republicano e durante o século XIX, como as irmãs Mary Way e Elizabeth Way Champlain, que começam a trabalhar como miniaturistas na década de 1790.

Se não se sabe como as irmãs Way fizeram sua aprendizagem artística, o mesmo não ocorre com pintoras como Ellen Wallace Sharples, que foi aluna do futuro marido James Sharples; Jane Stuart, que aprende a pintar observando o pai Gilbert Stuart, de quem se torna colaboradora; e Sarah Miriam Peale, que conta com os ensinamentos do pai James, do tio Charles Wilson e do primo Rembrandt Peale. A britânica Sharples é uma miniaturista conhecida sobretudo por transpor para pequenos formatos os

<sup>22</sup> GREER, 1979, p. 258-259.

<sup>23</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1985; p. 33-34.

retratos realizados pelo marido. A mesma atividade é seguida por Jane Stuart, que copia retratos do pai para o formato miniatura. Com a morte deste em 1828, abre um ateliê em Boston, onde realiza retratos por encomenda a partir das obras do pai, entre os quais o de George Washington. Realiza também obras próprias inspiradas em temas religiosos e cenas de gênero, não descuidando dos retratos, para os quais passa a usar daguerreótipos como fontes a partir dos anos 1850. A trajetória de Sarah Miriam Peale, que começa a pintar em 1816, é totalmente diferente, já que ela persegue com determinação a conquista de um espaço próprio, que lhe permitisse garantir autonomia financeira e independência da influência paterna. Seus retratos distinguem-se pelo tratamento realista do rosto, da cútis e do cabelo e pelo apuro com que são representados “tecidos, rendas, peles, detalhes de joias, óculos, livros e panfletos”, o que confere “vida e vitalidade” às imagens, além de despertar um “interesse visual, essencial para o sucesso da composição”, de acordo com John Mahey<sup>24</sup>. A possível objeção de que Mary Cassatt, uma pintora norte-americana, esteve presente na mostra, pode ser respondida com um argumento irrefutável: trata-se de uma artista que abdica de uma formação nos Estados Unidos, depois de frequentar a Academia de Belas-Artes da Pensilvânia (1861-1865), buscando seus mestres em Jean-Léon Gérôme, Charles Joshua Chaplin e Thomas Couture, a partir de 1866, quando se estabelece em Paris, onde desenvolve sua carreira.

## E os outros ramos das artes visuais?

A falta de representantes de outro ramo da arte, que envolve aqueles que Ana Paula Cavalcanti Simioni<sup>25</sup> define os “embates com as pedras”, também não deixa de chamar a atenção. Afinal, pelo menos desde o maneirismo, existem exemplos de escultoras muito reputadas pelos contemporâneos. É o caso de Properzia de’ Rossi, atuante em Bolonha na década de 1520, que é a única mulher artista a ganhar uma biografia nas *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), de Giorgio Vasari. Poucas obras são consideradas de sua autoria, mas uma delas – o baixo-relevo *José e a esposa de Putifar* (1525) – despertou discussões desde o momento em que Vasari viu nele a representação do

<sup>24</sup> PETERSEN, Karen; WILSON, J. J. *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century*. New York: Harper Colophon, 1976; p 74.

<sup>25</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008; p. 242.

infeliz amor da escultora por um jovem estudante. Considerada atualmente tanto uma afirmação de independência em relação às normas sociais vigentes, quanto uma “degradação” da figura da mulher artista, apresentada como alguém incapaz de refrear seus impulsos, a obra pode ser vista a partir de duas variáveis. Ao projetar-se na figura da mulher de Putifar, de’ Rossi pode estar propondo uma perspectiva feminina para o episódio bíblico, criando um ponto de encontro melancólico entre desejo e resignação. Em termos estilísticos, que são os que mais contam, a escultora demonstra a própria habilidade em conjugar de maneira harmoniosa duas vertentes vistas como inconciliáveis: a graça de Rafael no tratamento da figura masculina e o vigor de Michelangelo na representação do braço da mulher<sup>26</sup> (Figura 6).

Outro nome a ser destacado é o de Luisa Roldán, cujo “embate” com a madeira e o barro cozido faz dela a primeira escultora a ganhar um registro na arte espanhola. Figura de proa da escultura barroca de fins do século XVII, Roldán havia se formado no ateliê sevilhano do pai, onde trabalha até 1671, ano de seu casamento. Em fins de 1688 ou princípios de 1689, transfere-se para Madri, trabalhando na corte real de Carlos II e Filipe V. É lembrada pela



Figura 6

PROPERZIA DE' ROSSI.  
JOSÉ E A ESPOSA DE  
PUTIFAR, 1525.

Relevo em mármore,  
53 X 54. Museo di San  
Petronio, Bolonha.

<sup>26</sup> FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. *Arte e Crítica*, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/02/22/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi/>.

produção de estátuas de santos dotadas de uma expressividade profunda e de presépios. A francesa Anne-Marie Collot, que teria aprendido a arte da modelagem com Jean-Baptiste Lemoyne, é outro nome de destaque no campo da escultura antes de 1800. Com a idade de quinze anos (1763), torna-se aluna de Étienne-Maurice Falconet e realiza seis bustos antes de 1766. Reside na Rússia entre 1766 e 1778 e colabora com Falconet na realização da estátua equestre de Pedro I, conhecida como *O cavaleiro de bronze*. Incumbida de modelar a cabeça, idealiza os traços do soberano e acentua a intensidade do olhar e as rugas na testa, levando Mary Sheriff<sup>27</sup> a afirmar que esse ar de determinação enérgica foi fundamental na caracterização geral do conjunto. Entre 1779 e fins de 1780, trabalha na Holanda. Em 1783, abandona as atividades artísticas para cuidar de Falconet, que se tornara seu sogro, e da educação da filha.

No século XIX, o número de mulheres que se dedicam à escultura aumenta consideravelmente, apesar das dificuldades oferecidas pela técnica e de sua associação com o universo masculino. Rosa Bonheur, da qual se conhecem poucas esculturas de animais (bois, ovelhas e cavalos), caracterizadas por um realismo meticuloso, teria desistido desse vetor para não competir com o irmão Isidore, apesar do sucesso alcançado com suas peças de bronze. Um grupo de escultoras norte-americanas que se estabeleceu em Roma na segunda metade do século XIX, trabalhando no estilo neoclássico, recebeu uma avaliação negativa de Henry James, que as denominou um “branco rebanho marmóreo”. Tal designação aparece no livro *William Wetmore Story and his friends* (1903), dedicado ao escultor que viveu em Roma durante muito tempo, e a crítica feita a seu estilo é extensiva aos demais artistas norte-americanos que trabalharam na Itália: “velhas maneiras, velhas modas, velhos padrões, velho provincianismo”. O escritor identifica pelo nome apenas Harriet Hosmer, “o membro mais eminente dessa estranha irmandade de ‘escultoras’ americanas, que se instalou ao mesmo tempo sobre as sete colinas”, que define “um temperamento forte, vigoroso e interessante, destinado, não importa que estátuas faça, a fazer amigos”, criticando com isso a capacidade de alavancar a própria carreira por meio de relações pessoais. Outras duas integrantes do grupo entram na mira do escritor, mas suas identidades devem ser inferidas a partir das descrições feitas. A mestiça Edmonia Lewis é apresentada como “uma negra, cuja cor, contrastando pitorescamente com seu material plástico, era o agente

<sup>27</sup> SHERIFF, Mary. *Marie-Anne Collot* (2005). Disponível em: [https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne\\_Collot](https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Collot). Acesso em: 3 dez. 2019.

patrocinador de sua fama”. O perfil de Vinnie Ream não é menos ácido: “uma menina dotada’ [...] que sacudia os cachos atrevidos nos saguões do Capitólio, arrancando de senadores suscetíveis encomendas para monumentos nacionais”<sup>28</sup>. A acrimônia de James não deve fazer perder de vista o empreendedorismo do grupo, integrado também por Louisa Lander, Anne Whitney, Emma Stebbins, Margaret Foley e Florence Freeman, que levavam uma vida independente, focada na carreira e que conseguem viver do próprio trabalho (Figura 7).

Levando em conta o arco temporal da mostra, nela poderia ter figurado o nome de Camille Claudel que, depois de estudar na Academia Colarossi e com Alfred Boucher, torna-se assistente de Auguste Rodin (1883), colaborando na feitura de *A porta do Inferno* (1880-1917). Embora a presença do mestre seja visível em obras como *Torso de mulher agachada* (1884-1885) e *Torso de mulher de pé* (c. 1888), não se pode desconhecer que, em alguns momentos, Claudel antecipa certas soluções adotadas



Figura 7

ANÔNIMO. VINNIE REAM  
TRABALHANDO NO  
BUSTO DE ABRAHAM  
LINCOLN (c. 1865).

Fotografia. Coleção:  
Library of Congress,  
Washington.

<sup>28</sup> JAMES, Henry. *William Wetmore Story and his friends*. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1903, v. I; p. 257-258.

por ele, como comprova *Moça com um feixe* (1887), que está na base de *Galateia* (1889). Se *A valsa* (1889-1890) representa uma experiência com diferentes materiais, é em *A idade madura* (1893-1900) que a artista deposita suas maiores esperanças de sucesso. Depois da ruptura com Rodin (1892), Claudel envereda por novos caminhos, dando provas de um grande virtuosismo em obras como *As bisbilhoteiras* (1893-1905) e *A onda* (1897). Mais audaciosa nesse novo momento, a escultora lança mão de materiais mais difíceis e de uma policromia requintada, aproximando-se de Hokusai, do japonismo e de certos ritmos *art nouveau*, sobretudo na segunda composição.

Numa mostra, que teve entre seus objetivos uma revisão dos postulados tradicionais da história da arte, não deixa de surpreender a ausência de artistas como Jane Morris e May Morris, que produziram bordados de alta qualidade no âmbito do *Arts and Crafts*; e das chamadas *Glasgow Girls* (Frances Macdonald, Margaret Macdonald e Jessie M. King), que trouxeram inovações no campo do design justamente no final do século XIX. Ao optar apenas por produções de artistas anônimos, a curadoria perdeu uma boa oportunidade para discutir um aspecto crucial na formação das mulheres. Excluídas do ensino acadêmico, as alunas encontram meios de desenvolver a própria criatividade com a abertura de escolas de design na segunda metade do século XIX. É o caso da Escola de Arte de Glasgow, em que as estudantes, em geral de classe média, aprendiam desenho, pintura, bordado, encadernação, trabalhos em metal e gesso, pintura chinesa e em vidro, escultura e pirogravura, tornando-se professoras de escolas para crianças ou trabalhando como designers nas empresas manufatureiras da região<sup>29</sup> (Figura 8).

Um último problema detectado na mostra diz respeito à ausência de fotógrafas e de amadoras que criaram fotomontagens instigantes no período vitoriano. A seleção de algumas fotógrafas para a mostra permitiria reforçar o veto imposto à presença de alunas nas academias oficiais e a saída encontrada por várias delas na imagem técnica, que podia ser aprendida nos cursos ministrados por profissionais e nos muitos manuais publicados no século XIX. Se Julia Margaret Cameron é, sem dúvida, um nome consagrado, que não necessita de nenhuma apresentação, outras figuras podem ser lembradas no campo amador (Lady Clementina Hawarden, membro da Sociedade Fotográfica de Londres, que se destaca

<sup>29</sup> BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas artes e no design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019; p. 23-24.

**Figura 8**

FRANCES MACDONALD.  
**PRIMAVERA** (s. d.).

Aquarela sobre linho,  
83 X 124. Coleção:  
Hunterian Museum and Art  
Gallery, Glasgow.



pela produção de imagens sutilmente sensuais e frequentemente inspiradas em fontes literárias, nas quais se insinua certa tensão entre realidade e aparência) e no profissional (Frances Benjamin Johnston e Gertrude Käsebier). Johnston torna-se fotógrafa profissional na década de 1890, abrindo um estúdio fotográfico em Washington (1894) e realizando retratos de celebridades para diversas revistas. Defensora da figura da “nova mulher”, é autora de autorretratos anticonvencionais. Num realizado por volta de 1890, apresenta-se em trajes masculinos, com um falso bigode e segurando uma bicicleta (Figura 9). Em outro, datado de 1896, opta



**Figura 9**

FRANCES BENJAMIN  
JOHNSTON.  
**AUTORRETRATO  
EM TRAJES  
MASCULINOS** (c. 1890).

Fotografia. Coleção: Library  
of Congress, Washington.

por uma pose bastante inusitada: sentada de pernas cruzadas, mostra a anágua, além de ter nas mãos um cigarro aceso e um jarro de cerveja. Käsebier profissionaliza-se em 1895 e já no ano seguinte é objeto de uma exposição em Boston, onde apresenta 150 retratos, em sua maioria de artistas contemporâneos. Em 1898, fotografa os Sioux que participavam do espetáculo *Oeste selvagem de Buffalo Bill*, optando por um registro pessoal e expressivo, pois lhe interessava captar a individualidade dos modelos e não sua conformação a um tipo étnico. Considerada por Alfred Stieglitz a principal retratista do momento (1899), Käsebier incitava as mulheres a se dedicarem à fotografia de maneira profissional, pois poderiam alcançar não apenas uma satisfação pessoal, mas também financeira.

Além disso, mostras e pesquisas realizadas a partir da década de 1990 chamaram a atenção para os trabalhos de senhoras da sociedade vitoriana, que se dedicavam à fotomontagem pura (Lady Cecilia Mary Jocelyn e Julia Leicester) ou integrada por meios como o desenho e a aquarela (Kate Edith Gough, Lady Mary Georgiana Filmer, Lady Charlotte Milles, Lady Georgiana Berkeley, Lady Constance Sachwille-West, Viscondessa France Elizabeth Jocelyn, Madame B., entre outras). Os resultados inusitados, fantasiosos, ambíguos e portadores, às vezes, de certo rigor geométrico levaram curadores e historiadores a detectar nessas composições amadoras prenúncios das colagens e fotomontagens dadaístas, surrealistas e construtivistas e a busca de uma nova visualidade, que questiona a um só tempo o realismo da fotografia e as certezas dos instrumentos tradicionais de criação<sup>30</sup> (Figura 10).

---

<sup>30</sup> FABRIS, Annateresa. Sobre algumas senhoras britânicas e suas imagens surpreendentes. *Lumen et Virtus*, Embu-Guaçu, v. XII, n. 30, jan-abr. 2021, p. 116-143. Disponível em: [https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_30/PDF/SENHORAS\\_BRIT%C3%82NICAS.pdf](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_30/PDF/SENHORAS_BRIT%C3%82NICAS.pdf)



**Figura 10**

**KATE EDITH GOUGH. PÁGINA SEM TÍTULO DO ÁLBUM GOUGH.** (fins da década de 1870).

Colagem (aquarela e cópia fotográfica em albumina). Coleção: Victoria and Albert Museum, Londres.

## Histórias polifônicas?

O recorte efetuado pelas curadoras da mostra (Julia Bryan-Wilson, Lília Moritz Schwarcz e Mariana Leme) não foi apenas parcial, ao privilegiar pintura e desenho e ao abrir espaço para “trabalhos manuais” anônimos, mas também tímido, pois não se voltou para outras manifestações nas quais as mulheres tiveram um papel determinante. Poder-se-á objetar que a mostra *Women artists: 1550-1950* (1976) também não abriu espaço para as fotógrafas, mas existem justificativas para essa ausência. O caráter enciclopédico da empreitada requereu um trabalho de pesquisa ímpar e as falhas existentes na seleção podem ser reportadas a seu ineditismo. Nos dias de hoje, a situação é bem outra, já que um sem-número de publicações e mostras tem divulgado a produção de mulheres artistas nos mais diversos campos da criação. O livro *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art* (2010) é um bom exemplo da quebra absoluta de barreiras entre as diversas linguagens artísticas. Na seção dedicada ao primeiro modernismo, há dois artigos sobre fotógrafas: “Julia Margaret Cameron”, de Susan Kirmaric, e “Crossing the line: Frances Benjamin Johnston and Gertrude Käsebier as professionals and artists”, de Sarah Hermanson Meister.

Os textos do catálogo, por sua vez, não permitem compreender as razões que levaram o MASP a uma visão truncada da produção das mulheres artistas, o que é uma pena, se for lembrado que a mostra foi a primeira no Brasil a propor uma visada histórica e geográfica de longa duração para um tema tão candente. É provável que a curadoria tenha optado por pintura, desenho e peças manufaturadas em virtude do espaço pouco generoso de que a mostra dispunha (a sala de exposições temporárias do primeiro andar do edifício Lina Bo Bardi), mas não se pode deixar de assinalar que a escolha dos suportes teve um quê de acadêmico, pois nada mais fez do que confirmar uma visão tradicional da história da arte. Uma escolha mais apurada de artistas poderia ter permitido criar um diálogo dinâmico entre as diversas linguagens, de maneira a enfatizar os entraves enfrentados pelas mulheres que quisessem se dedicar a uma carreira artística e os desvios efetuados por muitas delas para conseguir uma realização profissional. Soa muito estranho numa exposição que pretendia apresentar “histórias polifônicas”, que a polifonia tenha sido um critério apenas geográfico, ignorando os caminhos mais variados percorridos pela criatividade feminina. Mesmo a intenção de questionar “o valor da autoria individual” por meio da exibição de artefatos anônimos provenientes de povos não ocidentais e de manufaturas associadas à produção feminina não está bem equacionada e não fica muito claro como eles poderia ajudar a “repensar as categorias de valor do cânone ocidental – a começar pela diferença de gênero” apenas a partir da ponderação feita por Leme<sup>31</sup> de que se tratava de produções cooperativas e não canônicas.

A questão é bem mais complexa do que Leme supõe, pois a arte do bordado nos séculos XIV e XV foi uma atividade masculina, na qual se distinguiram profissionais das diferentes regiões italianas, dentre os quais Paolo da Verona, Nicolò Veneziano, Antonio Ubertini, Luca Schiavone e três membros da família Delfinone (Girolamo, Scipione e Marcantonio). “Homens de agulha” eram também monges e religiosos em geral, como frei Johannes de Nápoles e o padre Austino Patritio. Quanto às mulheres, há registros de cidades italianas que não as autorizavam a exercer a arte do bordado. A situação modificou-se no século XVI, quando bordar se torna uma atividade prevalentemente feminina, dando vida à equação mulheres-honestidade-agulha. No final do século, a arte do bordado converte-se em monopólio de conventos femininos, gerando

<sup>31</sup> LEME, 2019, p. 18, 23-24.

a associação entre trabalho de agulha e ocupação espiritual<sup>32</sup>. Embora muitas produções femininas tenham permanecido anônimas, a historiografia dos séculos passados consagrou alguns nomes: a fidalga milanesa Caterina Cantona (século XVI); Dorotea Aromatari, Arcangela Paladini e Ludovica Antonia Pellegrini, atuantes no século XVII<sup>33</sup>.

A ideia de “histórias polifônicas” invocada por Leme faria pressupor que os textos do catálogo seriam capazes de trazer à tona narrativas divergentes sobre as realizações das mulheres artistas. O caso de Bashkirtseff é exemplar nesse sentido. Apesar da colaboração com jornais feministas e de anotações feitas no diário a respeito das dificuldades enfrentadas pelas artistas num ambiente dominado por homens, a pintora não é vista com simpatia por Simone de Beauvoir; a escritora usa um trecho de seu diário para sublinhar que a mulher não encara a arte como um trabalho sério, recorrendo a ardis aprendidos na infância para agradar os outros. Como se isso não bastasse, a pintora russa é vista como alguém que “resolveu pintar porque queria tornar-se célebre”, fazendo da arte “apenas um meio” para atingir esse objetivo. Se é verdade que Bashkirtseff era sedenta de glória e de aplausos, é necessário reconhecer que Beauvoir é injusta ao apresentá-la como uma pessoa que representava ao invés de trabalhar de fato, pois “amava-se a si mesma demais para gostar realmente de pintar”<sup>34</sup>.

Para desmentir essa assertiva, bastaria lembrar que a exposição póstuma da artista realizada em 1885 contou com 250 obras entre quadros, esculturas e pastéis. Além disso, não podem ser esquecidos outros aspectos de sua atuação pública como os artigos sobre arte publicados em *La Citoyenne* (sob o pseudônimo de Pauline Orell) e no jornal russo *Nouveaux Temps* e a campanha pela admissão das mulheres na Escola de Belas-Artes. É tendo em vista esse perfil multifacetado que Tamar Garb afirma que o significado da artista vai além de sua produção pictórica, pois o diário publicado postumamente (1887) representa “um dos primeiros documentos [...] a articular as tensões sob as quais viviam as mulheres que aspiravam a uma profissão quando tentavam conciliar as demandas de

<sup>32</sup> PLEBANI, Tiziana. *I segreti e gli inganni dei libri di ricamo. Uomini con l'ago e donne virtuose* (2015); p. 204-206, 217-219. Disponível em: [https://www.academia.edu/14458224/I\\_segreti\\_e\\_gli\\_inganni\\_dei\\_libri\\_di\\_ricamo](https://www.academia.edu/14458224/I_segreti_e_gli_inganni_dei_libri_di_ricamo). Acesso em: 14 maio 2020.

<sup>33</sup> LANZI, Luigi. *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, v. 3; p. 550-551.

<sup>34</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967; p. 405, 473, 475.

uma 'feminilidade' construída socialmente com as exigências de uma vida dedicada à arte e à busca do reconhecimento público"<sup>35</sup> (Figura 11).

Essas observações têm como objetivo chamar a atenção para a ausência de um dado fundamental no catálogo: um artigo que desse conta da complexa situação das mulheres artistas no período abarcado pela exposição. Como se trata de uma discussão nova para o público brasileiro, teria sido interessante traçar um panorama da questão que abarcasse as problemáticas da formação das artistas; suas relações com os mecenas e as cortes, a princípio, e com o mercado de arte, posteriormente; sua presença na bibliografia artística; seu ingresso nas agremiações especializadas, entre outros tópicos. A análise da formação artística, por exemplo, é um dado fundamental para compreender os gêneros "destinados" às artistas. Antes do surgimento das academias no século XVI, todos os artistas faziam sua aprendizagem no ateliê de um profissional experiente, mas as mulheres, como assinala Vasari na biografia de Irmã Plautilla, não tinham acesso ao modelo vivo, o que limitava seu campo de atuação<sup>36</sup>. Para a mostra do MASP foram selecionadas algumas pintoras que fizeram sua formação no ateliê paterno – van Hemessen, Fontana, Gentileschi, Kauffmann, Verelst, Vigée Le Brun, Wassenbergh – e que alcançaram diversos graus de notoriedade. Os ateliês eram também frequentados por membros da nobreza, que buscavam na arte um complemento à formação humanista. Chamado "diletante" ou "amador" de arte, esse tipo de público podia alcançar um status profissional, como comprova o caso de Sofonisba Anguissola e de algumas de suas irmãs; ou praticar a pintura por deleite, como sinaliza a figura de Lucrezia Quistelli della Mirandola, discípula

Figura 11

MARIE BASHKIRTSEFF.  
A CUNHADA DA ARTISTA  
(1881).

Óleo sobre tela, 92,5 X 73.  
Coleção: Rijksmuseum,  
Amsterdã.



<sup>35</sup> GARB, Tamar. Bashkirtseff, Marie. In: GAZE, Delia (org.). *Concise dictionary of women artists*. New York-London: Routledge, 2011; p. 169-171.

<sup>36</sup> VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari*. Firenze: Sansoni, 1973, v.V; p. 80.



Figura 12

LUCREZIA QUISTELLI DELLA MIRANDOLA (?).  
**RETRATO DE UM FIDALGO** (ALFONSO PIETRA), (DÉCADA DE 1580).

Óleo sobre madeira,  
72,5 X 58,3. Coleção:  
Museu de Arte de São  
Paulo Assis Chateaubriand,  
São Paulo

de Alessandro Allori, cujos quadros e retratos Vasari<sup>37</sup> considera dignos de louvor. Sheila Barker<sup>38</sup>, para quem Vasari incluiu a pintora em seu livro para demonstrar que as artes do desenho eram adequadas à nobreza, pois ajudavam no aperfeiçoamento de uma mente já sutil, acredita que ela seria autora de um quadro que integra a coleção do MASP, *Retrato de um fidalgo (Alfonso Pietra)*, realizado na década de 1580. É possível que a obra não tenha sido incluída na mostra porque o museu a atribui ao círculo de Allori sob o título de *Retrato de um fidalgo florentino (Piero de' Medici?)*, mas é evidente que se trata de uma averiguação a ser levada adiante (Figura 12).

Excluídas do ensino acadêmico, mas conscientes da necessidade de levar seu trabalho ao público, as artistas francesas começam a participar do Salão em 1663, quando Catherine Duchemin, uma pintora de naturezas-mortas, se torna membro da Academia Real de Pintura e Escultura. Durante o antigo regime, a Academia admite ao todo catorze artistas, três das quais estrangeiras, determinando em 1770 que seu número se limitaria a quatro. O Salão de 1791, aberto a todos os artistas, apresenta cinquenta

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> BARKER, Sheila. Lucrezia Quistelli (1541-94), a woman artist in Vasari's Florence. In: BARKER, Sheila (org.). *Women artists in early modern Italy: careers, fame, and collectors*. Turnhout: Harvey Miller, 2016; p. 60, 66.

e seis quadros de pintoras, quase todas discípulas de Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Régnault, Jean-Baptiste Greuze e Adelaïde Labille-Guiard. Aluna de Vigée-Lebrun e David, Marie-Guillemine Benoist, presente na mostra do MASP, é uma figura emblemática desse momento. Participa do Salão de 1791, mas fora recusada pela Academia em 1783, que usava como critério a escolha de mulheres “excepcionais”, até proibir de vez sua admissão em 1793<sup>39</sup>. Apesar do sucesso obtido e das inúmeras encomendas recebidas de Napoleão, é obrigada a abandonar a carreira quando o marido, Pierre-Vincent Benoist, se torna Conselheiro de Estado durante a Restauração Bourbon (1814-1830)<sup>40</sup>.

Não deixa de ser irônico que o ensaio de Leme, que tem como mote artigos da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791), de Olympe de Gouges, não se debruce sobre as contradições da Revolução francesa em relação à condição feminina. Para as mulheres em geral e para as artistas em particular, a Revolução foi “uma bênção confusa, abrindo algumas portas, fechando outras, divertida na teoria, mas frequentemente excludente e repressiva na prática”. Politicamente avançada, a Revolução era socialmente conservadora; sua defesa da família nuclear fazia da mulher a “guardiã” natural do lar, pondo em xeque qualquer reivindicação de autonomia e autorrealização nas artes e em qualquer outro campo. Nesse contexto não admira que o primeiro ato da Sociedade Popular e Republicana das Artes, fundada em 1793, tenha sido a exclusão das mulheres de suas reuniões com o argumento de que elas eram diferentes dos homens em todos os aspectos. A “cidadã le Brun” é acusada de inspirar outras mulheres que “desejavam ocupar-se com a pintura, embora devessem ocupar-se tão somente em bordar os talins e os quepes da polícia”<sup>41</sup>.

Quase um século depois, Bashkirtseff escreve um artigo reivindicando a admissão das mulheres na Escola de Belas-Artes. Tomando como paradigma os ateliês separados para mulheres e homens introduzidos por Rodolphe Julian desde 1875, a pintora advoga que o mesmo critério seja aplicado na Escola de Belas-Artes para as aulas de modelo vivo, já que não era possível

<sup>39</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Marie-Guillemine Benoist. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 58.

<sup>40</sup> NOCHLIN, Linda. Women artists after the French Revolution. In: HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976; p. 49-50.

<sup>41</sup> Idem, p. 45-46.

estudar arte sem o conhecimento do nu. Indignada com os “preconceitos góticos” que impediam o acesso das mulheres a uma educação artística pública e de qualidade, a artista contrapõe dois exemplos que reforçavam sua argumentação: as escolas de desenho mantidas pela cidade, que formavam profissionais para a indústria, mas que eram “nulas” em termos artísticos; e os ateliês particulares, onde “as garotas ricas se entretêm com a pintura”. As observações de Bashkirtseff, que reclama ainda da exclusão das mulheres do prestigiado Prêmio de Roma<sup>42</sup>, dão a ver que a educação artística das mulheres não tinha progredido muito desde os séculos anteriores. As mais ricas podiam dirigir-se aos ateliês particulares de artistas ou frequentar as aulas ministradas na Academia Julian (1867) e na Academia Colarossi (1870), onde tinham acesso ao modelo vivo. Na maioria das vezes, as alunas não visavam um objetivo profissional, e sim uma formação múltipla, que incluía desenho e pintura ao lado de dança, música, declamação e idiomas estrangeiros. As provenientes das classes populares frequentavam a Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, onde até 1890 tinham um ensino diferente do ministrado aos homens, sendo treinadas no desenho de figuras, ornamentos, animais e flores.

A abertura da Escola de Belas-Artes às mulheres em 1897, que se torna efetiva só em 1900, não é acompanhada de imediato da possibilidade de concorrer ao Prêmio de Roma. Essa nova etapa é franqueada em 1903, mas será necessário esperar 1911 para que uma mulher ganhe o prêmio, a escultora Lucienne Heuvelmans. Esse novo momento não significa, porém, que as qualidades artísticas das mulheres sejam devidamente reconhecidas e apreciadas. Em 1902, por exemplo, Paul Gsell afirma que o “sexo intelectual feminino” apresenta “qualidades sobretudo passivas: apropriação fácil de resultados adquiridos, aplicação dócil de fórmulas dadas, trabalho paciente e persistente. Méritos que trazem talento, mas não maestria<sup>43</sup>.”

A situação no Brasil não é muito diferente da francesa, mas a abertura dos cursos superiores às mulheres foi muito mais fácil, não sendo necessária a presença de uma organização feminista reivindicativa como a União de Mulheres Pintoras e Escultoras, ativa em Paris desde 1881. Os espaços de formação destinados à clientela feminina abarcavam, de início, cursos particulares ministrados por pintores acadêmicos renomados e por mulheres

<sup>42</sup> ORELL, Pauline. Les femmes artistes. *La Citoyenne*, Paris, n. 4, 6 mar.1881; p. 3-4.

<sup>43</sup> WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996; p. 149-150.

artistas que ofereciam aulas de desenho e de técnicas artesanais, além da aprendizagem doméstica. Na mostra do MASP, Francisca Manoela Valadão representa a primeira possibilidade, pois pode ter sido aluna de Victor Meirelles. Em termos institucionais, os marcos históricos são a abertura de classes de arte para mulheres empreendida pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1881, que visava as camadas pobres em busca de uma formação técnico-artesanal; o ingresso nos cursos de livre frequência da Escola Nacional de Belas-Artes desde 1891, nos quais as candidatas davam preferência a disciplinas “inferiores ou elementares” (desenho figurado, desenho linear, história natural e mitologia); e finalmente a aceitação de alunas regulares na mesma instituição a partir de 1892, o que acarreta a necessidade de criação de um ateliê feminino e de um setor expositivo específico em 1896, constituindo “um nicho peculiar e protegido, ao lado do palco central em que reinavam as produções dos alunos, futuros artistas homens”. Previsto desde 1892, o acesso ao modelo vivo efetiva-se cinco anos mais tarde, numa prova da “relativa abertura da academia brasileira” quando comparada com as congêneres europeias<sup>44</sup>.

A exposição paulista destacou uma egressa do Liceu de Artes e Ofícios (Abigail de Andrade) e outra da Escola Nacional de Belas-Artes (Maria Emília de Campos). Se não há notícias a respeito da formação de Amélia da Silva Costa e Chiquita Ferraz, consideradas “amadoras”, sabe-se, porém, que Iria Candida Corrêa, a primeira pintora profissional do Paraná, aprendeu pintura, desenho, música, dança e bordado, além das disciplinas tradicionais (doutrina cristã, leitura, caligrafia, aritmética, geografia, história, português, francês e inglês) no Colégio James de Paranaguá, aberto em 1849 pelas educadoras norte-americanas Jessica e Willie James. Como Corrêa nunca saiu de Paranaguá, não tendo visitado museus, conhecido de perto obras de grandes artistas ou mantido contatos com representantes do meio artístico nacional, parece necessário debruçar-se um pouco mais sobre sua figura. Começa a dedicar-se à arte ainda na adolescência, produzindo inicialmente quadros de tema bíblico, naturezas-mortas e miniaturas. Em 1856, estuda música e pintura no Colégio Paranaense, fundado por Zoé Taulois e pelas filhas Gabrielle Jeanne e Eugénie. Depois desse novo estágio artístico, dedica-se à pintura de retratos de parentes e de pessoas da elite da cidade, que formavam o círculo de relações familiares. Seu primeiro quadro assinado data de 1857. Em 1866 participa da *Exposição Provincial do Paraná* com uma dezena de obras em diferentes técnicas (óleo, aquarela, pastel, sépia e crayon). Professora de

<sup>44</sup> SIMIONI, 2008, p. 95-98, 103, 107-111, 121-126, 129.

pintura e desenho, sustenta a família com seu trabalho depois da morte do pai (1884), dedicando-se à realização de retratos e à decoração de leques. Definida por Francisco Negrão “uma das paranaenses mais instruídas de seu tempo, dotada de lúcida inteligência”, a artista deve ser analisada não tanto a partir de uma visão abstrata, que apontaria facilmente defeitos compositivos, entre os quais certa rigidez, mas da sugestão de Adalice Araújo de inseri-la “dentro das condições sociais de sua época”. O que significa, atentar não para as “deficiências de sua formação técnica”, e sim perceber “sua invulgar sensibilidade e valor artístico”, que a elevariam “muito acima de seu tempo”<sup>45</sup> (Figura 13).



**Figura 13**

IRIA CANDIDA  
CORRÊA. **RETRATO DE  
JOAQUINA CORREIA  
GUIMARÃES** (s.d.).

Óleo sobre tela, 72 X  
58,5. Coleção: Museu  
Paranaense, Curitiba.

Esses apontamentos parecem evidenciar que as “histórias” que o MASP pretendia narrar não conseguiram ser plurais, quer pela limitação das linguagens artísticas apresentadas, quer pela condução dada ao catálogo, que não soube dar conta de uma

<sup>45</sup> PRIORI, Claudia. Mulheres e pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, 2017; p. 371-373; CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2011; p. 91-92; MOSER, Sandro. *Quem é Iria Correia, a pioneira da pintura no Paraná que integra a mostra do MASP?* (24 ago. 2019). Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/lazer/quem-e-iria-correia-artista-parana>. Acesso em: 15 maio 2020; s.p.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Iria Candida Correia. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 76.

grande diversidade de situações vividas pelas artistas ao longo de três séculos. Afinal, se muitas artistas sofreram limitações e exclusões pelo fato de serem mulheres, outras conseguiram impor-se num mercado competitivo, quer trabalhando nas cortes (Anguissola, Gentileschi, Fontana, van Hemessen, Vigée Lebrun, entre outras), quer conseguindo reconhecimento público no século XIX (Bonheur e Bashkirtseff, por exemplo). A historiografia artística, por outro lado, demonstra que, desde o século XVI, as realizações de muitas artistas contemporâneas foram registradas em compêndios biográficos, em livros dedicados à pintura e à escultura e a feitos locais, sendo necessário um trabalho de análise cuidadoso que permita avaliar como essas figuras foram apreciadas. Estudos dedicados a Vasari por Fredrika Jacobs, Sally Quin, Sheila Barker, Marjorie Och, por exemplo, têm apontado como o autor abordou a contribuição feminina, abrindo valiosas perspectivas de análise, que poderão ser aplicadas a outros historiadores e comentadores. No Brasil, pode ser lembrado o trabalho de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que analisou as modalidades de recepção de algumas artistas no século XIX. Exemplos de pluralidade estão nessas abordagens, que a curadoria da mostra não soube aproveitar, deixando, de um lado, uma sensação de frustração no público conhecedor do assunto, e não preenchendo, de outro, as lacunas dos visitantes não especializados.

## Referências bibliográficas

---

BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas artes e no design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019.

BARKER, Sheila. Lucrezia Quistelli (1541-94), a woman artist in Vasari's Florence. In: BARKER, Sheila (org.), *Women artists in early modern Italy: careers, fame, and collectors*. Turnhout: Harvey Miller, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*; trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, v. 2.

CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. *Arte e Crítica*, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/02/22/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi/>.

FABRIS, Annateresa. Sobre algumas senhoras britânicas e suas imagens surpreendentes. *Lumen et Virtus*, Embu-Guaçu, v. XII, n. 30, jan-abr. 2021. Disponível em: [https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_30/PDF/SENHORAS\\_BRIT%C3%82NICAS.pdf](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_30/PDF/SENHORAS_BRIT%C3%82NICAS.pdf).

GARB, Tamar. Bashkirsteff, Marie. In: GAZE, Delia (org.). *Concise dictionary of women artists*. New York-London: Routledge, 2011.

GREER, Germaine. *The obstacle race: the future of women painters and their work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's *Marie Antoinette en chemise*. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/06e2/8eb53b37f32d56fff51b98208917459121b3.pdf>

Acesso em: 25 nov. 2019.

HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée

Le Brun's Marie Antoinette en chemise. *Providence College Art Journal*: Vol. 2014, pp. 20-31; p. 24. Disponível em [https://digitalcommons.providence.edu/art\\_journal/vol2014/iss1/4/](https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2014/iss1/4/) Acesso em 21 out. 2025.

JAMES, Henry. *William Wetmore Story and his friends*. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1903, v. I.

LANZI, Luigi. *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, v. 3.

LEME, Mariana. Histórias das mulheres: artistas até 1900. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1950)*; trad. Raquel Carneiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MOSER, Sandro. *Quem é Iria Correia, a pioneira da pintura no Paraná que integra a mostra do MASP?* (24 ago. 2019). Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/Curitiba/lazer/quem-e-iria-correia-artista-parana>. Acesso em: 15 maio 2020.

NOCHLIN, Linda. Women artists after the French Revolution. In: HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

ORELL, Pauline. Les femmes artistes. *La Citoyenne*, Paris, n. 4, 6 mar.1881.

PETERSEN, Karen; WILSON, J. J. *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century*. New York: Harper Colophon, 1976.

PINHEIRO, Eliane. Artemisia Gentileschi. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

PLEBANI, Tiziana. *I segreti e gli inganni dei libri di ricamo. Uomini con l'ago e donne virtuose* (2015). Disponível em: [https://www.academia.edu/14458224/I\\_segreti\\_e\\_gli\\_inganni\\_dei\\_libri\\_di\\_ricamo](https://www.academia.edu/14458224/I_segreti_e_gli_inganni_dei_libri_di_ricamo). Acesso em: 14 maio 2020.

POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un canon feminista. In: CORDERO REIMAN, Karen ; SAÉNZ. Inda (org.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad IberoAmericana, 2001.

PRIORI, Cláudia. Mulheres e pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, 2017.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1985.

S. A., Iria Correia (1 jul. 2016). Disponível em: [instituto.blogspot.com/2016/07/iria-correia.html](http://instituto.blogspot.com/2016/07/iria-correia.html). Acesso em: 15 maio 2020. (não está mais disponível on-line)

SAINT-AMAND, Pierre. Terrorizing Marie-Antoinette. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Encontro com o silêncio: a produção feminina nos 'tempos do passado'. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SHERIFF, Mary. *Marie-Anne Collot* (2005). Disponível em: [https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne\\_Collot](https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Collot). Acesso em: 3 dez. 2019.

SHERIFF, Mary D. The portrait of the queen. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Iria Candida Correia. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Marie-Guillemine Benoist. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari*. Firenze: Sansoni, 1973, v.V.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.