PROC. 001-28 3-13

MÍRIAM ANDRÉA DE OLIVEIRA

ABIGAIL DE ANDRADE: ARTISTA PLÁSTICA DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

11695

Dissertação de Mestrado
Orientador: Rosza W. Vel Zoladz
Co-Orientador: Ângelo de Proença

Rio de Janeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro
1993

OLIVEIRA, MÍRIAM ANDRÉA DE
Abigail de Andrade : Artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1993.

XIX, 131f.

Dissertação : Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Abigail de Andrade 2. Arte 3. Rio de Janeiro 4. Pintura Século XIX

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro
II. Título

"Fazer uma tese significa divertir-
-se, e a tese é como um porco: na-
da se desperdiça".

Umberto Eco

Por muitos motivos, ao Prof.
Agenor Pinheiro Rodrigues Valle

AGRADECIMENTOS

A apresentação desta monografia como tese do Mestrado em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, teve dois momentos importantes. O primeiro, motivado pela socióloga Rosza W. Vel Zoladz, minha orientadora. Devo-lhe, ainda, a tolerância e as atenções que teve para com minhas dúvidas, bem como a compreensão e a aceitação de minhas inquietações. O segundo quando tive como co-orientador o Professor Ângelo de Proença Rosa, que apoiou a minha vontade de enfrentar um tema pouco tratado na História da Arte Brasileira.

No que tange à banca examinadora, quero agradecer a presença do professor Guilherme Sias Barbosa, que sempre demonstrou grande interesse no assunto.

A realização deste trabalho corresponde a um itinerário possível de ser pecorrido graças à colaboração de muitas pessoas.

Cabe mencionar a contribuição do colecionador Sérgio Sahione Fadel, que facilitou o meu acesso às obras de Abigail de Andrade. Sou-lhe profundamente grata. Devo acrescentar meus agradecimentos aos outros colecionadores, que também contribuíram com obras que ilustram essa minha pesquisa.

Entre os colaboradores do estudo, quero agradecer ao Museólogo Arnaldo Machado, pelas preciosas informações a respeito

da artista Abigail de Andrade; à Professora Maryilka Mendes, ajudando com suas claras explicações técnicas e aos pesquisadores Marcello e Cybelle de Ipanema, por terem colocado, gentilmente, à minha disposição, livros que tiveram caráter relevante, no enriquecimento deste trabalho.

Agradeço, com maior respeito e admiração, aos meus professores do mestrado, por seus ensinamentos no campo da arte; e aos meus colegas, em especial Rogéria de Ipanema, Claúdia Paiva, Renato Brandão e "os meninos de Brodowski" (Portinari:1946): Francisco Oiticica, Otoni Mesquita e Patrícia Lemos Fochi, pelo estímulo.

Por fim, gostaria de agradecer a minha irmã Ara Celi, ao Professor Carlos Terra e D. Virgínia Motta que com boa vontade, revisaram o trabalho.

RESUMO

O Rio de Janeiro, no século XIX, é marcado pelo estabelecimento e desenvolvimento do ensino das artes plásticas no país, transformando o Brasil em importante centro de produção artística das Américas. A ritualização do ensino Acadêmico, havia atingido o seu apogeu. O estilo neoclássico é o que predominava nas Academias de artes neste século.

Fazia-se presente, a cada ato, a autoridade masculina, colocando dificuldades à mulher de se projetar nas artes. A Academia Imperial das Belas Artes contribuiu com essa visão discriminada da artista feminina, uma vez que era vetado seu ingresso na instituição, permitindo apenas, às pintoras, de participarem, como amadoras, nas Exposições Gerais da Academia.

Abigail de Andrade, Vassourense, RJ, representante das artistas plásticas, nesse século, participou como amadora das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes, recebendo premiação relevante; da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios e da Exposition Universelle de Paris.

O Realismo Social é a forma de expressão usada pela artista. O enfoque dado busca a sua visão de mundo e o sentimento próprio de uma determinada época. Enfatiza temas extraídos do cotidiano dos segmentos menos favorecidos na escala social.

A artista está apta a executar grande números de tarefas diferentes. A regra de seu jogo é arranjar-se com meios limites. Abigail tem algo do "bricoleur". Seus trabalhos se definem pelo recolhimento e conservação de elementos básicos que coleciona através de mensagens pré-transmitidas e que, quando há necessidade, lança mão destes conhecimentos para a execução da obra.

ABSTRACT

The city of Rio de Janeiro, in the XIX century, was proeminent for the introduction and development of formal apprenticeship of the fine arts. As a consequence, Brazil became an important center of artistic production in the Americas. It was in this city that strict ritualism of academic teaching reached its peak, imposing neoclassicism as a predominant style.

As masculine authority ruled society, it was difficult for women to exceed in the fine arts. The Imperial Academy contributed to the discrimination of women artists imposing a veto to the admittance to this institution, permitting their participation only as amateur painters in the General Exhibition of the academy.

Abigail de Andrade, born in Vassouras, state of Rio de Janeiro, Brazil, participated as an amatour artist in the Saloon of the Imperial Academy of Fine Arts, receiving an important award. She also exebited in the Saloons of the Liceu of Artes e Ofícios and at the Exposition Universelle of Paris.

Social Realism was this painter's form of expression and style and was used to convey her views of the world and her feelings and concerns for those less fortunate in society.

Miss Andrade was a trained artist, ready to carry out any

artistic challege regarding the painter's craft, but she often resorted to the use of a preconcieved technique and iconographical repertoire drawn from the Academy. She was essentially a "bricoleur".

SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO..... iii

AGRADECIMENTOS..... vi

RESUMO..... viii

ABSTRACT..... x

1.INTRODUÇÃO..... 1

2. DADOS BIOGRÁFICOS DE ABIGAIL DE ANDRADE..... 7

2.1 VIDA E OBRA..... 7

2.2 A NECESSIDADE DO SILÊNCIO 14

2.3 CRONOLOGIA 25

3. ARTISTA PLÁSTICA: O RIO DE JANEIRO NO SEU TEMPO 27

3.1 O CENÁRIO DA VIDA 27

3.1.1 A fisionomia da cidade 27

3.1.2 A ordem urbana 32

3.1.3 O interior carioca 37

3.1.4 O vestuário feminino 38

3.1.5 A vida doméstica: a cozinha 41

3.1.6 Divertimentos 44

3.2 O CURSO DA VIDA 49

3.2.1 A imagem positivista da mulher 49

3.2.2 A educação feminina 53

4. A MULHER E SEUS DIREITOS 55

4.1 A MORAL SOCIAL 57

4.1.1 A mulher como objeto da sociedade 57

4.1.1.1 Dote 57

4.2 CONDUTA SOCIAL 60

4.2.1 Consentimento do reino e dos pais 60

4.2.2 Proteção dos costumes: responsabilidade civil e criminal do agente 61

4.3 SITUAÇÃO CONJUGAL..... 63

4.3.1 Alimentos da filiação 66

4.4 PARTICIPAÇÃO NAS PROFISSÕES 68

5. A ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES 73

5.1 A PRESENÇA FEMININA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS 80

6. O REALISMO PICTÓRICO DE ABIGAIL DE ANDRADE 92

6.1 REALISMO: CARACTERÍSTICAS GERAIS 92

6.2 BRICOLAGE: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA 96

6.3 A PRODUÇÃO PLÁSTICA: ANÁLISE FORMAL 100

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS 116

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 119

8.1 PRIMEIRO CAPÍTULO 119

8.1.1 Livros e Opúsculos 119

8.1.2 Periódicos 120

8.1.3 Artigos 120

8.2 SEGUNDO CAPÍTULO 121

8.2.1 Livros e Opúsculos 121

8.2.2 Tese 123

8.2.3 Periódicos 124

8.3 TERCEIRO CAPÍTULO 124

8.3.1 Livros e Opúsculos 124

8.3.2 Periódicos 126

8.4 QUARTO CAPITULO 126

8.4.1 Livros e Opúsculos 126

8.4.2 Periódicos 128

8.4.3 Artigo 128

8.4.4 Documentação arquivística 128

8.4.5 Monografia 129

8.5 QUINTO CAPÍTULO 129

8.5.1 Livros e opúsculos 129

8.5.2 Artigos 130

8.5.3 Monografias 131

1. INTRODUÇÃO.

A escolha deste tema visou primordialmente contribuir para o estudo de questões relativas à construção da identidade brasileira, lançando luzes sobre o potencial artístico de pintoras desconhecidas, que participaram das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes, fornecendo subsídios para repensar hoje a condição feminina no campo das artes, especificamente na pintura.

Foi iniciada uma pesquisa preliminar[1] a respeito da participação feminina na vida artística brasileira no século XIX. Na bibliografia artística desta época, e na atual, raramente aparecem nomes de mulheres; quase nunca dados biográficos. Foi constatado que embora tímida, houve uma participação, que poderia ser qualificada como explícita. Nos textos que abordam as artes plásticas neste período sente-se um alheiamento de tudo referente à atuação feminina, mesmo havendo casos como o de Abigail de Andrade que recebeu premiação relevante dentro da Academia Imperial das Belas Artes.

---

[1] O estudo teve início na disciplina de Arte no Brasil, sob a orientação do Prof Agenor Pinheiro Rodrigues Valle. Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro: 1988.

Abigail de Andrade foi eleita como representante das mulheres artistas no Rio de Janeiro no século XIX[2], uma vez que não se tem notícia de obras de nenhuma das artistas participantes das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. O Realismo é a forma de expressão que Abigail encontra e impõe como algo importante e irresistível na sua funcionalidade: a vida cotidiana é registrada, para satisfazer as exigências da nova realidade.

A autoridade masculina fazia-se presente a cada ato, a cada momento. E esse autoritarismo da época coloca dificuldades à mulher de se projetar nas artes plásticas. No plano das relações sócio-culturais, a liberdade era negada a mulher. Ao se tomar conhecimento da vida feminina no século XIX, observamos que a Igreja, a família, operavam normalmente como um foco de repressão institucionalizada.

Surgem algumas oportunidades de instrução para a mulher, com a vinda da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808. Com relação à educação feminina, no entanto, é perceptível, o descaso do poder público.

Há intensa agitação de idéias, nos dois decênios que antecederam a Proclamação da República, que desta ou daquela forma, equacionavam, pela estrutura social, as mudanças exigidas.

---

[2] No jornal O Globo, de sexta feira, 23 de junho de 1989, aparece uma pequena notícia sobre um achado artistico: "Uma surpresa acaba de ser revelada pela exposição "150 anos de pintura no Brasil",na galeria Jean Boglihicci, reunindo o acervo do colecionador Sérgio Fadel.

A mostra descobriu parte da reduzidíssima produção da pintora Abigail de Andrade, contemporânea de Castagneto, Drindel e Thomas Grim e medalha de ouro no Salão de Belas-Artes de 1884.

Abigail, uma artista visionária sobre cuja obra pouco se sabe, exibia já naquela época uma técnica pré-modernista similar ao que se de mais consistente surgia então nas artes plásticas européias".

Em consonância com as reformas sociais e políticas que cada corrente de pensamento pretendia realizar, eram percebidos as necessidades de instrução da mulher.

Decrescem as diferenças de participação cultural dos elementos femininos e masculinos, quando consumido o sistema de segregação sexual e a reclusão da mulher no lar. Adviriam profundas alterações na educação feminina, às novas condições de vida urbano-industrial. Pouco a pouco a mulher vinha desmanchando a suposta superioridade do homem que havia reservado para si todas as regalias.

Dentro da escassa bibliografia referente a mulher no século XIX, destaca-se, logo de início, a antologia de textos sobre as impressões de viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro a respeito da condição feminina de Míriam Lifchitz Moreira Leite[3].

Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes, em "Mulheres de Ontem ?"[4], analisa três tipos de documentos: A Poliantéia comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios; romances que tiveram por cenário a cidade do Rio de Janeiro, entre 1840 e 1890; coleções de jornais femininos, organizados, dirigidos, redigidos e mantidos por mulheres.

Embora numa outra perspectiva temos o trabalhos de Heleieth Saffioti, em "A mulher na sociedade de classes: mito e

---

[3] Leite, Míriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro - Séc XIX. São Paulo: Hucitec, 1984.

[4] Bernades, Maria Thereza Caiuby Crescenti. Mulheres de ontem ? Rio de Janeiro - Séc XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

realidade"[5], apresentando uma retrospectiva sobre a condição feminina no Brasil; e de June E. Hahner, em "A mulher no Brasil"[6], criticando os estudos sobre a imprensa brasileira que omitem os jornais femininos.

O enfoque dado a artista Abigail de Andrade, busca na sua obra, a sua visão de mundo e o sentimento próprio de uma determinada época.

"Existem muitas abordagens da história da arte - tantas, talvez, quanto estudiosos na matéria"[7]. Esta monografia, foi encaminhada dando ênfase à abordagem antropológica; a idéia desta abordagem no campo da representação visual foi a de situar a obra de arte na estrutura de seu criador.

Apoiada nos depoimentos de Angelo Agostini, na Revista Illustrada[8], e nas críticas feitas a ele e à artista em questão, foi traçada a biografia de Abigail de Andrade.

Baseado nos pressupostos teóricos de Michel Vovelle, Georg Simmel, Nicos Hadjinicolaou, e Ernest Kriz e Otto Kruz; foi debatida a questão do fenômeno artístico dentro do marco das relações sociais.

---

[5] Saffioti, Heleieth Iara Bongiovani. A mulher na sociedade de classe: mito e realidade. São Paulo: Quatro Artes, 1969.

[6] Hauner, June. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A., 1978.

[7] Bereson, Bernard. Estética e História. São Paulo: Perspectiva, 1972:13.

[8] Pude acompanhar as referências feitas pelo artista plástico, numa coleção que vai de 1876 a 1898.

Através de periódicos[9], e de uma vasta bibliografia a respeito do Rio de Janeiro no século XIX[10], foi desenvolvido o segundo capítulo. Neste capítulo, foi eleito o livro "A Holanda no tempo de Rembrandt" de Paul Zumthor[11], como uma espécie de guia. E o livro "O que faz o brasil, Brasil" de Roberto DaMatta[12], ajudando a esclarecer conceitos ligados a antropologia brasileira.

O terceiro capítulo do trabalho, foi desenvolvido através das Ordenações Filipinas, que declaram aspectos concernentes às sociedades que seguiram suas normas. Algumas reivindicações femininas da época, através de periódicos, também foram usadas. Ao explorar esta área de investigação, descobrimos rapidamente que este enfoque não foi desenvolvido por nenhum pesquisador.

A Academia Imperial das Belas Artes e participação feminina é o que se desenvolve no quarto capítulo. Baseado no livro "O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador", de Álvaro Paes de Barros[13], levantamos diferenças entre o Liceu e a Academia.

Outro ensaio importante no que diz respeito a Academia é "O

---

[9] Foi feito um levantamento dos periódicos existentes no Rio de Janeiro no século XIX, na Biblioteca Nacional, com o objetivo de visualizar a vida feminina durante este período.

[10] A maioria dos livros foram pesquisados na Biblioteca de Marcello e Cybelle de Ipanema, Rio de Janeiro.

[11] Zunthor, Paul. A Holanda no tempo de Rembrandt. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

[12] DaMatta, Roberto. O que faz o brasil, Brasil ?. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

[13] Barros, Álvaro Paes de. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: (s/e), 1956.

ensino artístico" de Morales de Los Rios[14].

O levantamento da participação feminina nas Exposições Gerais da Academia, foi feito através dos Catálogos das Exposições Gerais da Academia, pertencentes ao Museu de Belas Artes e fazendo uma compilação entre o artigo do pesquisador Donato Mello Junior, "As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado[15]", e o livro sobre as "Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes", de Carlos Roberto Maciel Levy[16].

No último capítulo foram explanadas as características gerais do Realismo, formando uma ponte com o Realismo desenvolvido por Abigail de Andrade. Uma abordagem antropológica da "bricolage" foi dada através do livro "O pensamento selvagem" de Claude Lévy-Strauss[17] e a análise formal foi desenvolvida nos pressupostos teóricos de Henrich Wölfflin, uma vez que, não se tem notícia, no Brasil, de nenhum trabalho publicado, analisando formalmente, obras de artistas brasileiros nos quais detivemos a atenção.

Foram esses livros e outros, que tratam dos temas aqui abordados, responsáveis pelo desenvolvimento da pesquisa.

---

[14] Rios, Morales de Los. O ensino artístico. Rio de Janeiro. Imprensa Naciona, 1942.

[15] Mello Junior, Donato. Às Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Erca, 1989.

[16] Levy, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

[17] Lévi-Strauss, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Nacional, 1970.

2. DADOS BIOGRÁFICOS DE ABIGAIL DE ANDRADE

2.1 VIDA E OBRA

Rio de Janeiro, 1882, é o grande centro intelectual e artístico do Brasil. Já está na cidade Abigail de Andrade, uma jovem de dezoito anos, proveniente de Vassouras. Como muitos outros, vem atraída pela intensa vida cultural da cidade que lhe acenava com oportunidades para prosseguir seus estudos. Abigail morava com sua tia, D. Rosa Fernandes de Almada e não apresentava características que poderiam dificultar-lhe a carreira e a projeção social, a não ser o fato de ser mulher.

De pura raiz vassourense, supõem-se que a família de Abigail de Andrade estava tradicionalmente ligada a lavoura de café. Seus pais, José Maria de Andrade e D. Maria Carolina de Andrade e sua irmã Violeta de Andrade[18], viviam na zona que, entre 1850 e 1900, foi a de maior produção cafeeira do mundo. Do ponto de vista social, ela gerou uma nova aristocracia, os barões do Vale do Paraíba.

Naquela época, duas grandes instituições disputavam, no Rio de Janeiro, a preferência dos jovens que, através de estudos,

---

[18] Os dados referentes aos familiares da artista foram gentilmente cedidos pelo museólogo Arnaldo Machado. Foi feito um levantamento em Vassouras, RJ, e não encontra-se registro de nenhum deles.

pretendiam se preparar para exercer, com êxito, suas perrogativas de cidadãos e ascender na vida artística. De um lado, a Academia Imperial das Belas Artes e de outro, o Liceu de Artes e Ofícios[19].

Diante dos dois caminhos, Abigail de Andrade não hesita: participa em 1882 da exposição do Liceu de Artes e em 1884 da 26ª Exposição Geral de Belas Artes.

Neste período, a artista já trazia como herança de seus mestres, Ângelo Agostini e Insley Pacheco[20], acentuado interesse em retratar a vida social. Ao neoclassicismo, que dominava a Academia, ela irá contrapor o espírito de observação e a índole classificatória, típicas da investigação realista, e que constituíram traços fundamentais de sua obra.

Por outro lado, embora de raízes vassourenses, Abigail de Andrade não estava ligada à elite cafeeira e sim, aos problemas sociais da época. Essa característica explica porque ela viesse a se tornar, como seus mestres, uma artista preocupada com os destinos da polis e com as reformas das instituições.

Em 1888, Abigail de Andrade parte com Ângelo Agostini, pai de sua filha Angelina Agostini, para a Europa. Um ano mais tarde a artista teve mais um filho e ambos morreram de tuberculose. Neste período, provavelmente, antes de seu falecimento, ela participa ao lado da pernambucana Alice Santiago, da Exposition

---

[19] Sobre as duas instituições ver capítulo 4.

[20] Ângelo Agostini foi ilustrador, desenhista e pintor. Colaborou paras as campanhas abolicionistas e propaganda republicana; Insley Pacheco foi fotógrafo e pintor. Tornou-se exímio na pintura a guache e aquarela. Cavalcanti, Carlos. Dicionario brasileiro de artistas plasticos. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4v.

Universelle de Paris[21]. Abigail expõem dois trabalhos de gênero e quatro paisagens.

A partir das declarações feitas pelo próprio Agostini, sabe-se que a artista realizou dois tipos de composição: as endereçadas ao grande público; e os desenhos, que eram lições destinadas aos alunos da Academia. As primeiras foram as únicas de que se tem notícia de conservação, embora contituem pequena parcela do total que lhe é relatado. As obras até hoje encontradas são: "Amolando a Faca", "Estendendo a Roupa", e "A Hora do Pão".[22]

Finalmente, procurando ressaltar as obras e as críticas feitas a respeito da artista Abigail de Andrade, cumpre transcrever o mais perspicaz e original depoimento da época, relatando suas obras expostas na Exposição do Liceu de Arte e Ofícios.

> (...) "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 grão.
>
> A perfeita correcção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmoro, fazem admirar a bella estatua do Faune copiada do gesso e feita em duas posições: a manhã, grupo em marmore do celebre esculptor Schelling e a Venus e Cupido do mesmo, sendo estes dois trabalhos copiados em augumento de umas photographias.
>
> Duas academias de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa intelligente amadora, que mostrou em tres generos diversos desenhos, o quanto se pode alcançar com um estudo serio e aturado.
>
> Toda a imprensa foi unanime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do merito dessa distinctíssima amadora, que, pela primeira vez expoz os seus trabalhos em publico.
>
> Esses louvores devem animal-a, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outra exposição, a Exma. Sra. Abigail

---

[21] Ver Catalogue Officiel. Empire du Brèsil. 1889:17

[22] As obras pertencem ao colecionador Sérgio Sahione Fadel. São datadas de 1887, 1888 e 1889. As duas primeiras, foram restauradas no atelier da Profª Marylka Mendes. Ver ilustrações: 10, 11 e 16.

alcançará na pintura os mesmos triunphos que obteve no desenho".[23]

Graças às referências feitas por Ângelo Agostini, na Revista Illustrada, que Abigail de Andrade recebeu os maiores elogios. Este gravador, dedicou 5 litogravuras, ilustrando algumas de suas obras expostas no Salão de 1884. Daí encontramos também Abigail no Ano 9, nº 393, de 26 de outubro de 1884: 4-5, com os seguintes comentários feitos pelo o artista:

> "Esta Exma Sra, conseguio, pela perfeição de seus trabalhos em numero de 14, chamar a atenção do público e toda a imprensa que lhe teceu os maiores louvores. Excusado é diser que não faremos excepção a tão, merecidos encomios á jovem e distintíssima artista".

E outra alusão: "São os melhores trabalhos que até hoje se tem visto na Academia".[24]

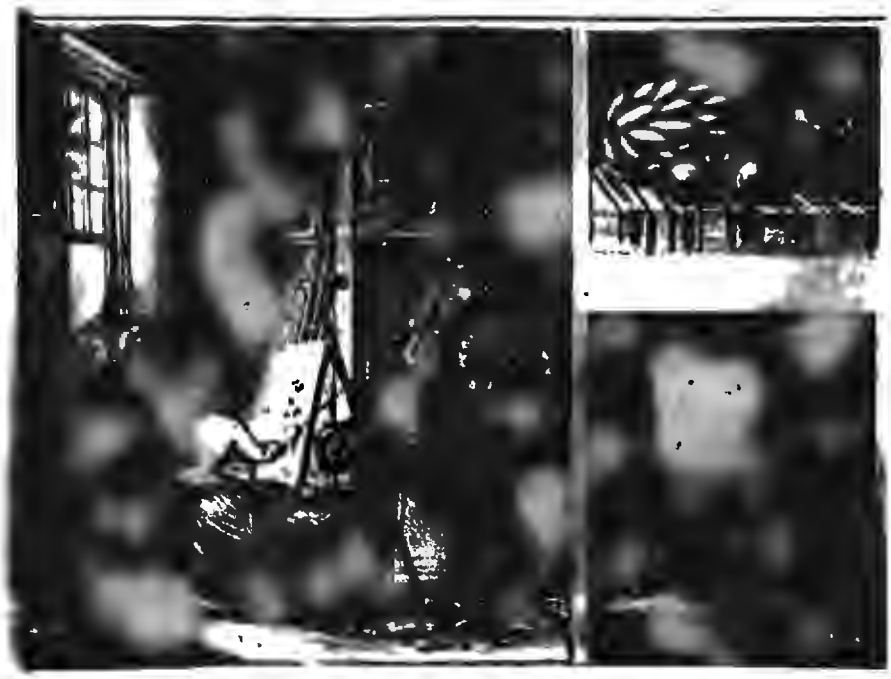
Os trabalhos reproduzidos por Ângelo Agostini foram: "O Cesto de Compras", "Um Canto do meu Atelier", "Natureza Morta", "Objetos de Toalete" e "Venus de Milo".

---

[23] Agostini, Ângelo. Anno 7. Revista Illustrada. Rio de Janeiro: 1882, nº 295:3

[24] Agostini, Ângelo. Anno 9, Revista Illustrada, nº397, Rio de Janeiro: 1884:5

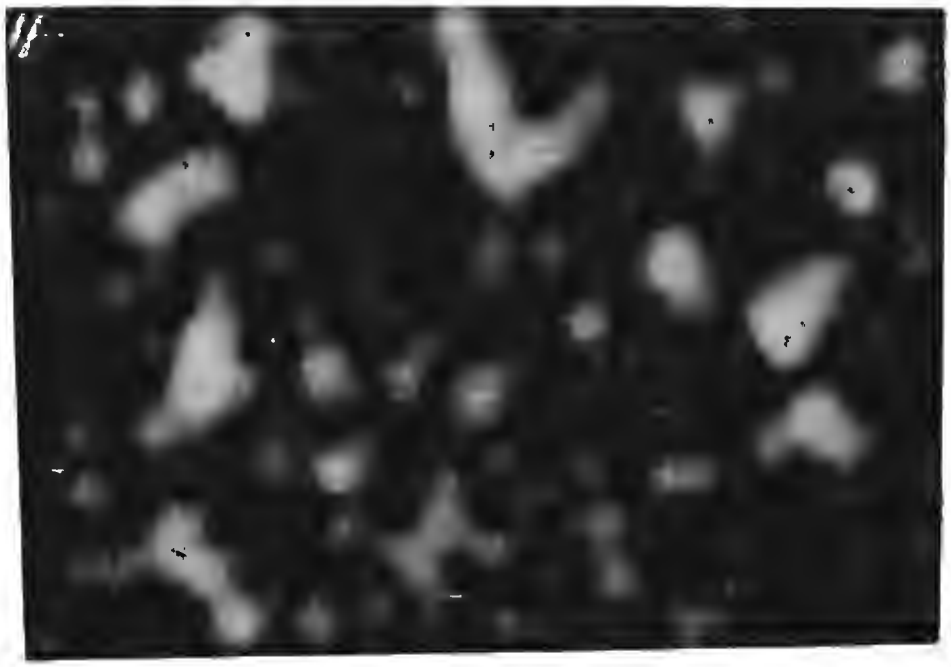
IL.1. "O Cesto de Compras".
FONTE: Revista Illustrada:4



IL.2. "Um Canto do meu Atelier",
"Natureza Morta" e "Objetos de Toalete".
FONTE: Revista Illustrada: 4

IL.3. "Venus de Milo".
FONTE: Revista Illustrada: 5

A preocupação de Ângelo Agostini em fixar as obras e a própria Abigail como testemunha da arte, é de valor inestimável. O artista pinta o quadro "Atelier", onde retrata os dois.



IL.4. "Atelier". Óleo sobre tela. 46x65.
FONTE: Coleção Particular

No que se refere às fontes, uma contribuição também importante é a referência do crítico da época Gonzaga Duque-Estrada (1888: 210.211), dizendo que:

> "A Sra D. Abigail de Andrade acaba de corroborar com 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 laços baneas dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercados dos mesmos cuidados parteneas, aprendem unicamente a artesinha collegial, pelintra, pretenciosa, hipocrita, execravel de fazer bonecas em papel pellee e aquerellar paisagens d' après cartons; não para dizer que sabe desenhar e pintar setins e leques, não para reunir á prenda de tocar piano e bordar a retroz a de martyrisar pinceis, mas por indole, por vontade, por dedicação.
>
> É que a Sra. amadora possue um espírito mais fino, mais profundamente sensível as impressões da natureza e sabe, ou por si ou intelligentemente guiada, applicar seu talento a uma nobre profissão que ha de, senão agora, pelo menos em breve tempo, calmar-lhe a vida de felicidade(...)
>
> Contudo, ao falarmos em um nome de senhora que principia a sua carreira artistica não podiamos deixar de, attenciosamente elegiar tão rara dedicação.

A Sra D. Abigail começa apenas a mostrar seu talento para a pintura e o tem feito uma maneira um tanto feliz. O seu quadro "cesto de compras" é uma promessa de summo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro "um canto no meu atelier" tem qualidades dignas de atenção, os retratos e paisagens que há expostos são verdadeiras victorias para uma amadora, mas n'estas obras ressente-se um pulso muito feminino, muito timido, e sobre um exaggero, aliás perdoavel, de aproveitar bem o assunpto suffocando a primeira impressão recebida como se obrigada fosse as convenções do ensinamento.

O talento da Sra. D. Abigail nos faz confiar em futuras obras.

Estamos certos de que uma viagem a Europa influenciaria grademente no desenvolvimento da orientação esthetica da senhora amadora."

Poucas são as obras de historiógrafos sobre Abigail de Andrade. A mais completa é a do pesquisador Donato Mello Junior no livro "150 anos de pintura no Brasil". Encontram-se também mosdestas referências no "Dicionário brasileiro de artistas plásticos"; em "Artistas pintores no Brasil" de Teodoro Braga; na "Pequena história das Artes plásticas no Brasil" de Carlos Rubens e "O ensinamento artístico no Brasil" de Morales de Los Rios Filho".

2.2 A NECESSIDADE DO SILÊNCIO.

Propondo-me escrever neste capítulo a biografia de Abigail de Andrade, não me valerei de outro prólogo, senão, o de pedir aos leitores que não me repreendam por não expor tudo amplamente e em miúdos, mesmo nos seus principais fatos e feitos mais memoráveis; pois é preciso que se lembrem de que na prática da história da arte, nenhum problema é mais fácil e, no entanto, nenhum parece tão evidente como a biografia do artista. "É no âmbito desta evidência que surge inocentemente a concepção da história da arte como história dos artistas. (HADJINICOLAOU, 1973:42)

No exame deste conceito, o historiador de arte deve

procurar compreender que a biografia do artista só pode desempenhar um papel muito restrito e auxiliar para ajudar ao conhecimento, quer das imagens particulares que emanam daquele que é biografado, quer das imagens de um período histórico determinado. Estes dados precisam ser muito bem analisados, fazendo uma ponte com a produção artística, para relacioná-lo com o contexto do qual fazem parte.

O mesmo autor prossegue dizendo, não com suas próprias palavras, mas com as de outro pensador; ou seja Léon E. Halkin: "a biografia é um género histórico como os outros".[25] Quanto ao seu objeto, a biografia deve ser a mais verdadeira possível, contendo: a força e a expressão daquele que a motivou.

Do ponto de vista deste investigador da Escola de Altos Estudos de Paris, o que Léon E. Halkin chama de "género histórico" identifica-se com as histórias parciais, isto é, com a história das esferas que tem uma relativa autonomia, mas deveria, a cada uma delas, ser demonstrada relativamente.

No caso de Abigail de Andrade, nossa personagem, pode verificar-se que a sua ação como artista plástica, na estrutura articulada por ideologias presentes na construção de sua época[26], é também parte da mudança sócio cultural. A partir destas duas vertentes, observamos que há um interesse especial em conhecer a trajetória existencial e artística desta mulher. Por isso, a transmissão verídica da vida e da personalidade de

---

[25] Halkin, apud Hadjinicolaou. Histoire de l'art et lutte des classes. Paris: François Maspero, 1973:43.

[26] Cronologicamente a sua história passa durante o dilatado Segundo Reinado (1840 - 1889). Vai da década de 60, seu nascimento, até 1889, ano de sua morte.

Abigail podem ser objeto da história da arte?

Logo de início, impõem-se uma resposta negativa a esta indagação. Porém, uma biografia sobre Abigail de Andrade pode precisamente trazer subsídios sobre as idéias e valores do século XIX, construindo imagens e juntando todos elememtos que, clareando a ação de Abigail, tornaram visíveis as relações entre diferentes ideologias que sustentaram estas imagens.

Os dados biográficos devem ser analisados mais como um exercício de reflexão sobre a condição vivida pela mulher no século XIX, mas que singulariza a vontade de ser mulher artista. São grandes as dificuldades envolvidas na realização de estudo sobre a artista. Esta tarefa não é fácil, pois, reconstruir o passado, do ponto de vista feminino, tem à sua frente as mulheres, que foram inteiramente ausentes ou desconsideradas na história da arte brasileira, enquanto sujeito.

Na verdade pouco se sabe de suas vidas, papéis e experiências no passado. O historiador interessado em abordar essa área de pesquisa descobre muito rapidamente o "peso do silêncio" que recai sobre tudo o que diz respeito à mulher artista.

Mencionaremos Volvelle (1987:137), um dos principais historiadores da atualidade, que refletiu sobre o assunto, dizendo: "O peso do silêncio se verifica em dois níveis. Primeiro, no campo da história social e da história das mentalidades, tanto para dirigir seu olhar às massas anônimas quanto aos poderes do mundo."

Há fontes que, ao lado dos silêncios, evidênciam problemas específicos relacionados ao acesso dos próprios dados que foram tecidos na biografia.

Pouco se sabe de Abigail de Andrade, a não ser o fato de fazer parte do grupo de pintoras amadoras[27] que nos fins do século XIX participaram das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. A história da pintura brasileira raras vezes a cita, pois, sua carreira foi curta e não existe registro oficial[28] de suas obras. Mello Jr. (1984:224), percebe muito bem isto escrevendo: "sua carreira foi um breve cometa no ambiente artístico fim de século."

A partir dessas dificuldades, tornou-se útil o testemunho artístico de Abigail de Andrade, para uma abordagem, até certo ponto, da discriminação oficial e não pessoal das obras das outras amadoras diante da arte.

O primeiro procedimento leva a tornar a artista como testemunha elementar de uma realidade social vivida, de uma prática a respeito da qual ela nos forneceu, desinteressada ou não, dados que seriam difícies de obter de outras fontes.

Este paradoxo facilmente observável, faz do silêncio momentâneo um testemunho que provoca fortes interrogações. A primeira delas refere-se à dependência de fontes orais que as incluem como testemunho direto dos interessados. Ao mesmo tempo, o historiador da arte é forçado a se colocar na perspectiva

---

[27] Das outras amadoras também são raras as notícias. Esta é uma das causas que centralizei a minha pesquisa nos trabalhos de Abigail de Andrade.

[28] Foi feito um levantamento nos museus do Rio de Janeiro e não existe registro de mulheres artistas atuantes na cidade no século XIX. No caso de Abigail, talvez se deva ao fato da recusa da venda de seu quadro "cesto de compras", para a pinacoteca da Academia das Belas Artes. Sobre o assunto, ver Donato Mello Jr., As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado, trabalho publicado nos Anais do Congresso de História do Segundo Reinado.

externa, freqüentemente preconceituosa contra a mulher artista.

Então, todas as direções para onde se leva a coleta de dados tende a mascarar as armadilhas de sua prática. Deparo-me com métodos que não são fácies de serem aplicados para reconstruir a vida de Abigail de Andrade. Os procedimentos de abordagem analítica enfrentam, no caso, as dificuldades comuns ou particulares de cada fonte. A mais geral prende-se à necessidade de recorrer a uma abordagem indireta das expressões de comportamentos coletivos. Essa é uma história feita de silêncio: silêncio dos interessados e silêncio mantido pela sociedade da época e quem sabe até hoje? E não faltariam exemplos para ilustrar esta indagação.

As contribuições bibliográficas revelam muito as dificuldades que existem ao se penetrar no silêncio. Decifrar o silêncio, quer se recorra à fonte escrita ou à pesquisa oral, supõe um trabalho de reconstrução em negativo ou em filigrana.

Do ponto de vista dos autores Kris e Krus (1988:15) "o emigma do artista, o mistério que o rodeia, e a magia que dele emana, pode ser encarado sobre duas perspectiva". Através da abordagem psicológica, investigando a natureza do homem capaz de criar obras de arte do gênero que admiramos. E através da abordagem sociológica, onde se pode perguntar como é que tal artista, a cujos trabalhos é geralmente atribuído um valor particular, é avaliado pelos seus contemporâneos? Segundo os autores "ambas as abordagens pressupõem que exista um mistério" e que são necessários para a criação artística, traços e predisposições especiais, e que, certos períodos e culturas foram preparados para conceder um lugar ao sol, ao criador da obra de arte. As duas abordagens são úteis às

investigações históricas.

O modo como a sociedade reage ao artista é parcialmente determinado pelas suas características e dons pessoais e, esta reação tem um efeito sobre ele, por isso as abordagens psicológicas e sociológicas têm muitos pontos de contato com que pude aprender sobre Abigail de Andrade.

Deste modo, o papel que o artista desempenha numa determinada sociedade e suas qualidades e predisposições que dão origem ao talento e ao ímpeto da criatividade, só podem ser entendidas à luz da situação histórica e sujeitas às modificações.

Quando surge o costume de ligar a obra de arte ao nome do produtor, nascem os registros tradicionais da vida e carreira de um artista. Estes independem da grandeza e perfeição de seu trabalho para que o nome de um artista seja recordado, mas deriva do significado atribuído à obra de arte.

Continuando o exame deste aspecto os autores Kris e Krus (1988:17) dizem o seguinte:

> "A partir do momento em que o artista fez o seu aparecimento nos registros históricos, certas noções esteriotipadas foram ligados à sua obra e a sua pessoa- preconceitos que nunca perderam inteiramente o seu significado e que ainda influenciam a nossa idéia de artista."

Assim podemos observar que são precursoras das biografias de artistas, as referências dispersas na leitura dos períodos arcaicos e clássicos, que surgiram como gênero literário autônomo no período helenístico. É na Baixa Idade Média, nos séculos XIV e XV, que surgem também as biografias de artistas como entidades independentes. Quando a figura do artista se destaca na cena

histórica, de certa forma, ela passa a ganhar estatura em todos os sentidos.

Encontram-se repetidamente temas típicos nas numerosas descrições da vida de pintores que chegaram até nós, desde o Resnascimento. Os temas que são recorrentes em inúmeras biografias, com pouca ou nenhuma variação, relacionam-se, quer com a carreira do artista, particularmente com a sua infância, quer com o efeito das suas obras ao público.

Várias biografias contam como o mestre revelou seus dotes e uma fórmula narrativa destina-se a não deixar dúvidas quanto aos talentos dos artistas. O cenário, a atmosfera do estúdio do artista, raramente varia, e a essência do episódio[29], essa não muda nunca: o trabalho do artista embaralha-se com a própria natureza na sua obra. Imitando a natureza, os grandes artistas são capazes de iludir toda a gente. Neste caso, pouco nos surpreenderá se seus biográfos derem relevo a essas capacidades. A essas explicações, "podemos chamar de racionalistas". (KRIZ e KRUZ, 1988:21)

Através da biografia ficamos sabendo que o que nos é transmitido sobre os artistas, correspondem geralmente à atitude com a qual, ainda hoje, utiliza-se como abordagem: a heroicização do artista tornou-se o principal objetivo do seus biógrafos. Uma vez que o legado do mito é aceito, fica difícil aparecerem obstáculos para quebrarem, por completo, o seu encantamento.

Na verdade, o emigma vinculando a obra de arte ao seu

---

[29] No livro Lenda Mito e Magia na Imagem do Artista de Ernest Kriz e Otto Krus, encontra-se vários exemplos de biografias que retratam estes episódios.

criador definiu a imagem do artista tal como ela passou para o registro histórico. O que pretendemos aqui é elaborar um outro tipo de biografia. Procuraremos salvaguardar a aura de poder e mistério que rodeia a artista Abigail de Andrade, numa tentativa de tornar compreensível o processo de sua criação artística e estabelecer uma ligação direta entre ela e a sua obra, levantando o véu que a cobria.

Retornando ao exame de Kriz e Kruz (1988:109), podemos concluir que as biografias tinham sido muito consagradas, a partir da noção de que está morto para o mundo o artista embrenhado em sua arte.

Esta perspectiva ganhou uma aceitação cada vez maior a partir do Renascimento, e sua magnitude é tal que ao falar no contexto cultural no qual está embutido o artista, podemos observar uma subjetividade crescente, derivada das características da sua personalidade, que impregnam a obra de arte. Do ponto de vista de Zoladz (1990:45) "é ainda a Renascença que nos continua a dar compreensão dá época atual, numa proximidade com que queremos que o artista seja". É só no fim do século XIX, que este quadro fica completo, culminando com a tendência para ver a obra de arte cada vez mais como expressão da alma do artista. Essas raízes mergulham nas teorias platônicas[30] e neoplatônicas sobre o artista e sua criatividade, que são revividas no Renascimento e fundidas com a idéia de que o artista escuta uma voz interior.

O verdadeiro destino de um artista é o trabalho. O trabalho

---

[30] Para Platão "o pintor não é obrigado a provar que os seres belos que representa na sua obra existem na realidade"(KRIZ e KRUZ, 1988:47).

domina e conduz sua destinação. As infelicidades e as dúvidas podem atormentá-lo por muito tempo. Numa preparação obscura, o artista pode perder anos, mas a vontade da obra não se extingue, desde que ela encontre, de uma vez, o seu verdadeiro foco. Começa, então, o destino do trabalho. A vida do artista é atravessada pelo trabalho ardente, e confere a essa vida, virtudes de linha reta. Tudo vai em direção à meta, numa obra que cresce.

Esse dar-se de corpo e alma, à sua obra, para que essa seja a expressão de seu espírito, é o segredo do destino criador de Abigail de Andrade. Dotada de um poder excepcional de observação, ora para atingir a face real das coisas, ora para penetrar no íntimo das criaturas, a artista dispunha do cenário carioca, e dos episódios da localidade. Por isso, revela personagens, paisagens e cenas colhidas na fonte, recolhidos no subconsciente e recontruídos mediante os recursos da arte.

A falta de informações sobre a artista não justifica a dedução de que esta marca de singularidade não estivesse nela ausente; além disso, a escassez das fontes, impede que se chegue a qualquer conclusão que se baseie no seu silêncio.

A posição social do artista do sexo feminino no século XIX era muito limitada, caracterizava-se pela falta de independência, metade dos direitos perante a lei, e um apreço invulgarmente baixo pela sua importância.

No caso de Abigail, Ângelo Agostini teve que abrigá-la contra os incríveis poderes da sociedade, porque, "lidar com a mulher é, por conseguinte, lidar com tabus"(AUGRAS, 1989:40). Praticamente em todos os grupos culturais, a mulher costuma ser alvo de

inúmeros tabus. Nas tradições brasileiras, a mulher nem precisa de estar de resguardo, amamentando, menstruando ou em período de climatério para servir de alvo. Por si só, a mulher marginaliza-se, portanto, assume mais claramente do que o homem, a dupla característica de ser humano e animal.

Vários estudiosos trataram do tabu: o inventor da psicanálise Sigmund Freud (1856-1939); Sir James Frazer (1854-1941), que resgatou o conceito de tabu, lançando-o no mercado da antropologia vitoriana; os antropólogos Claude Lévi-Strauss e Émil Durkheim que debatem a importância do totem e do tabu como sistema classificatórios que permitem pensar o mundo.

Augres (1989:40) lembra que, "tal como Frazer, Freud era machista". Em suas teorias, as mulheres entram como objetos e não como sujeitos. Isto é explícito em sua explicação das origens do tabu, pois, apoia sua argumentação nas tradições patriarcais do totem.

Apesar dos relatos deixados por estes estudiosos, o significado da instituição do tabu não se esgotou. Temos muito o que observar sobre este conceito, pois estes autores, apresentam grandes similitudes em suas posturas teóricas e, sobretudo ideológicas, no que diz respeito à mulher.

Restituindo o que nos interessa, podemos observar que o relacionamento dos artistas Abigail de Andrade e Ângelo Agostini foi balizado, controlado, canalizado pelo tabu. Esse tabu ganhou aspecto de profilaxia, tornando necessário o afastamento da artista do convívio do grupo e segregando-a[31] para a Europa em

---

[31] Este assunto será mais amplamente estudado no que se diz respeito ao direito da mulher.

1888.

Jornais referem-se ao caso em termos bastantes incisivos:

> "O pior viria em seguida, quando Abigail de Andrade, uma moça de família que morava em Vassouras , veio para ao Rio para estudar pintura com Angelo Agostini, por sinal um homem muito atraente, e acabou se apaixonando por ele.
>
> Os barões escravocratas de Vassouras ainda tinham um sapo atravessado na garganta, que foi o casamento do vassourense Álvaro Alvim com a filha de Agostini, quando Abigail dá a luz a Angelina. Tendo conseguido driblar todas as forças que se voltaram contra ele por razões políticas, Angelo é obrigado a sair do Brasil para proteger a sua amada e sua filha das pressões morais. Seguiu com elas para Paris e, um ano mais tarde, Abigail e o segundo filho, que acabava de nascer, morreram de tuberculose. de volta ao Rio em 1895, Angelo entrega Angelina aos cuidados de Laura e Álvaro. A menina foi recebida pela irmã e pelo cunhado como se fosse uma filha, tendo merecido deles todo o amor e o carinho negado pela família materna."[32]

Através dos séculos, a imagem da mulher que se auto-sacrifica, permanece como "epígono da hagiografia sentimental brasileira."[33] Está intimamente ligada à honra feminina à da família e, ambas, estão em conexão com a hierarquia social.

Abigail foi intimidada, uma vez que não obedecia a estes padrões de comportamento.

O seu quadro "Canto do meu Atelier"[34], oculta a imagem de seu rosto. Desta evidência suspeita, extrai-se a conclusão de que a artista procurava se confrontar com o segredo de sua imagem.

---

[32] Este texto está exposto na sala dedicada ao gravador Ângelo Agostini, na Casa de Cultura Laura Alvim, RJ, não contendo nenhuma referência mais esclarecedora.

[33] Haner, June. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978:12.

[34] Como era de costume na época, Abigail usou uma fotografia, provavelmente tirada pelo seu mestre Insley Pacheco, para a confecção da obra. Na fotografia aparece sua tia D. Rosa de Almada e a artista de frente para o cavalete. Estas informações e a fotografia também foram cedidas pelo museólogo Arnaldo Machado. Ver foto na capa do trabalho.

A este respeito Sartre (1978:6) diz: "O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência; o homem não é mais que o que ele faz".

O temor que o homem tem a sua vida infinita e o seu instinto natural de idealização, atuam conjuntamente frente ao desconhecido, aumentando sua importância pela fantasia e consagrando uma atenção que teria prestado à realidade clara.

Simmel (1986:357) mostra que "todas as relações dos homens entre si, baseia-se no que sabem um dos outros".

A partir destas idéias chegamos à conclusão muito simples: o segredo do artista é a sua arte. O segredo comunica uma posição excepcional da personalidade; exerce uma atração social determinada, independente do princípio do segredo. O segredo põe uma barreira entre os homens, mais o próprio tempo, a tentação de revelá-lo, por indiscrição ou confissão, acompanha a vida psíquica do segredo.

O material biográfico fornece apenas um acesso mínimo a como se deu o trabalho do artista e as implicações no seu processo interior. Isto é perceptível, quando tomamos conhecimento das biografias de Camille Claudel (1864-1943), comtemporânea a Abigail de Andrade, e Frida Kahlo (1907-1954). A biografia trabalha e elabora uma peça de verdadeira experiência da vida, procurando oferecer uma explicação racionalista para o emigma da atividade criadora.

1.3 CRONOLOGIA

Apresento aqui uma cronologia sumária dos acontecimentos,

a fim de facilitar para o leitor o estabelecimento das necessárias referências:

1864 - Nasce Abigail de Andrade em Vassouras, região do Vale do Paraíba.

1882 - Abigail já está no Rio de Janeiro e participa da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios.

1884 - Abigail participa da 26ª Exposição Geral de Belas Artes, onde é premiada com a Primeira Medalha de Ouro.

1887 - Pinta o quadro "Amolando a Faca".

1888 - No Rio de Janeiro , nasce Angelina Agostini, filha de Abigail de Andrade e Angelo Agostini. Abigail pinta o quadro "Estendendo a Roupa".

1889 - Participa da Exposition Universelle de Paris. Pinta o quadro "A Hora do Pão". Nasce o segundo filho de Abigail e ambos morrem de tuberculose.

3. ARTISTA PLÁSTICA: O RIO DE JANEIRO NO SEU TEMPO

3.1 O CENÁRIO DA VIDA

3.1.1 A fisionomia da cidade

Adolfo Morales de Los Rios Filho (1946:23), que foi Engenheiro-Arquiteto e publicou o livro "O Rio de Janeiro Imperial", admirava o encanto particular e muitas vezes a magnificiência da cidade. Neste livro o autor relata que:

> "Alguém definiu a fisionomia da cidade, em relação ao sistema orográfico, como sendo uma vasta mão espalmada sôbre o terreno. A mão, propriamente dita, representaria o conjunto das montanhas, os dedos figurariam os contrafortes do mesmo e os espaços entre os dedos dariam a imagem dos vales existentes."

O nosso período de estudo, que é o Segundo Reinado, foi de fato uma época de grandes investimentos no campo da construção e do urbanismo. O aspecto arquitetônico é modificado pelas ruas, devido a influência de estilos recentes que alteram a decoração das fachadas e a divisão das casas. A casa e a rua se integram, dando modos para explicar, ler e falar de uma determinada sociedade. Mencionaremos DaMatta (1986:30-33) que refletiu sobre o assunto:

> " No Brasil, casa e rua são como os dois lados de uma mesma moeda.(...) São também espaços de onde se pode julgar, classificar, medir, avaliar e decidir sobre ações, pessoas, relações e moralidades. Compensando-se mutualmente e sendo ambas complementadas pelo espaço do "outro mundo", onde residem deuses e espíritos, casa e rua formam os

espaços básicos através dos quais circulamos na nossa sociabilidade".

As reflexões do autor laçam-se por cima de um simples exercício de averiguação , buscando, para o centro da reflexão, a observação de coisas que estão relacionadas com o espaço.[35]

A rua no Rio de Janeiro foi originada do atalho, da trilha, do caminho, uma vez que não tinha um plano prévio de urbanização, por isso eram estreitíssimas, exercendo função sociológica, senão política e deixaram de ser apenas uma fileira de fachadas e um local de passagem. Assim crismam-se com novas denominações os antigos caminhos ou vias. A Direita passa a ser chamada de 1º de Março; de Matta Cavalos para a Riachuelo; Dos Ciganos para a Constituição; de Cano para Sete de Setembro e outras tantas, agora lembrando vultos importantes e fatos históricos do cenário da formação de nossa nacionalidade.

A obra de saneamento que a pavimentação das ruas produziu não se estendeu à totalidade da cidade. Encontram-se ainda, ruas não calçadas e nas que o possuíam, o calçamento consistia em blocos irregulares de granito, introduzidos na terra por compressão. Só existia calçamento nas ruas mais importantes e eram compostas de grandes lajes de cantaria. Os calçamentos são inúmeros em 1846. Somente em 1853 é que aparece o paralelepípedo. As medidas para o saneamento da cidade e o conforto da população se arrastam. Águas encanadas e o serviço de esgoto não foram ainda planejados. Somente os particulares passam, a partir de

---

[35] O texto que se segue é baseado nos seguintes autores: Therezinha de Castro, Delso Renault, Lygia Fonseca Cunha, Carles Dunlop e Morales de Los Rios Filho.

1840, a utilizar das águas dos aquedutos públicos, canalizando-as para suas casas e chácaras. A distribuição de água domiciliar por meios de carroças com pipas foi posto em funcionamento em 1840. Nesta época, foi inaugurado o chafariz de granito do Largo do Carioca e depois desta data o chafariz de São Cristovão.

Uma bateria de bicas é inaugurada em 11 de março de 1842. Neste ano, dois chafarizes foram construídos em Botafogo. Mais tarde, foram fornecidos por Irineu Evangelista de Souza, tubos de ferro para encanamento das águas do rio Maracanã.

No mês de maio de 1854, a cidade foi castigada por temporais. Jornais lamentam a devastação no dia imediato. As ruas têm péssima aparência, não permitindo o trânsito à pé. Agrava-se o problema ao cessar a chuva; a vida da população é dificultada pelo mau calçamento e pelo serviço precário de limpeza pública, estando sujeita a epidemias e doenças. O assunto é debatido pela imprensa, sugerindo medidas para a limpeza urbana, mas nada se fez de útil no século XIX, e nada se faz ainda hoje. Os jornais continuam a lamentar os estragos causados pelas chuvas.

Ficam proibidas as construções de biqueiras que alagavam a calçada e os transeuntes. É aprovado pela Câmara Municipal o regulamento para o serviço de limpeza da cidade. A testada da residência deve ser varrida pelo morador às seis horas da manhã, amontoando o lixo(exceto os materiais fecais) que será recolhido e levado pela carroça para a Ilha do Governador.

A nova postura municipal, em 1856, obrigava que os construtores "submettão antecipadamente a aprovação da camara ou de seu architecto o risco da obra a construir"; "foi uma excellente medida que

garantirá ao menos a regularidade das construções urbanas".[36]

Nesta mesma época foi fundada em Santa Tereza uma cidade recreio e abriram duas estradas de carro, uma para a Rua do Riachuêlo (antiga Matta Cavalos) e outra para a Glória. As principais obras então executadas foram: O aterro do atoleiro[37] e a abertura da Rua da Conciliação, comunicando com os Bairros do Rio Comprido e de Santa Tereza.

Observa-se grande procura de terrenos nos caminhos que ligam o centro à zona sul. As melhores casas são construídas na orla da praia. Seus moradores têm serviços de ônibus, gôndulas[38] e barcas.

O tijolo vem substituir a taipa e o pau-a-pique usados na construção. Em 1852, aparece anunciado a máquina Excelsior para a fabricação de tijolos. A pedra é muito usada, especialmente nas grandes construções, já que há existência de pedreiras na cidade. Ao longo do século, nota-se uma evolução sensível na arte de construção. Alguns edificíos públicos têm a marca do neoclassicismo, porém a casa-grande[39] é ainda a ostentação do luxo, e a influência do Barroco se faz presente. As construções

---

[36] Dados retirados do Correio Mercantil - 11/06/1856 - In: Renault(1978:114)

[37] Existentes entre o largo do Mata-Porco e o Rio Comprido (parte atual da Haddock Lobo).

[38] São coches que eram puxados por parelhas de bestas e transportavam nove pessoas. Foi produzido no Rio por volta de 1838.

[39] Do ponto de vista de Freyre (1961:47) a casa-grande não pode ser considerada expressão exclusiva do açúcar. "Pecorrendo-se a antiga zona fluminense e paulista dos cafezais, sente-se, nos casarões em ruínas, nas terras ainda sangrando das derrubadas e dos processos de lavoura latifundiária, a expressão do mesmo impulso econômico que em Pernambuco criou suas casas-grandes (...)".

de residências nas chácaras e encostas predomina ao estilo próximo ao Barroco. Nos bairros e na área urbana estão as construções mais modestas, usando apenas um pavimento. Seus detalhes diferem muito segundo a riqueza e a condição social do proprietário.

Surgem, no Segundo Reinado, a vivenda ampla de quatro águas, varanda e muitas janelas para o refrigério nos dias de verão, porque a salubridade da cidade foi sendo gradativamente prejudicada com o empobrecimento das florestas. As minas de água diminuíram a sua produção, as secas fazem a sua aparição e o calor se torna terrível.

Começa assim a preocupação com a conservação das matas. Uma portaria é baixada em 11 de dezembro de 1861, para o plantio das florestas da Tijuca e do Corcovado.

A obra de arborização das ruas do Rio se deu entre 1860 a 1870 e se deve ao arquiteto-paisagista Auguste-Marie Françoise Glaziou, responsável pela reforma do jardim do Passeio em 1861 e pela obra de arquitetura paisagistica do Campo de Santana, inaugurado a 7 de setembro de 1880.

A evolução da arquitetura é dificultada pela falta de mão de obra e de operários no decorrer deste período. Não é fase das grandes construções, mas algumas se destacam pela sua categoria, porém é fase das vivendas e dos jardins. O ornamento feito em zinco estampado, prateado e dourado é a grande novidade da construção civil.

3.1.2 A ordem urbana

Os recenseamentos, nesta época, quase não eram praticados. Havia freqüentes e profundas divergências relativas aos dados estatísticos.

Foi realizado em 1840 por Haddock Lobo e Eusébio de Queirós um recenseamento, porém não foi levado em consideração em virtudes do resultados exagerados. Dois anos mais tarde caberia aos chefes de polícia mandar proceder ao arrolamento das populações suas jurisdicionadas, em virtude do Regulento Imperial 120(art.58). Em 1850, Cândido Batista de Oliveira avaliou a população em 8.000.000 habitantes. RIOS (1946:42) dá crédido a este dado. "Parece que este total estava bem calculado, porquanto o Dr. Luis Pedreira do Couto Ferraz - depois Barão do Bom Retiro, avalia, para 1856, a população em 7.677.800".

Apesar do regulamento para a sua organização, o Censo Geral do Império que seria realizado em 1850, não entrou em vigor. Somente em 1870 que se procura fazer a verdadeira estatística das populações do Município e do Império, passando a existir um ano mais tarde uma Diretoria Geral de Estatística.

O senso de 1872 divulga, pela primeira vez, as cifras levantadas, onde a populacão do Império é calculada em 12 milhões de pessoas. Incluem, neste cômputo, um milhão de indígenas e 1.476.567 escravos. Apontam para o Município Neutro a população de 300.000 habitantes, aproximadamente.

O levantamento aproximado deve-se aos problemas no campo da construção e dos serviços. Os principais eram os das vias

públicas e da circulação.

Com a melhoria dos calçamentos aperecem os carros particulares e públicos. Tais foram: as caleches, os cabs, os tílburus, as vitórias, os timons-balancés, as berlindas e as caleças ligeiras (usados apenas por pessoas de recursos e de certa posição social); e as diligências, ônibus e gôndulas (para o transporte coletivo).

O volume da circulação cresceu em proporções consideráveis com essa evolução. Como já vimos, a maior parte das ruas era tão estreita que uma carruagem ocupava toda a via, provocando desordem na circulação dos veículos cargueiros e de montadas. A Câmara Municipal tomou providências para descongestionar o tráfego da cidade e estabeleceu em 26 de outubro de 1847, a mão e contra-mão. Quaisquer infrações eram castigadas com multas.

O veículo que revoluciona os costumes da população foi sem dúvida o bonde de tração animal. "O primeiro bonde puxado a burros que aqui trafegou foi da Companhia de Carris de Ferro da Cidade à Boa-vista na Tijuca(...), na manhã de domingo do dia 30 de janeiro de 1859, (...)".[40]

A partir de 1870 começa maior desenvolvimento, inaugurando-se o serviço da empresa Barcas Fluminenses. São barcas movidas a vapor que faziam o transporte coletivo da Corte à Niterói e ilhas adjacentes. O transporte de barcas a vapor já existia deste 1843, entre o Saco de Alferes e Botafogo.

Os problemas de saneamentos e a escuridão da cidade à luz de lampião de azeite, que será substituída dentro em breve pela iluminação a gás, tornam desconfortável o cotidiano carioca. A

---

[40] Dunlop, Carles. Rio antigo. Rio de Janeiro: Comercial F. Lemos, 1956.

ordem pública é problemática. O policiamento noturno é reorganizado com patrulhas. Nos dias de aglomerações populares, os capoeristas mostram-se audaciosos e perigosos. A mendicância era e é um problema social que assola o Rio. São freqüentes os comentários na imprensa a respeito dos mendigos e larápios da cidade.

Desde 1830, tentou-se aqui e ali, lutar mais eficazmente contra a noite. Diante de várias campanhas contra a iluminação a gás, o serviço só pode ser realizado em 1854, com a iluminação das ruas Direita, Ouvidor, Rosário, São Pedro, do Sabão e o Largo do Passo. Neste mesmo ano, houve um novo contrato com o governo para a ampliação do serviço a outras zonas da cidade.

Entre os perigos que a noite encerrava, havia um que a iluminação das ruas não eliminou e que de certa forma ela podia aumentar: o incêndio. O primarismo das técnicas de extinção do fogo,o número de construções de madeira, a estreiteza das vias públicas faziam do incêndio o pior flagelo que a cidade podia temer.

Em 1856 foi organizado o Corpo Provisório de Bombeiro da Corte e quatro anos mais tarde foi definitivamente organizado, passando seu efetivo para 109 homens. Em 1880 seu efetivo continha 300 homens e materiais mais adequados da época como: bombas a vapor, bombas químicas, carros de escadas, carros com pipas de água, cavalos etc.

Apesar das críticas feitas à administração municipal, observam-se algumas medidas buscando melhorar as condições de vida da população. Pouco a pouco melhoram os meios de transporte e de comunicação. O uso do telefone está no início. O correio

ainda é lento. O cartão-postal não é conhecido, mas já é registrado pela imprensa. O telégrafo funciona desde 25 de março de 1854. Não é mais novidade em 1877 a fotografia, a máquina de fazer gelo, a de lavar, coser e somar. Em 1888 os serviços públicos continuam emperrados. Não chegou à residência a água encanada. Diante das precárias condições sanitárias da urbe, a febre amarela volta a ceifar vidas. As obras de instalação de esgoto aceleram-se.

Os viajantes estrangeiros assinalam a falta de ordem urbana, mas apreciam as paisagens e seus recantos pitorescos. A mudança fisionômica da cidade é devida aos hábitos introduzidos por eles e o dinheiro carreado pelo café. O café foi levado do Rio de Janeiro para o Vale do Paraíba nos primeiros anos do século XIX. A partir de 1821, o café invade toda a região. Dessa forma, criaram-se na terra fluminense núcleos de população de grande importância, como Resende, Valença e Vassouras.

Vassouras, terra natal da artista Abigail de Andrade, recebeu vultosos benefícios. O ano de 1867, a cidade caracterizou-se pelos melhoramentos. Aperfeiçoou o jardim, preparou suas ruas e pontes, e esforçando-se para conseguir do governo provincial a conservação das estradas do Município. Constuíram a ponte da rua da Câmara, com confortáveis assentos, sendo resguardada por fortes grades de ferro. Em 1869 foram construídos os chafarizes existentes à rua Barão de Vassouras, à rua Direita, à rua das Flores, à rua Cristovão Correia e Castro e três na rua Augusta. Nesta mesma época, foram calçadas as ruas Direita e Bonita e construído o cemitério dos Ferreiros.

Numas das salas da Câmara Municipal foi instalada, no dia

18 de maio de 1872, a Biblioteca popular de Vassouras, tendo sido transferida para o palacete então chamado Caetano Furquim. Após um ano de sua transferência, teve que regressar ao Paço Municipal, instalando-se, no salão, outrora destinado à Secretaria da Câmara.

No dia 11 de setembro de 1874, foi instalada a iluminação em Vassouras e um ano mais tarde fora inaugurada a linha ferro-carril. A cidade, que até então era mero centro industrial, passava a ser também cidade de recreio, graças a facilidade de comunicação.

A arborização da cidade a eucalíptos e os calçamentos da rua Aquidaban e do largo em frente ao Paço Municipal deram-se no ano de 1879.

A febre amarela ataca novamente no ano de 1881. Durante a epidemia houve grande necessidade de comunicação com a Corte para pedir medicamentos ou socorros.

> "Pra esse efeito contratou a Câmara Municipal, em 1882, com Camillo Sevane a construção de uma linha que, partindo de Vassouras, tocasse nas Estações do Rio das Mortes, Ipiranga e Barra do Piraí, onde iria se juntar ao telefone da fazenda de Joaquim Gonçalves de Morais que por sua vez se comunicava com o Rio".[41]

A febre amarela não foi o único mal nesta época. O desaparecimento da Companhia de Ferro Carril Vassourense trouxe para a população a mais cruel dificuldade porque tornou caríssimas as conduções e quase sempre, raras.

Para maior infelicidade da população de Vassouras, aparecia

---

[41] Raposo, Inácio. <u>História de Vassouras</u>. Niterói: SEEC, 1975:175.

mais uma vez, em 1889, a febre amarela e morria também, neste ano, a artista plástica Abigail de Andrade, que apesar de ter sido marginalizada na época, hoje traz contribuições para o resgate histórico da cidade.

3.1.3 O interior carioca

Térreas ou de sobrado eram as casas particulares da zona central ou aproximadas ao centro urbano. As térreas tinham geralmente uma porta que poderia ser central ou ao lado, e duas janelas. Havia, no interior, vestíbulo seguido de corredor estabelecendo comunicação com os quartos internos ou alcovas. Ao fundo do corredor estava a sala de jantar. Em geral, perto da cozinha, havia um quarto ou então a dispensa. O banheiro ou latrina estava, quase sempre, fora da casa. Às vezes, a casa tinha um corpo superior denominando-a assim como sobrado: isto é, o que sobra, o além do necessário, constituídos, em geral, por dois ou três quartos.

Por sua vez, as mansões ou solares tinham dois pavimentos ou andares. No primeiro ficava, logo à entrada, a cocheira. No andar superior havia: grande sala ou salão, dormitórios, grande sala de jantar, varanda anexa, copa cozinha e despensa. Pouco a pouco, foi-se aperfeiçoando as ferragens de portas e janelas e os forros. As salas de visitas tinham o teto e as paredes pintadas de cores claras. O papel de parede que era usado desde 1827, voltou imitando a madeira e o mármore. O feltro é utilizado para a preservação das utilidades caseiras: forrar paredes e assoalhos, a fim de evitar o estrago do papel. O mobiliário,

sumário nas casas de pessoas mais simples, torna-se, no decorrer do século, superabundante nas casas dos mais ricos.

Vários jornais trazem anúncios de mercadorias destinadas ao adorno da casa. O mobiliário é descrito com minúcias. As peças são de charão e jacarandá. A mobília de charão para salão é machetada de madrepérola e estofada de damasco ou seda azul. O damasco, a seda, o veludo predominam no acabamento de alguns móveis, especialmente das cadeiras, canapés e reposteiros. Aparece também o assento de palhinha e o balanço. Os espelhos de salão, pinturas a óleo, caixinhas de costura, tapetes, cortinados e o indispensável piano, faziam parte da ornamentação interior das ricas residências.

3.1.4 O vetuário feminino

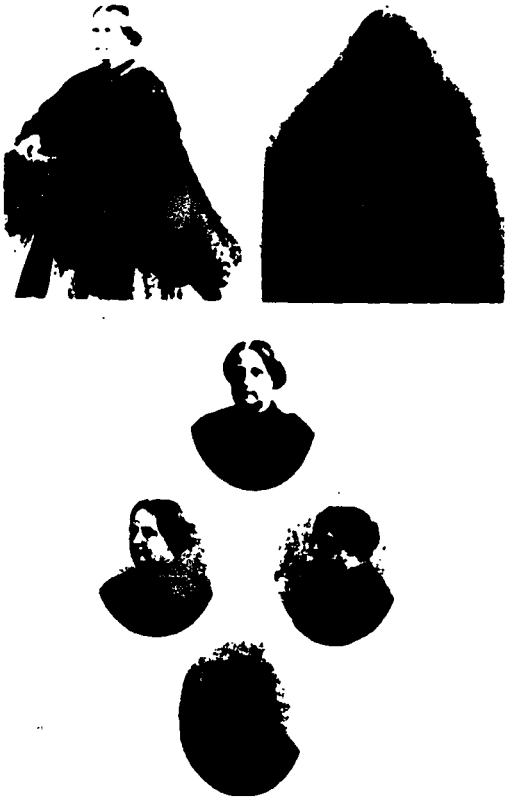
Como já vimos, o Segundo Reinado marca a renovação dos costumes; dentre eles a maneira de se vestir da mulher. Os modelos recém-chegados de Paris eram lançados nas lojas de costureiras francesas. Surge a tendência para uma linha mais graciosa, movimentada.

A máquina de costura contribui para transformações apreciáveis.

Desaparecem as rodas monumentais dos vestidos. A esbeltez feminina é observada pelo estreitamento do vestido, trazendo como consequência natural a cauda. A silueta era mais esguia, uma vez que o traje modelava o corpo. Foi chamada esta nova linha de princesa.

Os tecidos ricos eram os preferidos. Também usava-se

fazendas leves e diáfanas. O uso de chale de cachemira em forma de triângulo sobre as costas e ombros, seguro sob os braços, às vezes cruzando o tecido na frente, era um detalhe importante, na época. Aparece também o uso da saia balão, marcando uma época. Sao oferecidas às damas através de anúncios nos jornais "as saias balão, e meio balão, com e sem aço. Saias à imperatriz sem aço adiante, saias cage(gaiola) e outras ditas bahianas".[42]



IL:5. Retrato da Imperatriz Teresa Cristina, Rio de Janeiro:1870. **FONTE:**Coleção Dom João de Orleans e Bragança[43].

---

[42] Renault, Delso. Rio de Janeiro: a vida da cidade refletida nos jornais. Rio de Janeiro: 1978:207.

[43] VASQUEZ, Pedro. Dom pedro II e a Fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, [198?].

Foi dado ênfase aos penteados. O cabelo é repartido ao meio formando bandós, primeiro lisos, depois cheios tampando as orelhas. Ajudando a adornar o rosto, muitas vezes eles eram reunidos em cachos.

Plumas, flores, redes de ouro e prata, veludos e até mantilhas de rendas eram usados para enfeitar os penteados.

A mantilha foi sempre um sinal de situação social, de elegância e de distinção. Panos coloridos eram colocados por mulheres que não possuíam mantilhas. Muitas vezes o uso dos panos era inadequado devido ao calor.

"Alguns viajantes estrangeiros elogiam o uso das mantilhas,mas acham impróprios, por muito quentes, os chales ou panos. O uso das mantilhas se tinha imposto de tal forma, principalmente depois do afluxo de senhoras hispano-americanas que tinham vindo ao Rio de Janeiro acompanhando seus maridos - exilados políticos -, que inspirou a Joaquim Manuel de Macedo o romance histórico As Mulheres de Mantilha."[44]

IL.6. Princesa Isabel. 1860.
FONTE: Coleção Museu Imperial[45].

---

[44] Rios Filho, Morales de los. O Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: A noite, 1946:338-339.

[45] VASQUEZ, Pedro. Dom Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, [198?].

As flores artificiais eram o ornamento mais usado nos cabelos. Eram usados também os chapeúzinhos abraçando toda a cabeça. À medida que diminuiam de tamanho, apenas, tocavam a cabeça, aumentando os laços de veludos.

Tem fluxos e refluxos a moda feminina. Certos artigos caem em desuso e voltam a ser usados novamente. É o caso do chapéu de palha da Itália.

Entre 1877 a 1879 o uso da saia balão e o colete "a pampadour" ainda estão na moda. O uso de flores e enfeites ainda é chique. Rebuscados e enfeitados eram os sapatos.

A saia câmpula(rodada) começa a ser usada em 1882, permitindo o uso de fazendas macias. Os tecidos preferidos eram: museline, batista, adamascado, granadinas, organdi, gazes, crepon e sedas.

Eram utilizados todos os recursos conhecidos pela moda: bordados, encaixes de rendas, babados, passamaria, bordados com cristal ou pérolas, enfeites de plumas de avestruz e lenços bordados. Laços e colarinhos são do uso de senhoras e meninas. Foi a grande moda do fim do século os vestidos inteiros de duas cores.

3.1.5 A vida doméstica: a cozinha

Paul Zuntor (1989:162), em seu livro "A Holanda no tempo de Rembrandt", relata que a vida muito sedentária das mulheres neerlandesas, fazem-nas ser acusadas injustamente de preguiçosas. Este tipo de preconceito também pode ser observado no Rio de Janeiro no tempo de Abigail de Andrade:

" As mulheres do Rio de Janeiro Real não eram, apesar de sua gordura, desgraciosas nem feias. Tinham tudo e podiam mandar à vontade. Para que fazer? Por que incomodar-se? Qual a vantagem de atarefar-se? O seu comodismo chegava a tal ponto que não espartilhavam e estavam sempre deitadas ou sentadas".[46]

O aparecimento de numerosos entrangeiros e dos maridos que se educaram na Europa, resulta um cuidado maior no comportamento feminino. Há um aprimoramento de tudo. A mulher arranja a casa; lê jornais, revistas de moda, lê novelas e romances; e, às vezes, até casa por amor.

Nas fazendas vassourenses as mulheres casadas eram transformadas em criaturas passivas. Vigiavam as filhas durante o curto período da adolecência, tomavam conta da casa, tinham filhos.

As mulheres que tinham mania de olhar para a rua com os cotovelos apoiados em almofadas e o cachorro de estimação ao lado no peitoril da janela eram chamadas de "as moças janeleiras". As moças que queriam casar-se usavam a linguagem das flores[47]. Esta linguagem era uma espécie de código de comunicação entre os namorados. Cada flor tinha seu simbolismo. Assim, o botão de cravo branco queria dizer: espero resposta; o cravo amarelo, desprezo; alecrim, saudades etc. A linguagem amorosa à distância foi substituída pelo gargarejo ou conversas às ocultas. Os namoros geralmente eram ao cair da tarde, pois, naqueles tempos

---

[46] Rios Filho, Morales de los. O Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: 1946:290.

[47] Vários exemplos se encontram em RIOS FILHO, Morales de los. O Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: A noite, 1946:239-294-296. Aparece significados de flores, folha e até mesmo das raízes, das ervas, das frutas e dos produtos da terra.

acordava-se e dormia-se muito cedo. O almoço era servido às oito da manhã e o jantar à uma hora da tarde.

Os serviçais dividiam-se em: mucamas, amas de leite, crioulos, cocheiros, moleque de criação e lavadeiras. Alguns eram especialistas em feições especiais da arte culinária: cozinha à mineira, cozinha baiana ou pratos regionais. Algumas cozinheiras ficavam famosas pelo preparo de feijoada completa, galinha ao molho pardo.

O antropólogo DaMatta (1986:57) ensinou-me a conhecer um pouco melhor a respeito de comidas. "A comida vale tanto para indicar uma operação universal - o ato de alimentar-se - quanto para definir e marcar identidades pessoais e grupais, estilos regionais e nacionais de ser, fazer, estar e viver".

As carnes secas e de porco eram as preferidas pela população carioca. O bacalhau seco só se consumia durante a quaresma. Comia-se muita ostra, mexilhões; mas em compensação, pouco peixe. A feijoada era o prato popular. A goiaba, as geléias, os pudins eram as sobremesas. O leite era escasso. A princípio, o leiteiro conduzia a vaca para fazer a entrega do leite nas residências. O leite era vendido em vasilhas de folha-de-flandes ou em garrafas.

É adotada em 1868, a prática do pão a domicílio[48]. As padarias dispõem de pão francês, biscoitos e bolachas.

Mesmo entre as mulheres, o vício de charuto, do cigarro e do rapé, é hábito nas casas de melhores posses. A cachaça é bastante cosumida, às vezes, sob forma de batida.

---

[48]O quadro de Abigail de Andrade "A hora do pão" nos remete a uma cena de como era feita esta entrega.

O cultivo das ervas e legumes tem evolução própria. Nas chácaras e quintas cultivam-se feijão, milho, a mandioca e a batata. Divulga-se o hábito de saladas como o prato integrante de uma refeição. Nos sorvetes, utilizados como sobremesa, são aplicadas as frutas nativas.

3.1.6 Divertimentos

As festividades religiosas, os espetáculos teatrais, os festejos populares nos dias de feriados sempre foram divertimentos para o carioca. No entanto, a sociedade recorre a outros passatempos adquiridos na Europa. São praticadas: as cavalhadas, a tourada, a regata e a corrida.

Os arredores do Rio são explorados pelo emigrado. A floresta da Tijuca e o Jardim Botânico passam a ser visitados pelas famílias. Antes do veículo de tração animal estes passeios eram feitos a cavalo, por homens e mulheres. Com isto, desenvolveu-se a equitação ou picaria[49].

Os refrigérios nas montanhas nos dias de verão sempre foi um costume carioca. As famílias de recurso sobem a serra com destino a Petrópolis, Teresópolis, Vassouras, e Friburgo.

Em alguns cafés e residências da cidade é conhecido o jogo de bilhar. O gamão, a dama, o voltarete, o pôquer, o solo , são outros passatempos que a sociedade carioca aprecia. A praia já é conhecida. Os banhistas que se arricam a mergulhar nas águas de Botafogo são advertidos pela imprensa por causa dos trajes menos

---

[49] Exercício de andar a cavalo.

decorosos. Em 1852, foi organizada nesta praia uma regata, porém a imprensa faz duras críticas a respeito:

> "Ali vimos vapores, botes, lanchas, povo como formiga, carros, cavalheiros, cabriolés: enfim tudo quanto lá havia, menos os botes do pareo. Fomos a Roma e não vimos o papa: fomos a Botafogo, não vimos a regata(...). Não merecia a população ser tratada com tanto desprezo".[50]

Na música e na dança é que a sociedade encontra suas horas de maior prazer. O lundum e a caiumba distraem o povo nas ruas, e a quadrilha, a murca, a valsa e a polca, divertem a sociedade nos salões.

Até nos colégios femininos ensinam-se a dança e o canto.

Em 1856, a Ópera Nacional é o assunto do momento. Desembarca no Rio o pianista Artur Napoleão.

Neste período, são raras as exposições artísticas. A expressão maior desta arte é a pintura histórica. O trabalho de Moreaux, que reproduz a visita de Pedro II aos doentes da Santa Casa de Misericórdia, é apreciado pelo público na rua do Ouvidor. Seguindo o exemplo do Monarca, uma elite reduzida prestigia as exposições artísticas ou plásticas.

Os teatros da cidade, na década de 60, são freqüentados pela corte e pela sociedade. Não eram do alcance de todos, principalmente por causa dos preços mais barato para o sexo masculino. Correram boatos, nesta época, que uma mulher teria se trajado de homem para ingresar no teatro e foi presa pela polícia na saída.

---

[50] Correio Mercantil, apud Renault, Delso. Rio de Janeiro: a vida da cidade refletida nos jornais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978:62.

O teatro está em fase de transição, caminhando para o realismo, incentivado por Joaquim Manuel de Macedo, e definindo-se por volta de 1880.

Como diversão popular e variada, o circo vai atraindo o povo. Em 1877, a malabarista Mademoisele Stelperini, é o sucesso da temporada. A este respeito nos relata Renault (1982:103): "A artista é elegante, simpática e usa um saiote curto, branco, bordado a ouro com laço verde e amarelo."

Nesta época, outra malabarista chamada Ravel sofreu um acidente e morreu em cena.

Outros divertimentos não estão esquecidos e alguns costumes modernos foram assimilados em 1878.

A sociedade dedica-se muito à música. Quase sempre, nos saraus, não faltam uma voz feminina e o piano. As senhoras exibem peças eruditas em algumas residências.

Os compositores mais populares são: Henrique de Mesquita, M.J. Calado, Brasílio Iberê. O sucesso no momento é o polco-lundu "Como as moças amão".

Pouco a pouco alguns divertimentos foram sendo mais assimilados: o banho de mar, a ginástica, a natação, a esgrima e a patinação.

Antes de seguir com as informações historiográficas, gostaria de trazer à tona algumas idéias emunciada por DaMatta (1986:67-71). Diz ele que:

> "Todas as sociedades alternam suas vidas entre rotinas e ritos, trabalho e festa, corpo e alma, coisas dos homens e assuntos dos deuses, períodos ordinários - onde a vida transcorre sem problemas - e as festas, os rituais, as comemorações, os milagres e as ocasiões extraordinárias, onde tudo pode ser iluminado e visto por um prisma, posição, perspectiva, ângulo..."

-arremata o antropólogo-"todos os sistemas constroem suas festas de muitos modos. No caso do Brasil, a maior e mais importante, mais livre e mais criativa, mais irreverente e mais popular de todas é, sem dúvida , o carnaval".

O carnaval no tempo de Abigail de Andrade já era festa bastante movimentada. Até o ano de 1853 era feito através do Entrudo. Eram despejadas das janelas das casas, através de bacias, jarros e potes, água sobre os transeuntes. O arquiteto Gradjean de Montigny (1776-1850)[51], morreu a 2 de março de 1850, vítima de uma pneumonia, por causa de um desses banhos.

Em 1853, foi baixada uma portaria que daria uma nova feição ao carnaval carioca:

"Fica proibido o jogo do Entrudo; qualquer pessoa que jogar incorrerá na pena de 4 a 12 mil réis e, não tendo com o que satisfazer, sofrerá na pena de 2 a 8 dias de prisão. Sendo escravo, sofrerá 8 dias de cadeia, no caso do seu senhor não mandar castigar no calabouço com 100 açoites".[52]

Proibido de se expandir nas ruas,a população começou a bolar qualquer novidade que reanimasse o carnaval. Surgem assim, as primeiras sociedades carnavalescas. A primeira foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas, depois os Tenentes do Diabo, seguidos dos Democráticos e os Fenianos.

Em 1878, o carnaval foi festejado em março. Os Cínicos Carnavalescos e o Recreio Comercial são as novidades das sociedades carnavalescas. Aparecem também as bolas carnavalescas feitas de papel de seda que se desfazem ao jogar. Eram usadas

---

[51] Integrando a Missão Artística Francesa, veio para o Brasil em 1816. Foi professor e arquiteto.

[52] Castro, Therezinha de. História da civilização brasileira. Rio de Janeiro: Capemi, 1982:221.

pelas damas, a fim, de não estragar o toilette e para serem atiradas sobre qualquer pessoa sem risco de ofensa. Somente em 1888, ou seja, no último ano de vida de Abigail de Andrade, é que têm início os bailes essencialmente familiares, no carnaval.

Várias associações e clubes oferecem concertos instrumentais e números de canto. Encontram-se na cidade professores e cursos de piano, canto, solfejo e dança para amadores.

Observam-se também atividades de alguns grupos de amadores na arte cênica. No final da década de 70, há várias companhias estrangeiras nos teatros: Francês, D.Pedro II, São Pedro de Alcântara, Recreio Dramático e Teatro Lucinda apresentando: "Tereza Raquin", de Zola e "Mis-en-Scene" de Furtado Coelho.

São adaptados e encenados os sucessos literários do momento, como "O Primo Basílio", levado ao tablado como "Brasilian Garden".

Retorna ao Rio, em 1880, Antônio Carlos Gomes. Sem dúvida é o músico de sucesso da época.

Estão na moda, ainda, as regatas de Botafogo, os passeios campestres, os piquiniques. A conversação política ou literária se concentra agora nas confeitarias, nas redações e nos escritórios.

Na música, a atração de 1885 é a conçoneta cômica "Rondolini-Rondolinão" de Francisca Gonzaga. E, neste mesmo ano, chega à cidade Sarah Bernhardt, marcando maior acontecimento dos últimos anos no teatro.

Em 1888, é grande a freqüência do público nas corridas de cavalo. Os homens vão ao Joquei Clube para jogar e olhar as

mulheres elegantes. Elas, para exibir-se e fletar. As inúmeras festas religiosas também contribuíram para isso. Dentre as festas de caráter popular, sobressaíam: a de São Sebastião; a de São Jorge; a da Virgem Santíssima da Candelária; e a de Santo Antônio, na qual predominavam as moças casadoiras. Muitas vezes as mulheres viam, na ida à igreja, a oportunidade de se avistarem com seus namorados. Quando aceitos pelo pai, esses encontros davam em casamentos, ou se não as levavam à vida reclusa de um convento.

3.2 O CURSO DA VIDA

3.2.1 A imagem positivista da mulher

Através das obras de Augusto Comte (1798-1857), Litré (1801-1881), Laffite (1823-1903), Luís Perreira Barreto (1840-1923) é que o positivismo se inflitra no Brasil em 1844.

Em 1881, predomina a ação sistemática de Miguel Lemos (1854-1917) e de Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927). A rigidez de seus estatutos vai ao extremo para muitos, chegando até mesmo ao ridículo.

Do ponto de vista de Costa (1927:37) o mal da doutrina positivista estava em tentar o domínio social.

> "A sugestão positivista foi uma psychose que se apoderou de requintado grupo de artistas e pensadores, mas, por isso mesmo que era constituída de dedução e de analyse, não poude fazer-se comprehendida pelas massas e teve a sua actuação restringida a um periodo mais limitado que o cyclo da vida humana."

Comte ainda vivia quando o positivismo se fragmentava, dilacerava-se e caía. Os positivistas rendiam homemagem a Clotilde de Vaux, inspiradora de Augusto Comte. Esse, por sua vez, manifestou o desejo de que o rosto de de sua amada fosse utilizado como modelo para representar a humanidade. Vários artistas, até mesmo no Brasil, quando queriam representar a imagem feminina, utilizavam o rosto da inspiradora de Comte.

A mulher, era a base da família para os positivistas. Um dos pilares da doutrina no Brasil foi o pedestal em que a mulher estava colocada. "Os positivistas elevaram a mulher por meio do que poderia ser considerado a transfiguração do culto da Virgem"[53].Deveria ser adorada e colocada a salvo do mundo perverso a feminilidade como um todo.

Para os positivistas a regeneração da sociedade dependia da mulher uma vez que elas formavam o núcleo moral da sociedade, vivendo basicamente por meio dos sentimentos.

Acreditavam os positivistas que a mulher desempenhava no lar a sua verdadeira obra de santificação, sujeitando com humildade a todos instintos grosseiros.

Os artistas positivistas quando lançavam mão do uso de alegorias femininas, baseavam-se em um uso sistemático de interpretação do mundo, onde vinha em primeiro lugar a humanidade, seguida pela pátria e família. O símbolo ideal para a humanidade seria a virgem-mãe que sugere uma reprodução sem interferência externa. A mulher era quem melhor representava esse sentimento.

Os únicos artistas positivistas brasileiros militantes no

---

[53] Haner, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978:86.

mundo da artes plásticas foram: Décio Villares (1851-1931) e Eduardo de Sá (1866-1940), embora possamos notar que quadros de outros artistas poderiam ser aceitos dentro da estética positivista. Os dois artistas negam o padrão estético feminino brasileiro. Ou estavam presos ao ideal estético clássico, ou Comtiano, reproduzindo claramente os traços de Clotilde de Vaux.

IL:7. "Virgem". Décio Villares.
Óleo sobre cartão. 22x22,5.
FONTE:Coleção Agenor P.R. Valle.

Os pintores brasileiros praticamente pertenciam à Academia Imperial das Belas Artes, exceto as mulheres que não podiam ingressar na Academia, e a maioria embebeia-se nas fontes

européias, uma vez que instituiu-se o prêmio de viagem à Europa. Era freqüente a figura da mulher na produção dos artistas, seja na forma de retratos, figuras históricas ou simbólicas.A este respeito Carvalho (1990:94.95) nos diz:

> "A representação artística da mulher pelos pintores brasileiros passava muito longe da mulher do povo.(...) A mulher que os melhores pintores da época representavam não tinha lugar no mundo da política, não tinha lugar fora de casa, a não ser nos salões e nos teatros elegantes, ou nas botiques da rua do Ouvidor".

No caso de Abigail de Andrade, e deve ter havido outros casos, podemos notar que a artista não nega o padrão estético feminino brasileiro, pelo contrário, valoriza-o. Seus quadros poderiam ser aceitos também dentro da estética positivista, que teve por inspiração o sentimento, por base a razão, e por fim a ação.

IL.8. FONTE: Detalhe do quadro "A Hora do Pão."

3.2.2 A educação feminina

Na década do nascimento da artista que estudamos, Abigail de Andrade, pouco se cuida da educação feminina. Nesse período é pouquíssimo elevado o ensino para a mulher. As meninas são retiradas dos colégios aos treze ou quatorze anos, consideradas prontas para o casamento. Sem dúvida, há exceções, há pais que prologam a permanência das filhas nos pensionatos, outros fazem dar instruções em casa ou mandam as filhas para o entrangeiro.

São numerosas as escolas em 1878. Existem colégios para meninos e meninas. Há também Escolas Normais, porém, pouco freqüentadas.

Nos estabelecimentos ensinam o português, o francês e muitas vezes, o inglês e o alemão. Muitas meninas estudam história, geografia e gramática.

Algumas meninas ricas passam a estudar em Petrópolis, no colégio São Vicente de Paula. Está a disposição: classes, dormitórios e numerosos reservatórios, para o banho cotidiano.

Com o aumento do número de estrangeiras exercendo as profissões de artistas, modistas, hoteleiras, domésticas e irmã de caridade, a mulher carioca começa a desenvolver atividades profissionais. A não ser no caso das irmãs de caridade, a atividade de mulheres em todas as camadas sociais sugere uma modalidade de protituição, embora a reclusão delas fosse considerada, pelos estrangeiros, um sinal de atraso da população.

Examinando a situação da mulher em relação a rua, porque é ela que permite a mediação pelo trabalho, retornaremos ao exame de DaMatta (1986:30): "(...), se a mulher é da rua, ela deve ser vista e

tratada de um modo. Trata-se, para ser mais preciso , das mulheres da "vida", pois rua e vida formam uma equação importante no sistema de valores."

A ocupação doméstica das mulheres consistia em leituras de romances e depois dos jornais femininos da época[54]. Em 1852 foi fundado o jornal das Senhoras, editado todos os domingos com assuntos a respeito das modas, belas artes, teatros e críticas. Mais tarde o Belo Sexo, fundado em 1862 e o Sexo Feminino. Todos estes e outros tantos foram fundados e dirigidos por mulheres.

As jornalistas demunciam a falta de educação feminina, responsabilizando a sociedade brasileira pela baixa qualidade de ensino ministrado à mulher. Reivindicam e protestam a favor da idéia de emancipação. Muitas demonstram que o preconceito do sexo era recíproco, outras achavam gritante a acomodação da mulher brasileira.

Procurando ressaltar estas idéias, cumpre transcrever o depoimento feito no jornal O Sexo Feminino de 7 de setembro de 1873:1.

> "(...) O século XIX, século das luzes, não se findará sem que homens se convenção de que mais da metade dos males que os opprimem é devida ao descuido, que elles tem tido da educação das mulheres, e ao falso supposto de pensarem que a mulher não passa de um traste de casa, grosseiro e brusco gracejo que infelizmente alguns individuos menos delicados ousão atirar a face da mulher e o que é mais as vezes, em plena sociedade familiar!!!
>
> Em vez de paes de familia mandarem ensinar suas filhas a coser, engomar, lavar, cosinhar, varrer a casa etc.,etc., mandem-lhes ensinar a ler, escrever, contar, grammatica da lingua nacional perfeitamente, e depois, economia e medicina domestica, a puericultura,a litteratura (ao menos a nacional e portugueza), a philosofia, a historia, a geographia, a physica, a chimica, a historia natural, para coroar esses estudos a instrucção moral e religiosa; que estas meninas assim educadas não diram quando moças estas tristes palavras: "Si meu pai, minha mãi, meu irmão, meu marido morrerem o que será de mim!! (...)".

---

[54].Sobre os jornais femininos da época, ver Maria Cauiby Crescente Bernades em Mulheres de Ontem ? Rio de Janeiro - século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

4. A MULHER E SEUS DIREITOS

Cumpre considerar que para compreender o direito jurídico-social da mulher no século XIX, foi necessário revigorar as "Ordenações Filipinas", que declara aspectos concernentes as sociedades que seguiram suas normas.

A codificação das leis portuguesas procurou acompanhar as modificações profundas que a sociedade apresentou naquele país. As Ordenações Afonsinas foram substituídas pelas Manuelinas e, mais tarde, pelas Filipinas, que mais nos interessam, pelo longo prazo de vigência no Brasil.

Cabe notar que, para servir de complemento às Ordenações Manuelinas aprovaram-se, durante o reinado de D. Sebastião, leis e assentos da Casa de Suplicação, procurando atender às modificações da época. Posteriormente, são consolidadas as Ordenações Filipinas que, completando, sem mudanças radicais, o quadro jurídico português e, conseqüentemente, o brasileiro, desde a segunda metade dos quatrocentos até as codificações modernas oitocentistas. No Brasil, essa substituição completa-se com o Código Civil de 1916.

Vinham sendo cada vez mais imperiosas, havendo necessidade de reforma, as Ordenações Manuelinas. A elaboração de novas Ordenações constituiu um fato natural a Felipe I, empenhando em

atualizá-las dentro das tradições jurídicas do país e mostrando pleno respeito pelas instituições portuguesas.

Foram iniciados entre 1583 e 1585 os trabalhos preparatórios da compilação filipina. Estavam concluídas as Ordenações em 1595. Porém, somente no reinado de Felipe II, através da lei de 11 de janeiro de 1603, que elas entraram em vigor.

As Ordenações Filipinas sobreviveram à Revolução de 1640 e foram feitas várias edições, o que não é de se admirar pela longa vigência, que conheceram em Portugal e no Brasil. As Ordenações Filipinas reproduzem o que se deu à estampa no Brasil, por iniciativa de Cândido Mendes de Almeida, em 1870.

O Brasil teve em 1850, um Código Penal e outras leis que substituíram em parte as Ordenações. Protelou-se até 1916, a promessa paralela da rápida elaboração de um Código Civil, avançada pelo legislador constituinte.

Na opinião de alguns estudiosos no assunto, é quase impossível restabelecer, através das Ordenações, a vida feminina.

> "Sendo o direito português escrito completado pelo direito romano e pelas opiniões dos praxistas, é quase impossível reconstituir através dele a vida feminina. Também demoraria muito ver em detalhe as Ordenações que vigoraram em Portugal, do século XV ao século XIX, isto é, até a vigência do Primeiro Código Civil."[55]

As Ordenações não traduziam a mentalidade feminina, uma vez que a atividade jurídica era desempenhada pelo homem. Do meu

---

[55] Colóquios na A. A. da Faculdade de Direito. Lisboa: (s/e), 1969:12.

ponto de vista, no entanto, a mulher era defendida com um rigor que ia à ferocidade. Explicarei melhor essa minha dedução: as ordenações também ofereciam disposições estranhas, das quais resultava grande respeito e exaltação pelas virtudes femininas.

4.1 MORAL SOCIAL

4.1.1 A mulher como objeto da sociedade

Assim como as sociedades sucedem-se umas às outras, as concepções morais substituem-se umas às outras; por isso, pode-se falar da moral da mulher no século XIX.

O perfeito desempenho dos papéis femininos apresentam problemas que definidos são, basicamente na ótica em análise, referentes a dois aspectos então vividos na sociedade brasileira. Em primeiro lugar, a subsistência da mulher, e daí a questão do dote. Em segundo lugar, a conduta da mulher, donde resultava a proteção dos costumes.

4.1.1.1 Dote

O regime dotal teve sua origem no Direito Romano e chegou até nós com diversas modificações, nomeadamente quanto à forma que apresenta extremamente e aos meios da sua constituição. Das Ordenações Afonsinas à Filipinas, um dote é, para todos os efeitos, uma doação feita à mulher por altura do seu casamento, destinado-se a suportar os encargos do mesmo. Chama-se dote em

sentido escrito e jurídico, àqueles bens que os pais da noiva, ou esta própria, ou ainda outrem, por conta dela, destinam a sustentar as despesas do casal que se constitui. Freqüentemente confundido com "arrhas", termo de significado diferente como teremos oportunidade de verificar, o dote identifica o conjunto de bens que são doados à noiva, caracterizando-se essencialmente, pelo seu teor de inalienabilidade e incomunicabilidade com os bens do marido e por ser regulado pelas leis do dote.

Pelo menos, em termos jurídicos, a escritura de dote é uma escritura antenupcial, pública, cujas linhas de força são bens constitutivos do dote e de quem o constitui.

Todavia, sendo o dote uma realidade especificamente feminina, pelo menos em termos jurídicos, o que está em consideração no trabalho foram todos os tipos de leis encontrados nas Ordenações Filipinas e na Constituição de 1824.

Nas Ordenações (Quarto Livro: 1031-1032) aparece em 1761, na lei de 17 de agosto, como se regulavam os dotes das filhas de pessoas da primeira grandeza.

> "D. josé, por graça de Deos, etc.
> Faço saber aos que esta lei vierem, que por quanto a experiência tem mostrado os grandes inconvenientes, que se seguem a conservação, e o augmento da principal nobreza dos meus Reinos, não só de dividirem por iguais porções, ou legitimas, as heranças dos fidalgos entre seus filhos varões, e filhas femeas; tirando-se assim aos primeiros os meios para se empregarem ao serviço da minha Coroa; e para accrescentarem nelle o explendor das suas respectivas familias, mas tambem de se constituirem às filhas femeas illimitados dotes para seus casamentos, de sorte que nas Faculdades das Casas, nas quaes concorrião muitas filhas, não cabia dar-lhe o,estado o matrimonio sem se arruinarem inteiramente com a constituição de tantos dotes,..."

Em seguida aparece o Alvará de 4 de fevereiro de 1765 (Quarto Livro: 1034-1035) declarando a lei de 17 de Agosto de

1761, sobre Legítimas, e dotes das filhas das Casas Principaes.

> "Para que as filhas das Casas da Nobreza deste reino tivessem decente sustentação dos estados, a a que fossem destinadas por seus pais, e parentes, se tem movido algumas questões de que podem resultar duvidas prejudiciaes à boa execução da referida Lei: ampliando e declarando as disposições della."

Na Constituição de 1824, no Capítulo III, referente "A Família Imperial E Sua Dotação", aparece no Art. 112 que "quando as princezas houverem de casar, a assembléia lhes assignará o seu dote, e com a entrega delle cessarão os alimentos ".

No que diz respeito ao dote, temos que lembrar de outro aspecto digno de realce: as arrhas. Estabelecem-se, sob a designação de arrhas, nestas escrituras, determinados bens que o noivo fica obrigado dar à noiva caso faleça primeiro que esta. Estipulam também as arrhas que a mulher poderá vir a receber por morte de seu marido bens móveis ou de raiz, que eram dados de uma só vez, ou em terças ou prestações anuais, ou ainda, o benefício do seu usufruto.

> "Quando alguns casam, não pelo costume e Lei do Reino, porque o marido e mulher sΓo meeiros, mas per contracto de dote e arrhas, mandámos, que pessoa alguma de qualquer stado e condição que seja, não possa prometer, nem doar à sua mulher,camera cerrada[56],e promettendo-lh'a, tal promessa, ou doação na valha.
> Mas poderá cada hum em contracto dotal prometter e dar à sua mulher a quantia ou quantidade certa, que quizer, ou em certos bens, assim como o de raiz, ou certa cousa de sua fazenda, comtanto que não passe o tal promettimento, ou a doação de arras da terça parte do que a mulher trouxer em seu dote(...)"[57]

---

[56] Prometer camera cerrada é oferecer uma certa quantidade de arrhas.

[57] Ord. 4º Liv. t. XLVII:835-836.

Raramente eram concedidos os bens dotais sem que certas condições fossem impostas pelos dotadores. O pai da noiva, portanto, ou dava o dote, ou era obrigado a pagar a subsistência da filha enquanto não o fizesse. Embora se apresente valendo para qualquer dos cônjuges, só se tem notícia de pagamentos de dote da mulher.

Não era restrito o dote às classes abastadas, e condicionavam o casamento mesmo da órfãs e pessoas do povo.

4.2 CONDUTA SOCIAL

4.2.1 Consentimento do reino e dos pais

Às mulheres só podiam casar-se com pessoas que servissem bem ao reino e que fossem de contentamento do rei. E as que se casavam sem consentimento do reino ou dos pais eram multadas.

> "E por isto ser cousa, que muito importa a nosso Reino e a honra dos pais, e daquelles, de que ellas descendem, determinamos, que qualquer das taes mulheres, de qualquer stado e condição que seja, que jurisdição, renda, ou tença, que poasse de cincoenta mil réis, de nós tiver, ou dos reys passados, per nós confirmada, que se casar sem nossa licença, per nós assinada, perca por esse mesmo feito todo o que assim de nós e Corôa de nosso Reinos tiver(...)"(Ord. 2º Liv: 496)

Os padres não podiam admitir o matrimômio das filhas ou dos filhos sem este consentimento. Havia também pena imposta aos que se casavam com mulheres menores de vinte e cinco anos sem autoridades de seus pais ou tutores.

Quando havia contrato entre sogro ou sogra, genro ou nora consentindo o casamento eram dispensadas as provas por

escrituras.

Este assento, foi movido mediante a dúvida sobre o entendimento da Ordenação Liv.3, Título 45 Das Provas, que eram feitas por escrituras.

4.2.2 Proteção dos costumes: responsabilidade civil e criminal do agente

Sobre os delitos sexuais, as leis que deparamos nas Ordenações, em geral, não são de todo uniformes e oscilam entre a coibição e a admissividade. O degredo, um dos tipos de punição usado pelo reino, mostra bem esta dupla faceta: traduz o castigo que, por um lado, em nome da lei, sofrem os infratores; atesta a indulgência da sociedade que lhes perdoa, por outro.

Uma castidade pré-matrimonial, fidelidade, por razões que sempre se interpretam pejorativamente: como negócio, tráfico, conservação de bens que se vendem é o que a sociedade exige das mulheres (decentes, normais, socialmente aceitas) no século XIX e muitas vezes até hoje. É certo que havia uma vigência (parcialmente moral, às vezes, somente social) que levava a serem mantidas a virgindade e a castidade pré-matrimonial das mulheres, de maneira estatisticamente freqüente.

De qualquer modo, de todos os delitos sexuais (adultério, sodomia, estrupo, bigamia, barregamia), a prostituição não chega a ser propriamente considerada delituosa em si e é o mais tolerado. A barregamia de casados é um dos mais visados na

legislação e especialmente de clérigos, penalizada severamente.

> "Toda a mulher, que fôr barregaã, de clerigo, ou Beneficado, ou frade, ou de qualquer outra pessoa religiosa, sendo-lhe provado que stá ou steve por sua barregaã teúda e manteúda fóra de sua caza, havendo delle mantimento e vestido; ou posto que se não prove o dito he, se se provar que stá em voz e fama de seis meses continuos foi visto Clerigo ou Beneficado ou Religioso entrar em sua caza, ou ella em caza delle sete, ou oito vezes posto que cada huma das ditas vezes se não prove, senão per uma só testemunha, mandamos que pela primeira vez, que dito peccado foi convencida per cada hum dos modos sobreditos, pague dous mil reis, e seja degredada por um anno fóra da Cidade, ou Villa e seus termos, onde steve por manceba.
>
> E pela segunda vez, que lhe fôr provado que steve amancebada com a mesma pessoa, ou com outra de semenhante condição, pague a dita pena por dinheiro, e seja degredada fóra de todo o bispado por hum anno.
>
> E pela terceira vez seja publicamente açoutada, e degredada fóra do Bispado até a nossa mercê.
>
> E se depois tornar ao dito peccado, seja degredada para sempre para o Brazil."[58]

A legislação em diversos casos, condenava ao degredo para o Brazil: Dos que dormissem com mulheres órfãs ou menores, se não se casassem com elas, e o casamento não tendo por onde as sastifazer, de acordo que elas merecessem. Do que se casa, ou que dorme com parenta, criada, ou escrava branca daquele, com quem vive.

> "E se dormir co alguma scrava branca daquelle, ou daquella, com que assi viver, que sté das portas a dentro guardada, seja degredado para sempre para o Brazil.
>
> E o que dormir, ou casar com criada daquelle, ou daquella, com que viver, não stiver das portas a dentro, e servir fora de caza, quer com ella durma, ou case fóra de caza, quer em caza, será degredado dez annos para o Brazil."[59]

Para delitos: adultério e bigamia a pena era de morte.

> "Todo homem, que sendo casado e recebido com huma mulher, e não sendo o matrimonio julgado por invalido per juizo da Igreja, se com

---

[58] Ord. t. XX:1181.

[59] Ord. 5º Liv. t. XXIV:1174.

outra casar, e se receber, morra por isso."[60]

Os castigos à mulher casada são aplicados quando surge violações nas leis ou costumes que possam pertubar o equilíbro da instituição matrimonial. Isso acontece com o ato exclusivamente feminino: o adultério. Este só podia ser punido com a pena de morte se fosse processado pela acusação do marido.

A punição também atinge o cúmplice, não ultrapassando os limites do círculo familiar e que representa bem a dependência da mulher perante o seu cônjuge.

As Ordenações são muito claras e precisas no caso de adultério, pois, o marido pode matar sua mulher e o adúltero, mesmo que não os ache em adultério e ainda pode levar ajuda consigo.

O fim de evitar o episódio, os maridos ciumentos preferiam enclausurar as esposas, pois, o pleito público manchava principalmente a honra do homem. O afastamento feminino do convívio social era a proxilaxia do adultério e dessa forma asseguravam a fidelidade conjugal!

O adultério masculino só era aceito legalmente se houvesse encândalo, sem o qual nao havia matéria válida para o divórcio, como pelas medidas de proteção concedidas à mulher no que diz respeito à salvaçao dos bens materiais, pois a mulher casada pode exigir a revogação de doações feitas à barregã, sem autorização do marido.

4.3 SITUAÇÃO CONJUGAL

---

[60] Ord. 5º Liv. t. XIX:1170.

Mudaram os séculos, mais quase nada mudou. Ainda há uma série de preconceitos que colocam a mulher, em uma nítida situação de subalternidade, especialmente a casada.

Segundo relata Pimentel (1980:55) ao marido cabe: "a chefia da sociedade conjugal, a administração dos bens do casal, o direito de decidir em caso de divergência, o direito de fixar o domicílio da família."

No primeiro quartel do século XIX, o matrimômio só podia ser dissolvido pela morte natural de um dos cônjuges.

Nas Ordenações, a mulher casada e a mãe surgem-nos predominantemente ligadas a três tipos de situação: o casamento, os ataques contra essa instituição e a transmissão de bens no seio da família.

São conferidos à mulher, pelo matrimônio, alguns direitos como: o de conduzir um pleito contra seus pais ou intervir na escolha do cônjuge para seus filhos, ainda que, nesse benefício, seja bem marcado o clima de reciprocidade com o cônjuge.

Mas, se o matrimônio lhes traz direitos, por um lado, é fonte de restrições e castigos, como o já vimos.

Consta nos Colóquios na A. A. da Faculdade de Direito (1969), que o Dr. Rui Gonçalves, para provar o valor de sexo feminino, conseguiu encontrar nada menos que 106 privilégios deste sexo. Parte desta deferência são medidas conservatórias dos bens próprios da mulher.

O marido não podia vender, nem alhear bens sem outorga da mulher, por que, sem ela, a venda ou alheiaçao não fazia efeito algum. O marido não tinha demanda dos bens de raiz sem outorga de sua mulher e era-lhe vedado dispor do dote.

Em caso de má administração, era possível a separação de bens. Em matéria de bens, convém lembrar que até os fins do século XVIII estas causas eram do foro eclesiásticos mas, como envolviam valores patrimonais, foram, pouco a pouco, passando para os tribunais comuns.

As questões do divórcio eram resolvidas pelas autoridades eclesiásticas. Mas, se acontecia o fato de ser recusada a separação feminina e a mulher decidir-se não viver mais com seu marido, ele podia recorrer às autoridades eclesiásticas para que a obrigassem à coabitação. A mulher separada de seu marido, por sentença do juízo eclesiático, não ficava com a cabeça do casal.

Os deveres de coabitação dos cônjuges cessavam, quando a sentença determinava separação temporária. O marido, porém, continuava com o direito de admininstrar todos os bens, decorrendo desse fato a obrigação de alimentar a mulher.

A falta de liberdade da mulher de escolher seu próprio marido, resultava muitas vezes em divórcio. A este respeito Josephina de Azevedo[61] nos diz:

> "Umas das condições implicitas da lei sobre o casamento civil é inquestionavelmente o divorcio. Os laços indissoluveis da egreja, que nascem do acto divino do consorcio de duas almas, desapparecem para dar lugar a um contrato bilateral de caracter dissoluvel - quer queira ou não o preconceito da sociedade, a que parece ter obedecido o legislador quando tratou da materia.(...)
>
> Sobre o divorcio em taes casos o preconceito social tem estabelecido noção erronea, julgando-o injustamente o fermento da dissolução nos contractos.(...)
>
> O homem deixaria de ser o responsavel pela deshonra da mulher que elle não pode repudiar porque a iniqua lei não o desobriga do contracto eterno; mas a mulher não soffreria tambem, com tanta frequencia e resignação os assaltos à sua dignidade e ao seu amor proprio, se não fosse a mesma lei que a obriga a ser a eterna companheira do homem que desprezou o lar e esqueceu da família.
>
> Seria mais senhora do seu destino a mulher donzella que pudesse

---

[61] ver A Família. Anno 2, Rio de Janeiro: nº 77, 2 de outubro de 1890:2.

> repudiar o marido que os paes lhe impuzeram sem consultar a sua affeição, do que aquella que muitas vezes para não desobedecer tem de sacrificar a existencia inteira a um capricho da autoridade paterna que despreza os votos do coração de moça para só consultar o seu calculado egoismo.(...)"

4.3.1 Alimentos da filiação

Em direito, cumpre considerar que o instituto de alimentos, representa a prestação em natureza do dinheiro relativa a todas as despesas ordinárias e outras especiais a que determinada pessoa faz juz: habitação, sustento, vestuário, socorro médico, serviço dentário, bem como a educação, a instrução, etc.

A necessidade fundamental de se dar condições materiais aos filhos é uma preocupação evidente, reveladora da base da sociedade que, repetidas vezes, aparece referenciada nas Ordenações (4º Liv. Titulo XCIX: 895)

> "Nascendo algum filho de legitimo matrimonio, em quanto durar o matrimonio entre o marido e mulher, elles ambos o devem criar às suas próprias despesas, e dar-lhe as cousas, que lhe forem necessarias segundo stado e condição.
> E apartado o matrimonio por alguma razão sem fallecimento de cada hum delles, a mãi será obrigada criar o filho até a idade de treze annos de leite somente, e o pai lhe fará outra despesa necessaria para a sua criação."

Umas das formas de erradicar elementos que constituíam obstáculos à prossecução da política de defesa e incremento de patrimônio, era de colocar as mulheres em mosteiros femininos. Se o casamento carnal poderia fazer aumentar o patrimônio, o casamento místico permitia a não divisão, a não diminuição desse patrimônio. Além disso, podemos ainda acrescentar que o maior índice de mulheres que vão para as instituições monásticas se situa exatamente nas famílias com o maior números de filhas.

Menos pesado que dotá-las para o casamento seria dotá-las para irem para um mosteiro. Ainda assim, era necessário o dote; o que aponta para, em grande parte, só serem recebidos nas instituições monásticas, membros da aristocracia ou da burguesia.

No caso de duas filhas substitutas, sob a condição de serem mutuamente herdeiras não tendo filhos, pode uma, se quizer, entrar para o mosteiro e doar seus bens à outra para dotá-la para o mesmo fim.

> "Julga-se que sendo duas filhas invivem substitutas que se entendesse debaixo de condição de fallecerem seus filhos, e que estando huma para entrar no Mosteiro das mendicantes, se doasse sua fazenda, a hum de seu irmão, ou a outrem, para que a dotasse, e ajudasse a metter no Mosteiro, que valesse a tal doação, como feita por ultima vontade(...)".[62]

No caso do pai ou da mãe se finar, deve o que ficar vivo, dar partilha, aos filhos do morto, se os tiver, que sejam filhos entre ambos, dar a parte do que se finou. E não havendo filhos, dará participação aos netos, ou outros descendentes.

Propus aqui algumas interpretações, ao analisar o papel da mulher na estratégia de aliança que o casamento envolve, segundo sua trajetória da casa e tutela paterna até a submissão e obdiência a um novo senhor, um mando carnal ou espiritual. Aduziram-se algumas reflexões sobre as capacidades da mulher na disposição e transmissão de patrimônio.

O nosso principal objetivo é ampliar e rever as idéias em aberto. As fontes, embora escassas, existem. Urge interrogá-las agora sobre o estar, o querer e o sentir das mulheres, para melhor alcançarmos o conhecimento sobre a condição humana.

---

[62] Ord. Assento XV:337.

4.4 PARTICIPAÇÃO NAS PROFISSÕES

Não foi característico de todas as épocas nem de todos os estratos sociais, o modelo de comportamento feminino que confinava a mulher ao lar e aos cuidados da casa e dos filhos. Vai-se impondo na sociedade urbana dos tempos modernos, atingindo dimensão ideológica no século XIX.

Muito mal pago e muitas vezes de maneira irrisória, o trabalho feminino, a não ser o doméstico, é difícil de ser conseguido. Trata-se, evidentemente, de trabalhos ligados às ocupações habituais da mulher, ou então, de nível muito baixo.

A situação da mulher, naturalmente, estava condicionada por sua educação. Aprendiam-se habilidades e refinamentos sem aplicação profissional, mas que certamente contribuíam para a qualidade de vida.

Como partida coloco de lado a análise das atividades consideradas tradicionais, quase biologicamente femininas: as tarefas domésticas ou as que de algum modo as prologaram como as amas, parteiras e criadas. Procurei concentrar em atividades que nos levassem a descobrir a participação da mulher, de forma direta, na vida sócio-econômica.

Na Constituição de 1824 (Título VIII, Art.179) os direitos de todos os cidadãos brasileiros de se instruirem é bem evidente:

> A inviolibilidade dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros, que têm por base a liberdade, é garantida pela Constituição do Império pela maneira seguinte:
>
> 3.2 Collegios e universidades, onde serão ensinados os

elementos das sciencias, bellas letras e Artes.[63]

O deputado José Coutinho, em 1836, propõe à Câmara que houvesse, em cada Convento, uma escola de meninas onde se ensinasse a costura singela e a feitura de bordados. Quatro anos depois, o deputado Antônio Ferreira França apresentava um projeto dando preferência às mulheres para o exercício do magistério nas escolas públicas.

A autoridade masculina fazia-se presente em cada ato, em cada momento. E essa autoridade chega até mesmo ao não consentimento à mulher de se projetar nas atividades profissionais.

O grau superior era motivo de reivindicações femininas , uma vez que era vetado pelo homem.

Somente é liberado a inscrição para a mulher nas Faculdades de Medicina, em 1879.

> "a partir do decreto nº 7.247, de 19 de abril de 1879, da reforma Carlos Leôncio de Carvalho, pela qual se anexavam às faculdades de medicina as escolas de farmácia, obstetrícia e ginecologia, e cirurgia dentária. Facultava-se, então, nessas escolas, inscrição para candidatos de ambos os sexos, devendo, haver para as mulheres, lugares separados nas salas de aula."[64]

Nos jornais femininos da época aparecem reivindicações das mulheres letradas quanto ao emprego nas áreas que exigiam estudos

---

[63] Gonçalves, Lopes. A Constituição do Brasil. Rio de Janeiro: F.F Editor, 1935:264.

[64] Coleção das leis do Império do Brasil, apud Bernades, Maria Thereza Caiuby Crescenti. Mulheres de ontem ? Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989:139.

de ciência, de arte e de técnica.[65]

Entre as pretensões do trabalho feminino, a carreira teatral também figurou. Era necessário o reconhecimento da profissão teatral para a mulher, para provar que é conciliável essa carreira com uma vida honesta. Este preconceito é bem explícito no artigo publicado no Sentinella da Liberdade, Anno 1, Rio de Janeiro, nº19, 29 de agosto de 1869:2.

> "Prostitutas"
> "É' por demais vergonhoso o espectaculo que offerece o Rio de Janeiro em materia de moral e costumes.(...)
> Ide ao Alcazar, tablado de obscenidade grosseira e estupida, decorado com o pomposo título de Theatro Lyrico Francez, e frequentado por familias brasileiras! Dizei: é possível que uma sociedade Christã e civilisada desça mais baixo?"

Como já vimos, as ordenações não traduziam, em grande parte, a mentalidade feminina. Até mesmo no setor mercantil, onde a atuaçΓo da mulher se manifesta de maneira mais clara e independente, podemos notar um certo protecionismo que chega a ser preconceituoso. Consta nas Ordenações (4º Liv. Tít. LXI:291), que a mulher comerciante não gozava do benefício do Senatus-Consulto Velleano. Isto quer dizer:

> "Por Direito he ordenado, havendo respeito à fraqueza do entender das mulheres, que não podessem fiar, nem obrigar-se por outra pessoa alguma, e em caso que o fizessem, fossem relevadas da tal obrigação por hum remédio chamado Direito Velleano: o qual foi specialmente introduzido em seu favor, por não serem danificados obrigando-se pelos feitos alheios, que elas não pertencessem."

Tendo em vista a preparaçao da mulher para um trabalho

---

[65] A este respeito ver Bernades, Maria Cauiby Crescenti. Mulheres de Ontem ? Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

remunerado, múltiplos foram os incentivos ao ensino nas escolas:

> "As nações progridem ao influxo de idéias benéficas e a realizaçao de iniciativas civilizadoras: a instrucção sendo um dos motores principaes do progresso, merece ser derramada por toda a parte,mas infelismente às vezes é mal comprehendida da sua absoluta necessidade, principalmente para a mulher(...)
> É justo, pois que a mulher junte seus esforços aos do homem; que auxilie n'aquillo que necessário fôr, e d'haí provém a necessidade da instrucção e do trabalho para ela".[66]

As profissões liberais vinham sendo, cada vez mais, praticadas por mulheres. Míriam Moreira Leite, em sua Antologia "A condição feminina no Rio de Janeiro - Século XIX", divulga textos referentes a estas atividades. Cabe aqui resaltar um deles:

> "Os membros das diferentes profissões no Brasil se distinguem pelo anel usado no indicador, o advogado, a vermelha, o doutor em Medicina, a esmeralda, o farmacêutico, o topázio e o doutor em Engenharia, a safira. Existem algumas mulheres profissionais que, sem qualquer ostentação de "idéias avançadas"estão, pouco a pouco, abrindo seu caminho na dianteira. São Paulo tem uma médica bem sucedida e existem duas, com boa clientela, no Rio de Janeiro. Na carreira jurídica, existem promotoras que gozam de posição assegurada entre os melhores. As representantes da "nova mulher" no Brasil não são tão agressivas quanto as de outros países e não existem Sociedades Sufragistas ou Ligas de Direitos Femininos, mas a autoridade da mulher brasileira nos "direitos domésticos" não corresponde mais à criaturinha meiga, que a ficção pinta, sempre sujeita à vontade soberana de seu amo e senhor".[67]

Fazendo-se presente a todos os momentos, a autoridade masculina chega até mesmo ao não consentimento à mulher de se projetar nas artes plásticas. A Academia Imperial das Belas

---

[66] Luiza Thienpont. Utilidades da instrução para a mulher. A Família. Rio de Janeiro: 16 de março de 1890:6.

[67] Writght, apud Leite, Míriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1978:138.

Artes contribuiu para a essa visão discriminada da artista feminina no século XIX, uma vez que era vetado o ingresso na Instituição, liberado somente ao sexo masculino, permitindo apenas às pintoras de participarem como convidadas para as Exposições Gerais[68].

A mulher ficou, assim, condenada ao exercício das tarefas que lhe restaram por exclusão de partes ou que as necessidades de sobrevivência a obrigaram a exercer. Assim o exercício destas atividades "degradantes" mais agravou ainda na sua posição na escala de valores e nos degraus do tecido social.

---

[68] Assunto que veremos no próximo capítulo.

5. A ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES

Antes de mais nada, cabe notar que o conceito de Academia originou-se da escola platônica e de outras semelhantes da Grécia Antiga e de Roma. Com o objetivo de se institucionalizar a atividade das Artes Plásticas, foram fundadas as Academias no século XVI. Propriamente dita, foi fundada por Vasari em 1563 em Florença, a primeira Academia de Belas Artes[69].

A ritualização do ensino acadêmico havia atingido seu apogeu, a partir do século XIX. O estilo neoclássico é o que predominava nas Academias de Artes neste século, representando a restauração das artes da antiguidade clássica greco-romana. Os princípios estéticos em que se baseavam eram transformados em métodos e processos didáticos que foram adotados nas Academias de Artes Oficiais existentes na Europa e nos países americanos, inclusive o Brasil, com a vinda de uma missão de artistas franceses a convite do Rei D. João VI, para instituir o ensino

---

[69] Murray, apud Motta Junior, Edson. Um modelo de materiais e métodos acadêmicos de execução pictórica. Rio de Janeiro: Arquivo da Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História e Crítica da Arte, 1991:4.

oficial das artes.[70]

Existe o belo, ideal, absoluto e eterno do ponto de vista da estética neoclássica. Esse belo está no espírito do homem.Para um artista aprimorar-se, ou mesmo atingir a beleza ideal, absoluta e eterna, deverá imitar, ou se orientar pelas obras dos gregos clássicos e dos renascentistas italianos. Essas imitações se tornaram eficazes mediante a aplicação de convenções técnicas, tiradas de suas obras e adotadas nas Academias de Artes Oficiais.

As convenções técnicas são as mesmas uniformemente adotadas em toda a parte, impedindo, dificultando ou desvirtuando a afirmação das peculiaridades individuais e nacionais do artista, caracterizando-se pelo convencionalismo. Trata-se de uma arte dirigida por prescrições estéticas, reflexo da mentalidade racional e científica dos tempos modernos.

O neoclassicismo também estabelecia convenções em relação aos temas a serem apresentados pelos artistas. São geralmente recomendados os temas da mitologia grega e da história da Grécia e de Roma Antigas. Conforme o caso, idealizados ou sob sentimento grandiloqüentes e heróicos. Obedece à mesma orientação, o tratamento dado aos temas históricos contemporâneos, inclusive o retrato.

Os pintores neoclássicos inspiravam-se na estatuária clássica grega e, sobretudo, nos mestres do renascentismo italiano, em virtude da ausência de originais da pintura clásssica dos gregos. Os pintores, praticamente, excluíam os

---

[70] Sobre a Missão Artística Francesa ver Afonso de Escragnolle Taunay em A Missão Artística de 1816. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXXIV, 1911.

temas prosaicos do cotidiano, despídos do pretígio do passado e pouco susceptíveis à idealização.

A discussão a seguir apresentará as injuções sociais em que se definia a Academia Imperial das Belas Artes, focalizando aspectos do seu aprendizado.

Argumenta-se, do ponto de vista da história social da arte, que a Academia foi precariamente mantida pelo governo. Surgem também reclamações no que diz respeito à mão-de-obra artística, alegando que o artista estrangeiro veio para tirar o sustento do artista brasileiro. Isto pode ser visto no seguinte depoimento:

> "A todas as nações cultas perecerá, sem duvida, um absurdo dizer-se que as artes no Brasil definham, e com ellas a maioria dos artistas; é, porém uma verdade.
> Os nossos governos, que deveriam arrancal-as do vergonhoso estado em que permanecem, procuram suffocar até o espírito emprehendedor do artista que busca reformar a arte ou innoval-a.
> A manufactura estrangeira, exportada em grande escala para o Brasil, veio tirar ao artista o melhor sustentaculo de sua vida - o trabalho - (...)
> Em diversos paizes da Europa o proprio monarcha visita as officinas particulares, animando com sua presença os artistas, e desenvolvendo entre elles a emulação; protege-os e manda-os estudar.
> (...)No Rio de Janeiro, onde dizem que a civilisação tem caminho prestes, as artes e os artistas permanecem no abandono, sem terem para quem appelar. (...)[71]

Do ponto de vista de Rios Filho (1941:158) a arte brasileira não teria se desenvolvido sem a vinda da Missão Artística e sem a fundação da Academia.

> "É incontetavel que sem a vinda da Missão Artística e sem o funcionamento da nossa primeira escola oficial não teria processado o desenvolvimento da arte, nem se teriam formado os artistas que ilustraram e ilustram os diversos setores em que a mesma se decompõe."

---

[71] Anno 1, O Typographo: folha dedicada a arte typographica. Rio de Janeiro: nº 5, quarta feira, 27 de novembro de 1867:1

Durante o início da consolidação da Academia, foi inaugurado oficialmente, no dia 20 de janeiro de 1857, a Sociedade Propagadora das Belas Artes que por fim tinha:

> "Fundar e conservar o Liceu de Artes e Ofícios, em que se proporcionasse a todos os indivíduos, nacionais e estrangeiros, o estudo das belas-artes e sua aplicação necessária aos ofícios e indústrias, explicando-se os pricípios científicos em que ela se baseia."[72]

Provieram do Liceu muitos alunos da Academia. Alguns chegaram a lecionar no Liceu, entre eles os artistas João Batista Castagneto dando o curso de desenho elementar e Belmiro Barbosa de Almeida Junior, de desenho de figura. Pode ser observado um intercâmbio das duas instituições.

Barros (1956:16) critica os indivíduos que pensavam que o Liceu fosse uma imitação da Academia, diferenciando muito bem as duas instituições. Por isso cumpre transcrever o seu depoimento:

> "É o Liceu, sem favor, a escola que em todos os tempos forneceu à Escola de Belas-Artes os elementos de escol que mais têm enriquecido o nosso patrimônio artístico.
>
> Aquela escola é a faculdade superior do ensino artístico, levada ao seu grau de perfeição, à supremacia do entendimento, como essência e como fim.
>
> A pintura, a arquitetura e a escultura ali são ensinadas desde os mais simples rudimentos até as mais elevadas regras da filosofia do belo, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado lavor.
>
> O apredizado da arte não é ali feito sòmente para o exercício de uma profissão honesta, mas especialmente para o desempenho de um sacerdócio augusto e gradioso.
>
> Não basta por isso, àqueles que se dedicam ao seu cultivo, habilidade e boa vontade; é necessário ter talento, espírito elevado e sobretudo vocação decidida.
>
> O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar, de arte aplicada às diferentes ramificações da indústria fabril e manufatureira, trabalho indispensável à existência das sociedades civilizadas. As matérias essenciais, como sejam a linguagem e matemática, necessárias à formação da capacidade individual, e o desenho de sólidos, de figura e ornatos e o de máquinas, são ali ensinadas com aplicação aos ofícios e às

---

[72] Barros, Álvaro de Paes de. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: [s.n], 1956:15.

profissões industriais.
A Escola de Belas-Artes é a alta aristocracia do talento; o Liceu de Artes e Ofícios é a útil oficina no aprimoramento do artesanato."

Outra diferença notável entre a Academia e o Liceu é a participação feminina[73]. Bethencourt da Silva, fundador do Liceu, já havia conquistado o respeito e a estima de seus concidadãos, podendo assim permitir à mulher de freqüentar as aulas noturnas. As estatísticas dadas por Barros (1956:109) revelam que, entre 1881 e 1899, houve a matrícula de 8.188 mulheres. Enquanto na Academia, elas podiam apenas participar como amadoras, nas Exposições Gerais, foi-lhes liberada a matrícula[74], apenas por ocasião da transformação da Academia Imperial das Belas Artes em Academia Nacional de Belas Artes. Nota-se que eram tratadas de forma diferenciada: "Poderão matricular-se em qualquer Faculdade indivíduo de outro sexo, havendo, porém, nas aulas logares separados.[75]

Independente do campo artístico, é de conhecimento geral a condição de discriminação enfrentado pela mulher desde a antiguidade.

Se a mulher ficou entorpecida, não avançando tão rapidamente como o homem, devemos lembrar-nos de que seu afastamento da vida pública, das assembléias de guerreiros e, mais tarde das dos

---

[73] Sobre a Poliantéia comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, ver Bernades, Maria Caiuby Crescenti em Mulheres de Ontem ? Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

[74] Não se tem notícia da primeira mulher inscrita na Escola de Belas Artes, uma vez que o Livro de matrícula passa de 1870 para 1891.

[75] Ver Livro de Estatuto da Academia Imperial das Belas Artes. In: Projeto para creação de uma Universidade. Rio de Janeiro. Museu D. João VI.(1881 - 1882: 138)

> cidadãos; a limitação de suas atribuições aos poblemas caseiros e aos cuidados com a infância; a sua dependência absoluta - criaram e desenvolveram nela uma incapaciade que a levou à inferioridade geral.

É de supor que ainda no século XIX esta condição vivida pela mulher tem a relação direta com o não registro de seu talento, o que se pode verificar no contexto da Academia Imperial das Belas Artes.

Na crônica sistemática sobre a história da Academia escrita por Morales de Los Rios Filho, quatro períodos podem ser destacados: o de "preparação" (1810 - 1826), que seria o primeiro, registra inúmeros empecilhos reponsáveis pelo retardamento do funcionamento efetivo da Academia. Rios Filho (1942:87) destaca alguns:

> "a morte do Conde da Barca; a agitação política decorrente da revolução pernambucana de 1817, a revolução liberal lusitana de 1820, a inquietação dos anos de 1821 e 1822, a independência e as suas consequências políticas, a consolidação do regime Imperial, a nefasta atuação de Henrique José da Silva, a ojeriza contra os professores franceses, a perene apatia dos departamentos oficiais e a demora e interrompida execução das obras do edifício."

Segundo o mesmo autor, a execução de monumentos festivos e as decorações mandadas fazer por ocasião da chegada da Corte, eram feitas pelos artistas franceses, enquanto o Academia não funcionava.

O segundo período de "encaminhamento" (1827 - 1840), entorpeciam, ainda, o desenvolvimento da instituição, a desordem e as intrigas de Henrique José da Silva[76]. A respeito da

---

[76] Sobre o assunto, ver Rios Filho, Morales de Los. O ensino artístico. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942:110.

organização, outro absurdo era o limite máximo de idade prefixado para a matrícula.

Então, estavam matriculados na Academia, em 1834, 26 alunos e 20 alunos amadores, freqüentando a cadeira de escultura.

Apesar dos imensos tropeços que experimentava a Academia, ela pode realizar nesta data, a primeira distribuição pública de prêmios aos alunos matriculados.

Em 1840, notava-se acentuado progresso, sendo realizada a 1ª Exposição geral.[77]

Verifica-se, ao iniciar o período de "consolidação" (1841 - 1860), maior progresso na instituição. Havia necessidade de outras medidas para estímulo e amparo aos alunos. Mandar os dicentes mais distintos à Europa para visitar ateliers, museus, era o que estava mais em foco. Surge assim, o Primeiro Prêmio de Viagem[78]. Prêmio dado a Antônio Batista da Rocha, aluno de Gradjean de Montigny.

O quarto período, que é de "caracterização" (1861 - 1889)[79], a freqüência de alunos aumentou. Em 1864 teve 216 alunos efetivos e 64 amadores. Três anos mais tarde, fica estabelecido que a idade mínima para a matrícula é de vinte anos; o estudante maior de dezessete anos que tivesse interrompido o curso durante dois anos, perderia o direito de matrícula; e não poderia continuar a matrícular-se o aluno que completasse vinte e oito

---

[77] Na própria Academia se realizavam as Exposições Gerais.

[78] Sobre o Regime de Pensionato dado aos alunos no estrangeiro, ver José Carlos Durand em Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo: perspectiva, 1989.

[79] Abigail de Andrade, artista plástica, que é o foco central de análise desta pesquisa, participou nesse período.

anos de idade. Pode-se notar que não havia critério algum no limite de matrículas.

No ano de 1880, a instituição artística possuia 82 alunos, sendo 18 amadores. E em 1884, ano em que Abigail participou da Exposição Geral, havia 56 alunos matriculados e 12 ouvintes. Será que a artista freqüentava as aulas como ouvinte?[80] O que se tem notícia é a participação feminina nas Exposições Gerais, por isso, cumpre fazer um levantamento desta atuação.

5.1 A PRESENÇA FEMININA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS

Em 1840, foi proposto ao governo pelo diretor da Academia, Emílio Taunay, que as exposições restristas aos discentes e docentes, fossem abertas a todos os artistas. No período que vai de 1840 - 1884, contam-se assim com 26 Exposições Gerais.

No início eram inauguradas as Exposições no fim do ano, com o prazo de duração certo, na presença do Ministro do Império. Eram de entrada gratuita, exceto a ocorrida em 1884.

Encontram-se várias críticas a respeito das Exposições em periódicos da época. Como já vimos, a Revista Illustrada, dirigida por Ângelo Agostini, muitas vezes reproduzia muitas obras expostas em forma de caricaturas.

O gênero de Pintura era o que sobressaia nos Salões, predominando retratos, paisagens e composições históricas. Em menor escala, exibiam-se: esculturas; arquitetura; objetos industriais; restauração de pinturas e fotografia, sob variadas

---

[80] Foi feito um levantamento nos livros de matrículas da Academia e não consta nenhum registro de amadoras.

e recentes técnicas.

São hoje de raridade bibliográfica, os catálogos das Exposições Gerais. Não se tem notícia de qualquer coleção completa, seja em poder de instituições públicas, ou de particulares. Mello Jr. (1984:210), que tinha boa parte dos catálogos[81] relata que:

> "Os catálogos, até 1862, eram inicialmente publicados como um adendo das "Notícias da Academia das Belas Artes", não tendo havido para a primeira Exposição geral. Só mais tarde catálogos específicos das Exposições foram editados e mais bem organizados, sendo o melhor o de 1884, o último aliás, tendo havido então, pela primeira vez, um outro catálogo ilustrado e vendido, por iniciativa particular."

Devido a escassez das fontes, optei em fazer um levantamento através da bibliografia existente[82] sobre o assunto; e, nos próprios catálogos pertencentes ao Museu de Belas Artes, que possui 20 mostras.

São essas referências responsáveis pelo seguinte levantamento das artistas e das obras por elas expôstas:

A Primeira Exposição Geral das Belas Artes - 1840, já aparece a mulher, Madame Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey, de nacionalidade francesa, não se sabe o ano de seu nascimento e nem a data precisa de sua morte (1850 ou 1852).

---

[81] devido a um incêndio em 1992, a coleção de Mello Jr foi perdida.

[82] Sobre as Exposições Gerais ver, Rios Filho, Adolfo Morales de Los. O ensino artístico. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Ver artigo de Mello Jr., Donato. Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Rio de Janeiro: Erca, 1989. Ver Levy, Carlos Roberto Maciel. Exposição Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

Nesta Exposição, Madame Gros apresentou o retrato do leiloeiro A. Lawrie e uma de senhora, ambos na técnica de aquarela.

Confeccionou em litografia na oficina de Briggs, o retrato de Pedro II (1840).

Na Segunda Exposição Geral - 1841, não se tem notícia da participação feminina.

Terceira Exposição Geral - 1843, são louvados os retratos infantis de Dona Zoé Taulois, apresentando Cena de família: os filhos do Sr. R.

Fato importante nesta Exposição é a participação da Sra. Hippolyte Lavenue, "a primeira mulher fotógrafa no Brasil, e uma das pioneiras mundiais, tendo ainda a seu crédito o mérito de ser uma das primeiras pessoas a levar a fotografia aos salões de arte." (VASQUEZ. 1986:27)

Quarta Exposição Geral - 1843, não aparece a participação feminina.

Quinta Exposição Geral - 1844, Madame Gros de Prangey expõe na Seção de Pintura, sala 9: Pastor da campanha de Nápoles, Retrato da Marquesa de Petintaille no papel de Louison, dois retratos não identificados e Um Turco.

Outra representação feminina nesta Exposição é a Madame Saint Julien, expondo também na Seção de Pintura, sala 9, duas obras intituladas: Camponesa Napolitana.

Sexta Exposição Geral - 1845, aparece o nome da primeira pintora das Exposições, a Madame Gros de Prangey, que apresentou seis retratos não identificados. Tem-se notícia de uma senhora, anônima, expondo seis trabalhos sem título e duas irmãs, também anônimas, com oito obras sem título.

Sétima Exposição Geral - 1846, há o desaparecimento da

e recentes técnicas.

São hoje de raridade bibliográfica, os catálogos das Exposições Gerais. Não se tem notícia de qualquer coleção completa, seja em poder de instituições públicas, ou de particulares. Mello Jr. (1984:210), que tinha boa parte dos catálogos[81] relata que:

> "Os catálogos, até 1862, eram inicialmente publicados como um adendo das "Notícias da Academia das Belas Artes", não tendo havido para a primeira Exposição geral. Só mais tarde catálogos específicos das Exposições foram editados e mais bem organizados, sendo o melhor o de 1884, o último aliás, tendo havido então, pela primeira vez, um outro catálogo ilustrado e vendido, por iniciativa particular."

Devido a escassez das fontes, optei em fazer um levantamento através da bibliografia existente[82] sobre o assunto; e, nos próprios catálogos pertencentes ao Museu de Belas Artes, que possui 20 mostras.

São essas referências responsáveis pelo seguinte levantamento das artistas e das obras por elas expôstas:

A Primeira Exposição Geral das Belas Artes - 1840, já aparece a mulher, Madame Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey, de nacionalidade francesa, não se sabe o ano de seu nascimento e nem a data precisa de sua morte (1850 ou 1852).

---

[81] devido a um incêndio em 1992, a coleção de Mello Jr foi perdida.

[82] Sobre as Exposições Gerais ver, Rios Filho, Adolfo Morales de Los. O ensino artístico. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Ver artigo de Mello Jr., Donato. Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Rio de Janeiro: Erca, 1989. Ver Levy, Carlos Roberto Maciel. Exposição Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

Nesta Exposição, Madame Gros apresentou o retrato do leiloeiro A. Lawrie e uma de senhora, ambos na técnica de aquarela.

Confeccionou em litografia na oficina de Briggs, o retrato de Pedro II (1840).

Na Segunda Exposição Geral - 1841, não se tem notícia da participação feminina.

Terceira Exposição Geral - 1843, são louvados os retratos infantis de Dona Zoé Taulois, apresentando Cena de família: os filhos do Sr. R.

Fato importante nesta Exposição é a participação da Sra. Hippolyte Lavenue, "a primeira mulher fotógrafa no Brasil, e uma das pioneiras mundiais, tendo ainda a seu crédito o mérito de ser uma das primeiras pessoas a levar a fotografia aos salões de arte." (VASQUEZ. 1986:27)

Quarta Exposição Geral - 1843, não aparece a participação feminina.

Quinta Exposição Geral - 1844, Madame Gros de Prangey expõe na Seção de Pintura, sala 9: Pastor da campanha de Nápoles, Retrato da Marquesa de Petintaille no papel de Louison, dois retratos não identificados e Um Turco.

Outra representação feminina nesta Exposição é a Madame Saint Julien, expondo também na Seção de Pintura, sala 9, duas obras intituladas: Camponesa Napolitana.

Sexta Exposição Geral - 1845, aparece o nome da primeira pintora das Exposições, a Madame Gros de Prangey, que apresentou seis retratos não identificados. Tem-se notícia de uma senhora, anônima, expondo seis trabalhos sem título e duas irmãs, também anônimas, com oito obras sem título.

Sétima Exposição Geral - 1846, há o desaparecimento da

mulher enquanto expositora.

Oitava Exposição Geral - 1847, Madame Gros de Prangey expõe na Seção de Pintura, sala 9, quatro retratos não identificados e o retrato de Mlle. Duval, a pastel.

Aparece também, nesta Exposição, a Madame G. (não identificada) com os trabalhos: Cópia de Carpenter: A mãe e a filha, Cópia de Brackeler: A mercadora de comestíveis e um Retrato.

Nona Exposição Geral - 1848, estreava nesta Exposição D. Adelaide Moreau expondo na Seção de Pintura, sala 9: uma paisagem e um retrato miniatura.

Aparece também a Sra. D.N.S (não identificada), expondo na Seção de Pintura, sala 12: Cópias de vários autores.

Madame Gros de Prangey se faz presente expondo na Seção de Pintura , sala 9, seis retratos não identificados.

Décima Exposição Geral - 1849, realizada a 8 de dezembro, aparecem os nomes de duas pintoras: Adele Moreau, expondo na Seção de Pintura, sala 9; uma cabeça de estudo; duas cópias de vista, uma da Ponte São Diogo e outra da Gávea; e duas miniaturas sem título.

D. Maria Rademaker, expondo na Seção de Pintura, sala 10; Margarida com o pensamento perdido na comtemplação da sua sorte. Oferecido à Sua Majestade, a Imperatriz; e a outra obra era uma cópia de Correggio: Esponsais de Santa Catarina.

Décima Primeira Exposição - 1850, apresenta novamente a D. Adele Moreau, na Seção de Pintura, expondo um retrato em miniatura.

Aparece também Rosa da Mota, filha de Gaspar Joaquim da

Mota, nascida em Portugal, Lisboa. Na Seção de Pintura expõe uma composição com retratos.

Décima Segunda Exposição Geral - 1852, surge o nome de Mariana Vieira de Oliveira Meireles, na Seção de Pintura, expondo: três cópias de Frutas e Flores, e Frutas e Flores ao Natural.

Décima Terceira Exposição Geral - 1859, a atuação feminina torna-se mais marcante com a premiação de Medalha de Prata à Joana Teresa Alves de Carvalho, pelo seu quadro a pastel: Frutas do natural; Maria Isabel de Melo, pelo seu Estudo do natural a pastel. Menções Honrosas para Áurea Melo, pelas suas frutas do natural em miniaturas e para Agostinha Amélia da Costa Pinto, pelos desenhos.

Na Seção de desenhos, guaches, pastéis e miniaturas participaram : Agostinha Amélia da Costa Pinto, Maria Antônia e Clementina da Costa expondo sete desenhos; Duas Cópias de Julien, Túmulo de Júlia, Cópia de flores, Cópia em Ponto Maior: Túmulo de Júlia, Cópia: Oferenda a Flora e Casamento de Nossa Senhora.

Nesta mesma Seção, Aurea de Melo, discípula de Agostinho José da Mota, expõe em pastel duas Cópias de Agostinho José da Mota: Claro de Lua e Explosão do Vesúvio; e Fruta uma miniatura, em marfim.

Aparecem mais três discípulas de Agostinho da Mota: J. de M, J.F.A de C. e D.A.M. expondo Estudos do Natural e Cópias.

Décima Quarta Exposição Geral - 1860, Joana Teresa Alves de Cravalho foi premiada com Medalha de Ouro pelas seguintes vistas: da Barra, da Fábrica do Dr. Capanema junto à estrada de Petrópolis e Vista Natural. Seus outros quadros expostos na Seção

de Desenhos, pastéis, aquarelas, guaches e miniaturas foram : Composição de Frutas, estudadas do natural em pastel; e duas Cópias, uma da Estrada de Petrópolis e um Estudo de Mato do Brasil.

Nesta mesma Seção, outra amadora, foi Amélia Moreau expondo: Cópia de Lucrécia, um Retrato, e três Desenhos a lápis.

Na Seção de Pintura aparece o nome de Isabel Sirani, discípula de Guido Reni, expondo: A Virgem Adorando o Jesus Dormindo.

Décima Quinta Exposição - 1862, aparece só o nome da artista amadora D.C.T de Carvalho expondo na Seção de Desenhos, Pastéis, Aquarelas, Guaches e Miniaturas, sala 10: Boas Noites em aquarela.

Décima Sexta Exposição Geral - 1864, recebeu Menção Honrosa Sra. Francisca Manoela Valadão pelo seu painel.

Nesta exposição aparece também os nomes de: Angela Hosxe, na Seção Geral com dois desenhos a lápis: Fazenda da Condessa da Piedade em Juiz de Fora e Cópia da Italiana Chorando nas Ruínas de Roma.

Joaquina Cardoso expondo um desenho a lápis, Cópia da gravura: José Vendido por seus Irmãos.

Josefina Houssay, expondo três retratos. Um do Sr. F.H. nos Sertões de Juquiá: Lembranças do Mato Virgem e outro em miniatura do Dr. Sigaud, primeiro diretor do Instituto dos Cegos.

Luiza Houxe expondo: Vista da Cascata da Tijuca.

Margarida expondo três desenhos em pastel: Frutas e Flores, Pêssegos e Pássaros Mortos.

Maria Antônia Abreu Lima expondo, a lápis, Cópia de

gravura: Judith Caminhando para o Acampamento de Holofermes.

Virginia Lombarde, na Itália, expõe Sáboia : Castelo e Lago de Leman, Paisagem Histórica; e Flandres: Vista da Cidade de Lille tomada de Béthume no dia da grande feira.

Décima Sétima Exposição Geral - 1865, não se tem notícia da participação feminina.

Décima Oitava Exposição Geral - 1866, só aparece o nome da artista amadora Francisca A. Torres, filha do Visconde de Itaboraí, expondo na Seção Geral: Primeiro estudo a óleo.

Décima Nona Exposição Geral - 1867, foram premiadas com Medalha de Prata: D. Joana Teresa Alves de Carvalho, D. Maria Adelaide Portugal Saião Lobato, D. Luísa Hoxe e com Menção Honrosa: D. Ângela Rosxe e D. Matilde Bosísio. Segundo Mello Jr.(1984:286), "Victor Meireles apresentou parecer à parte, na mesma data, contra os prêmios às amadoras: D. Maria Adelaide de Carvalho e D. Luísa e D. Ângela Hosxe."

Ângela Hosxe, na Seção Geral, expõe desenhos a pastel: Vista da Baía do Rio de Janeiro, tomada do Gragotá; Porto Velho do Cunha na Província do Rio de Janeiro; Vista da Tijuca, tomada de Santa Teresa; Vista de Santa Maria Madalena

Joana Teresa Alves de Carvalho, na Seção Geral, expõe dois estudos do natural: Flores e Frutas, e uma Paisagem.

Luisa Hosxe, na Seção Geral expõe: Fazenda de Santa Maria Madalena; Vista da Boa Viagem; Vista da Glória e da entrada da Barra do Rio de Janeiro, tomada de Santa Tereza e Vista tomada perto de Pavuna.

Maria Adelaide Portugal Saião Lobato, expõe na Seção Geral duas Naturezas Mortas: estudo do natural e Fruta: estudo do

natural.

Matílde Bosísio, na Seção Geral expõe uma Cópia: paisagem.

Vigésima Exposição Geral - 1868, participaram as seguintes amadoras na Seção Geral:

Angela Hosxe expõe: Vista, tomada em Santa Maria Madelena em técnica de pastel.

Luísa Hosxe, expondo a Vista de uma parte da cidade do Rio de Janeiro, tomada da Ilha das Enxadas e França: Vista, tomada da Província Nivernais.

Maria Adelaide de Vasconcelos expõe: Retrato, Flores: Estudo do Natural e duas Paisagens.

Maria Cochrane Araújo Gondin expondo: Mater Dolorosa.

Vigésima Primeira Exposição Geral - 1870, foram condecoradas com Medalha de Prata: D. Julia Labourdonnais Gonçalves Roque e Julieta Guimarães, ambas discípulas de Júlio Mill.

A amadora Júlia Labourdonnais, na Seção Geral, apresenta: Cópia de Gabé: As Rãs que Pedem um Rei em técnica a guache e Lembrança de Petrópolis foram os dois trabalhos premiados. Cópia de Reichembach: Ressaca nas Costas de Inglaterra e Um Chalé: do natural.

Julieta Guimarães premiada com os dois trabalhos: Cópia de Júlio Mill: As margens do Paraíba e Estudo do Natural.

Expõe também na Seção Geral Isabel Sirani, discipula de Guido Reni, Escola Bolonhesa, apresentando; Dois gênios disputando a palma. Segundo Levy (1990:195) este quadro "foi restaurado por Carlos Luiz do Nascimento, conservador da Pinacoteca da AIBA."

Vigésima Segunda Exposição Geral - 1872, D. Joana Teresa

Alves de Carvalho é condecorada com a Medalha de Prata pelos seus estudos do natural: Parasita Coral e outras plantas do Brasil, e Parasita.

Apresentam na Seção Geral mais duas artistas: Isabel Henninger, da Escola de Paris e Munique, expondo três naturezas mortas , sendo duas na técnica de aquarela e a outra à óleo. Uma Cópia de Teniers: Um quadro da Pinacoteca de Munique e Um Leque, na técnica de guache sobre cetim.

Isabel Sirani, expondo A Virgem Adorando a Jesus Dormindo, também restaurado pelo conservador da AIBA.

Vigésima Terceira Exposição - 1875, Joana Teresa Alves de Carvalho, é premiada com a Segunda Medalha de Ouro, pelos seus estudos do natural: Parasitas e Natureza Morta.

Isabel Henneinge, expõe: Frutas do Brasil e Uma paisagem, Cópia de Rembrandt van Rijn.

Margarida Fortunata de Almeida expõe três Cópias: Estudos em lápis sobre papel "pellé".

Numa Haring, expondo uma Vista, tomada da Serra de Petrópolis, ao nascer do sol, em aquarela.

Vigésima Quarta Exposição Geral - 1876, foi premiada com Segunda Medalha de Ouro, D. Francisca Breves, expondo na Seção de Pintura uma Cópia de Vítor Meireles de Lima: A Flagelação.

Elvira Airosa, recebeu Menção Honrosa, pelo seu estudo: Floresta do Brasil, em sépia.

Felicidade Emília Maia Ferreira, na Seção de Pintura, apresenta um estudo: Cópia em lápis.

Vigésima Quinta Exposição Geral - 1879, foi premiada com Primeira Medalha de Ouro, a D. Cornélia Ferreira França pelo seu

Estudos de parasitas, feito do natural.

Menção Honrosa, foi dada a Guilhermina Tollostadius, Júlia Labourdonnais Gonçalves Roque, Emília Labourdonnais Gonçalves Pinto, Raquel Haddock Lobo e Numa Haring.

Guilhermina Tollostadius expôs na Seção de Pintura: Seis Estudos, sendo dois em aquarela, dois sépia e dois lápis; e uma Micelânea: Estudo do natural.

Emília Labourdonnais Gonçalves Roque, na Seção de Pintura, expôs três Cópias: Paisagem, Luar e Frutas; Um estudo a lápis sobre papel "pellé", Cópia de Batoni: Madalena.

Francisca Breves expôs na Seção de Pintura, um Cupido.

Henriette Gudin, na Seção de Pintura, apresenta duas Paisagens Marítimas.

Isabel Alberto expondo na Seção de Pintura, uma Vista da Boa Viagem: estudo do natural.

Isabel Labourdinnais Gonçalves Pinho, na Seção de Pintura, expôs duas Cópias: Marinha e Luar.

Júlia Labourdinnais Gonçalves Roque, na Seção de Pintura, expôs três Cópias: Vista de Santa Maria Madalena, Vista de Nova Friburgo e estudo de paisagem.

Numa Haing, expôs na Seção de Pintura três paisagens.

Raquel Haddock Lobo, na Seção de Pintura, apresenta quatro paisagens, sendo duas sobre papel pellé e duas de luar.

Rosa Bonheur, na Seção de Pintura, expondo duas cenas campestres.

Vigésima Sexta Exposição Geral - 1884, finalmente aparece o nome de Abigail de Andrade, condecorada com a Primeira Medalha de Ouro, pelos quadros: Cesto de Compras e Um canto do meu

atelier.

Menção honrosa foi dada a Guilhermina Tollstadius e Julieta Adelaide dos Santos[83].

Abigail de Andrade[84] expôs na Seção de Pintura, quatro estudos do natural: O cesto de compras, Objetos de Toalete, Armas de caça e Um canto do meu ateliê. Dois retratos. Três Cópias: de Rafael, uma Virgem; de H. Reck, avó e neta; de Ângelo Agostini, cabeça de estudo. E cinco estudos de desenho do gesso.

Guilhermina Tollstadius, expondo na Seção de Pintura três estudos do natural: Miscelânia, Tetéia e um vaso de flores. Dois Retratos de desenho a lápis: um do Senhor A.J. Tollstadius.

Julieta Adelaide dos Santos, Discípula de de José dos Reis Carvalho, expôs na Seção de Pintura cinco aquarelas, sendo quatro estudos de flores e um estudo do natural: Tinhorão.

Rosa Meryss, expôs na Seção de Pintura, cinco estudos de aquarela.

Concluiu Donato (1984:334) que "as Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes foram o universo mais representativo da produção artística do 2º Reinado".

Jornais da época lamentam o término das Exposições Gerais, e apoiam a organização da Exposição feita pelos alunos, como se pode ver o depoimento do jornalista com o pseudônimo de Heloy, o

---

[83] Ângelo Agostini na Revista Illustrada, Anno 9, nº 391 e nº 392, ilustra e comenta, uma obra de cada artista.

[84] No catálogo desta exposição aparece com o nome de Abigail de Andrada e não Andrade. E no livro de Morales de Los Rios, O ensino artístico, a artista é citada com o sobrenome: Abigail de Andrade Lins. Esta dúvida sobre o nome da artista, fica difícil de esclarecer, uma vez que não se tem notícia de registro nenhum de seu nascimento e morte.

Heroe em "A Vida Moderna", nº 8, 28 de agosto de 1886:54.

"Ninguem acreditará que haja um regularmento da Academia de Bellas Artes. Pois é o que lhes digo: haver,ha; o que resta saber é se o cumprem.

O art. 62 d'esse regulamento determina que haja, no fim de cada anno escolar, uma exposição publica de todos as classes da Academia, e de dous em dous annos uma exposição geral de todos os trabalhos artístico, feitos na capital do Império e nas provincias.

Porque razão não se cumpre essa parte do regulamento? Que obstaculos têm impedido o cumprimento d'esse dever? Darse-á caso que no orçamento não haja verba para a insignificante despeza d'essas exposições, sobre cuja utilidade é excusado insistir?

Covem notar que os concursos par o premio de 1ª ordem (art.73) dependem da exposição geral: só se farão, diz o texto, depois de fechada a Academia.

Segundo o art. 74, de tres em tres annos deve ser enviado a Europa um pensionista que alli ficará seis annos, sendo pintor historico, escultor ou architecto, e quatro, sendo gravador ou paizagista.

Façam favor de me dizer que cumprimento tem tido este artigo, e a quantos alunnos tem a Academia mantido no velho mundo!

A coisa seria muito explicável, se não houvesse na Academia alunnos dignos de tal distincção; mas, para provar que ha, basta visitar a exposição que elles ha dias realisaram.

Sim, que os alunnos da Academia de Bellas Artes, desesperados, resolveram fazer a exposição a expensa suas!

Obtida a indispensavel licença, organisaram a festa no próprio edificio da Academia, e convidaram imprensa e publico. (...)

O Brasil atravessa neste momento o seu melhor periodo de movimento artistico; a Academia escolhe mal occasião para metter-se nas encolhas. Se lhe faltam elementos, caia, de regulamento em punho, sobre o Sr. de Marmoré e S. Ex. não terá remedio senão providenciar para que se respeite no Rio de Janeiro a coisa mais respeitavel do mundo, - a Arte. (...)

6. O REALISMO PICTORIAL DE ABIGAIL DE ANDRADE

6.1 REALISMO: CARACTERÍSTICAS GERAIS

A visão realista nas artes, através dos tempos, entendida como objetivo de conhecimento da realidade, não era novidade absoluta. Alternadamente, foi se sucedendo, desde a pré-história aos tempos modernos. O realismo nas artes em geral, sempre tem correspondido as etapas da evolução social nas quais o indivíduo predomina sobre o coletivo. As sociedades individualistas sempre produziram artes de maior ou menor realismo, refletindo naturalmente diversificadas peculiaridades históricas.

Em arte, o conceito de realismo tem uma plasticidade vaga. Às vezes, o realismo é definido como uma atitude, como o reconhecimento de uma realidade objetiva, às vezes, é definida como um estilo ou um método.

Bergeson(1974:55), analisa o realismo da seguinte forma:

> "O realismo jamais se mantém em um estado puro. Podemos pôr a existência da realidade em geral por trás da representação: quando começamos a falar de uma realidade em particular, queiramos ou não, fazemos com que a coisa coincida mais ou menos com a representação que temos dela".

Por conseguinte, parece mais útil e mais prático, confinar o conceito de realismo na arte à acepção de um método particular,

para converter tal definição em um jugamento qualitativo.

Do ponto de vista de Osborne (1970:74), damos o nome em arte de realismo, quando a realidade representada na obra coincide com o mundo real da experiência. "A palavra "realista" tem sido, às vezes, aplicada particularmente a artistas que, em lugar de escolher assuntos convencionalmente belos, realçam a realidade da hediondez no mundo".

O realismo ou naturalismo[85] não constitui novidade na história da pintura. Ocorreram no passado, vários períodos realistas, sob a maior ou menor vontade de representar a realidade em toda a sua verdade na interpretaçao da natureza e sob maior ou menor duração. Historicamente conhecidos, o primeiro desse realismo fôra o dos pintores, desenhistas e gravadores da idade da pedra lascada ou paleolítica, especialmente aqueles pertencentes ao período chamado madeliano.[86]

Realistas também foram os escultores egípcios antigos que deixaram-nos esfígies humanas e representações de animais verdadeiros, com poderosa expressão plástica.

O realismo quase desaparece nas artes européias com o misticimo medieval. Para conhecer apenas à abstração da fé ardente, o homem ignorou a si próprio e a natureza. Mas volta repontar nas artes figurativas, assim que as idéias começam a ser clareadas pelo racionalismo renascentista.

Entre os franceses, persistiu na pintura uma corrente realista nos séculos XVI e XVII. No século XVIII, uma reação

---

[85] "Em pintura, o termo significa apenas a fidelidade à Natureza (independetemente do tema ou do período tratado).Head, Herbet. Dicionário da arte e dos artistas. Rio de Janeiro: Edição 70, 1990.

[86] Hauser, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 1v.

sensível denota-se contra as tradições ítalo-acadêmicas em favor do estudo direto da natureza, com o retorno do gosto típico para os flamengos. Nas vésperas da Revolução, um formalismo impõe-se em nome do antigo. David[87], que esteve à frente deste movimento, conservou-se, todavia, um admirável realista nos seus retratos. Para a pintura, só no ano de 1848, após grande desordem das lutas e dos malentendidos clássicos e românticos, é que a questão do realismo começou a ser posta. A propósito de Courbet[88] e das suas manifestações, o debate abriu-se e durou muito tempo.

A obra de arte deve possuir, segundo a estética realista do século XIX: conhecimento e interpretação da natureza e do homem e a mesma objetividade da investigação científica ao qual o artista deve ter através da obra, participação da vida social e política. Começa então a operar-se total ruptura com o passado. Esta ruptura, torna-se mais tarde radical e completa neste no século XX.

O realismo do século XIX se revoltou contra arte oficial, contra os acadêmicos que sempre admiravam assuntos grandiosos, ou esteriótipos da antiguidade como significado literário que eram exibidos nos salões ano após ano.

Desde então, não cessaram as manifestações realistas na pintura, alternando com tendências de mais ou menos idealização da realidade.

---

[87] David nasceu em 1748 em Paris e morreu em Bruxelas em 1825. Declarava-se contra os excessos estilísticos.

[88] Courbet, Gustavo. Nasceu na França, em Ornans, em 1819 e faleceu na Suíça, em 1877, em Vevey. Tornou-se um revolucionário militante e um dos elementos da comuna de Paris (movimento apoiado nos ideais socialistas, dirigido contra o governo de Louis Adolphe Thiers).

O realismo é classificado por Read (1990:385), em: cubista, fantástico, fotográfico, mágico, social, socialista. Alguns autores como José Teixeira Leite[89] citam o realismo burguês, termo cunhado por Aleska Celebonovic. Diametralmente posto ao realismo de Courbet, tendo seu maior representante no Brasil o artista Belmiro de Almeida.

Considerando Abigail de Andrade, representante do realismo social no Brasil no século XIX, resgataremos aspectos importantes desta tendência, fazendo uma análise dos quadros, "Amolando a Faca", "Estendendo a Roupa" e "A Hora do Pão".

O realismo social, originou-se provavelmente com Gustavo Courbet, embora alguns autores o citam como o pai do realismo socialista. Ostrower (1987:325), não concorda com esta segunda paternidade, dizendo:

> "Mas esta segunda paternidade é injusta. Embora homem de declaradas posições políticas, socialista convicto e militante, de temperamento combativo, suas obras jamais tendem para o tom moralista, pragmático ou planfetário do Realismo Socialista, e nada têm de seu banal e indestrutível otimismo".

Fazendo uma nítida distinção entre a arte pura e arte social, os adeptos ao realismo social, denunciam aquela como alienada e irresponsável. Enfatizam temas extraídos do cotidiano das classes menos favorecidas na escala social, para demonstrar que, em nenhum tempo ou lugar, foi a arte uma atividade desinteressada ou desligada de suas funções sociais. Enfocam com estrita fidelidade as formas e cores naturais, com o mínimo de

---

[89] Leite, José Roberto. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

deformação e abstendo-se de interpretações subjetivas que apenas falseariam a verdade. Certa aura de estoricismo e grandeza, emprestam a tais temas.

A fase realista da pintura de Abigail de Andrade manifesta uma simpatia particular pelos trabalhadores e pela classe pobre da sociedade carioca do século XIX, tratando de cenas do cotidiano[90].

6.2 BRICOLAGE: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA

Os trabalhos de Abigail de Andrade, definem-se pelo recolhimento e conservação de elementos básicos que coleciona através de mensagens pré-transmitidas e que, quando há necessidade, lança mão destes conhecimentos para execução da obra. Abigail tem algo do "bricoleur". Ao contrário dos alunos da Academia Imperial das Belas Artes, que estavam manietados aos primeiros sinais de cientificidade, entre nós, ela não, tem um plano pre-concebido, isto quer dizer, que não obedece às regras acadêmicas. Ela não subordina a pintura à metafíca acadêmica, uma vez que a sua temática foge dos assuntos históricos , cenas bíblicas, das grandes batalhas ou retratos encomendados, rompendo com esta tradição.

Abigail está apta a executar grande número de tarefas diferentes. Arranjar-se sempre com meios limites é a regra de seu

---

[90] Em pintura tudo o que se refere-se a cenas do cotidiano,é denominada pintura de gênero. Ver Motta, Edson. Fundamentos para o estudo de pintura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

jogo, uma vez que a composição do conjunto não condiz com os projetos do momento, porém, defini-se por uma instrumentalidade, para exprimir a própria linguagem do "bricoleur".

Como já foi dito, no primeiro capítulo, a artista realizou dois tipos de composição, e uma delas era os exercícios, destinados aos alunos da Academia. Porém, isto se justifica, uma vez que o "bricoleur", segundo Lévi-Strauss (1970), recolhe e conserva elementos em virtude do princípio de que "isto sempre pode servir". Para que o "bricoleur" não tenha necessidade do equipamento e do conhecimento de todos os corpos da administração, estes elementos são em parte, particularizados, representando um conjunto de relações, ao mesmo tempo concretas e virtuais. A retrospectiva é o primeiro passo prático de seu trabalho, esperando mensagens de qualquer forma pré-transmitidas e que ele coleciona.

O mesmo autor prossegue dizendo (1970:43): "o artista tem, por sua vez, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, elê confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento". O autor reflete uma experiência social na qual ele distingue o cientista do "bricoleur" pelas funções inversas. O cientista quer mudar o mundo por meio de estruturas, e o "bricoleur", estruturas por meios de acontecimentos. E, ambos, querem inverter esse processo, reintegrando o objeto. Os cientistas remontam seus elementos constituintes (dimensões, mecanismos e potencialidades). Sua recompensa reside nas possibilidades que esta inversão comum lhe forneça meios de explorar o objeto para o seu próprio proveito material e da comunidade em geral. Por outro lado, o "bricoleur", reanima

intuitivamente a nódoa utilitária, o sinal, a cifra em que o objeto se tornou, para o que imagina ser a plenitude de seu próprio ser. Além disto, o "bricoleur" não só percebe o objeto,mas identifica-se com ele.

Vejamos agora, um detalhe do quadro "Estendendo a Roupa", e perguntemo-nos qual a razão estética, que inexplicavelmente, aparece um passarinho dentro da gaiola?

IL.9. Detalhe do quadro "Estendendo a Roupa".

A totalidade do objeto, quando menor, parece menos perigosa, pelo fato de ser quantitativamente diminuída.

Levi-Strauss (1970:44), relata que são modelos reduzidos a maioria das obras de arte, e a transposição plástica implica sempre na renúncia a certas dimensões do objeto.

De outra forma, podemos dizer, que o que compensa esta renúncia às dimensões sensíveis com a aquisição de dimensões inteligíveis é a virtude intrínsica do modêlo reduzido.

Se isto é uma ilusão, a razão do procedimento é manter essa ilusão que gratifica a sensibilidade e a inteligência com um prazer que pode ser chamado estético.

> "Na arte visual, o momento estético é aquele instante fugaz, tão breve a ponto de ser infinito, em que o espectador está de acordo com a obra de arte que está olhando, ou com a realidade de qualquer espécie que o próprio espectador vê em termos de arte, como forma e cor. (...) Em resumo, o momento estético é um momento de visão mistica.[91]

Foi preciso proceder de forma inversa e simétrica da ciência, para representar o pássaro na gaiola sob a forma de projeção num espaço de propriedades cujas dimensões sensíveis são menores e menos numerosas que as do objeto. Pois, a arte trabalha em escala reduzida, tendo por finalidade uma imagem correspondente ao objeto.

Deste ponto de vista, a arte ocupa uma posição intermediária entre a ciência e a bricolage, pois é verdade que a relação de prioridade entre estrutura e acontecimento se manifesta de forma simétrica e inversa.

Mesmo se a representação de um pássaro na gaiola, em modelo reduzido, implica, num conhecimento interno de sua anatomia, ela não o reduz a um diagrama ou tábua tecnológica, e sim, realiza a síntese das propriedades que dependem de contexto espacial ou temporal ou propriedades intrínsecas.

O poder inventivo de Abigail consiste em produzir com o pincel, conhecimento interno e externo, criando em suas tela síntese equilibrada de acontecimentos naturais e sociais, fazendo

---

[91] Bereson, Bernade. Estética e história. São Paulo: Perspectiva, 1972:82.

com que sua obra de arte valha em si e para si mesmo.

A propósito dos trabalhos de Abigail, chegamos a conclusão de que o acontecimento é uma forma de eventualidade que gera emoção estética. Esta contingência, segundo o estilo, o lugar e a época, se manifesta em três aspectos diferentes: situa-se no nível da ocasião, da execução ou da finalidade.

No primeiro nível, é que ela toma a forma interior e exterior ao ato criador, ou seja, toma uma atitude, uma expressão, uma iluminação, uma situação. A contingência pode se manifestar a título intrínseco (no decorrer da execução) e extrínseco (depois da execução).

Enfim, é necessário, acrescentar que é um equilíbrio precário, o existente entre a estrutura e acontecimento, necessidade e contingência, interioridade e exterioridade, e é constantemente ameaçado pelas trações que exercem, conforme as flutuações da moda, do estilo, e das condições sociais, num sentido e noutro.

A pintura de Abigail pode ser reportada inteiramente à ocasião, definindo-se como pintura de gênero, dando-nos condição de ampliar o sentido da locução existente no Rio de Janeiro no século XIX, interiorizando a execução e a finalidade. Por isso surge a necessidade de conferir à sua característica artística, a uma base mais sólida; não ao juízo de valor, mas à caraterística estilística.

6.3 PRODUÇÃO PLÁSTICA: ANÁLISE FORMAL

As pintura de Abigail de Andrade, "Amolando a Faca",

"Estendendo a Roupa" e "A Hora do Pão", buscam vincular algumas características formais aos métodos pictóricos, uma vez que estes aspectos têm conseqüências diretas do processo da criação artística.

A composição dos quadros são, de certa maneira, de um equilíbrio harmônico, que não significa propriamente simetria, mas distribuições de corpos e espaços, mesmo assimétricos, destinados a produzir um todo integrado, uma unidade estática e dinâmica.

Do ponto de vista de Arnhein (1980:13), "numa composição equilibrada, todos os fatores como figuração, direção e localização determinam-se mutualmente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de "necessidade" de todas as partes."

É dentro das formas geométricas que geralmente se desenvolve a composição artística numa tela. No nosso caso, o elemento principal é colocado dentro da forma triangular, e os secundários são dispostos de maneira harmoniosamente na vertical, cruzando com linhas horizontais. Segundo Motta (1979:45):

> "o triângulo impressiona como símbolo de equilíbrio e, por esse motivo, o seu emprego nas artes plásticas foi vulgarizado pelo uso abusivo, persistente, nem sempre adequado, em obras realizadas nos vários períodos da História da Arte."

Mesmo sendo guiado pela própria intuição, um artista, sempre criará composições rítmicamente harmoniosas. Do ponto de vista do mesmo autor (1979:18), a rigor, não se pode ensinar composição.

> "Pode-se, no entanto, levantar questões relativas à sua existência, efeitos e conviniências, encontrando o artista, na vivência persistente dos seus problemas, soluções originais ou aquelas que mais

correspondam à sua personalidade, uma vez que a trama composicional lhe permite a mais ampla liberdade de diversificação, podendo ele manter, tranqüilamente, as suas preferências."

O tratamento das obras analisadas de autoria da artista Abigail de Andrade, é essencialmente pictórico, mas com grande preocupação na representação de detalhes, indicando forte influência da pintura realista européia. Um efeito pictórico pode ser conseguido, quando a iluminação não está mais a serviço da nitidez dos objetos. Um movimento misterioso anima todas as formas, conferindo a elas um caráter indeterminado, brincando com luzes e sombras que se transformam em elementos independentes que buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade. A linha é desvalorizada enquanto elemento delimitador. O movimento para o espectador é inesgotável.

Segundo Wölfflin (1982:22) "a base de uma imprensão pictórica reside na emancipação das massas de claro escuro que, num jogo autônomo, buscam-se uma às outras".

Com isso, o autor quer dizer que as formas isoladas têm pouca importância. A misterosa interpretação de forma, luz e cor ganha efeito, somente no conjunto do quadro.

Não se cristaliza em linhas e superfícies, a figura do objeto, permanecendo indeterminada. Tudo isto no leva a pensar que a noção de que os diferentes componentes dos quadros são vistos como uma unidade a partir da mesma distância.

Wölfflin (1982:25), relata que tem sido entendida de formas bem diferentes, a extensão daquilo que se pode ver como uma unidade. Para o autor, não é novidade nenhuma o estilo impressionista.

> "Embora estejamos habituados a chamar de impressionismo apenas os graus mais elevados, precisamos ter em mente o fato de que estes não significam algo essencialmente novo. Seria difícil indicar o ponto onde termina o estilo "puramente pictórico" e onde começa o impressionismo. Tudo é transição."

No sentido de que a técnica de composição pretenda parecer invisível, a pintura de Abigail de Andrade não é para ser observada à distância. Podemos dizer que perdemos o melhor, se não percebermos suas pinceladas.

Na pintura, a questão da representação plana e a profundidade desenvolveram-se gradualmente. Para Wölfflin (1982: 88), "todo quadro possui uma profundidade. Entretanto, ela produzirá efeitos diferentes, dependendo de o espaço estar dividido em camadas, ou se apresentar como movimento homogêneo em direção ao fundo".

As zonas de cor suscedem-se umas às outras, em graduações serenas. Quando as graduações das cores nas telas começam a esparçar-se progressivamente, dando origem a um sistema de perspectivas cromáticas, estaremos diante das manifestações da fase de transição para o estilo de representação em profundidade.

Sempre foi de conhecimento do artista, a redução dos objetos através da perspectiva. Abigail utiliza com freqüência as figuras no primeiro plano, com a finalidade de intensificar as relações de profundidade. Manifesta mais intensamente a profundidade, tornando-se perceptível através de um movimento.

Queiramos ou não, todos os recursos usados por Abigail acabam por conduzir os olhos para o ponto principal da pintura, e os outros elementos passam a ter uma importância secundária. A composição de seus quadros reforça o seu realismo social, no momento em que tudo se volta para a temática.

Outro detalhe que é perceptível na obra de Abigail é que algumas figuras estão situadas próximas à bordas dos quadros, formando uma primeira camada, ora pronlongada por toda a extensão da tela, ora apenas sugerida.

As obras de Abigail são movidas pelo desejo de evitar a todo o custo a configuração de um único plano, sendo que as massas dos planos de fundo têm grande importância, buscando a representação em profundidade. A conexão entre os planos vai desaparecendo gradualmente, os motivos que conduzem decisivamente o fundo para o primeiro plano multiplicam-se, até que finalmente o quadro todo sofre uma remodelação.

A artista utiliza a geometria dos elementos tectônicos, para sustentar a composição. A arquitetura nos remete sempre à noção de profundidade. É preciso reconhecer que a composição tectônica, habituada a servir de apoio na pintura de Abigail, jamais se afasta do princípio da frontalidade.

Podemos dizer que os trabalhos de Abigail de Andrade são de forma fechada, uma vez que se valem de recursos tectônicos, apresentando a imagem com uma realidade limitada em si mesma, e que se volta para si mesma, em todos os pontos. O estilo da forma fechada, alia-se à necessidade de uma limitação, de uma ordem, de uma lei, buscando por toda a parte, os elementos sólidos e perenes da forma. Do ponto de vista de Wölfflin (1982:169), "o princípio da forma fechada já pressupõe que a obra seja concebida como uma unidade." Não existe na história da arte, um momento preciso em que se possa acusar com certeza absoluta a presença de unidade, levando em consideração uma série de valores relativos.

O estilo tectônico segundo o mesmo autor (1982:145), "se

manifesta muito claramente no traçado da linha, na disposição da luz, na graduação da perspectiva, etc., dando a impressão de um todo vinculado a normas."

Os quadros da artistas caracterizam-se pelo fato das verticais e horizontais assumirem um papel decisivo no conjunto da obra, e não se restringirem apenas para definir as direções. As linhas são dispostas verticalmente, cruzando com horizontais. São elementos importantes também, as linhas das bordas e os ângulos, na medida em que fazem parte da composição como um todo. Em resumo, os três trabalhos analisados de Abigail têm as verticais e horizontais bem definidas, com total nitidez e precisão. As oposições entre ambas linhas são o que predominam nos quadros, sendo tangíveis e decididas, mesmo onde não se verifica o caso extremo de se cruzarem em ângulo reto.

Outra característica na obra da artista é a representação de cabeças com ângulos variados de inclinação, tolerando o movimento em diagonal nos quadros.

Pode ser notada, é a tendência a consolidar-se nas bordas dos quadros, por meio de vegetação e tecidos.

Analisando os quadros numa ordem cronológica, iniciaremos pelo quadro "Amolando a Faca".

Tudo neste quadro é elaborado em função do efeito tectônico. A figura que está exposta na borda do quadro sustenta a temática.São dadas a partir do encontro das direções postas da verticalidade e horizontalidade, o caráter de algo fechado. A posição sentada da figura e a formação do solo, são motivos que fecha a direção horizontal.

A luz e sombra são importantes para a definição da forma.

A função da luz é caracterizar a forma em seus detalhes, ordenando e articulando o conjunto.

IL.10. "Amolando a Faca". Óleo sobre tela.
44,5 x37,5. FONTE: coleçao Sérgio S. Fadel.

Neste quadro, a luz é que organiza a realidade, e os acentos cromáticos são ao mesmo tempo responsáveis pelo sentido da composição. Ao observamos suas cores, sentiremos inclinados a explicá-las, através da maneira pela qual ela fez emergir o claro e escuro. As formas adquirem contornos na luz, e este elemento por sua vez, parece deslizar livremente sobre elas, possuindo vida própria.

Ao analisarmos o quadro "Estendendo a Roupa", podemos notar que a representação da mulher entendendo a roupa, leva-nos a discussões que extrapolam o âmbito da pintura de gênero.

Il. 11. "Estendendo a Roupa". Oleo sobre tela.
45 x 57. FONTE: Coleçao Sérgio s. Fadel

Nada obrigava a artista a optar por determinada postura, entretanto, considerando-se o momento histórico, era evidente que a posição ereta da figura e o movimento retilíneo haveriam de determinar o quadro.

Responde o verticalismo da árvore, da casa e etc, o verticalismo da figura. As árvores avançam da direita para o interior do quadro, dando a unificação por meio de luzes e sombras.

A posição sentada das outras figuras é um motivo que encerra a direção oposta, ou seja, a horizontal, que se repete

nos ramos das árvores. O caráter de algo fechado em si mesmo e a estabilidade da figura estendendo a roupa são dadas a partir do encontro das direções opostas da verticalidade e horizontalidade, que formam entre si ângulos retos.

IL.12 FONTE: detalhe do quadro "Estendendo a Roupa"

O braço erguido da figura estendendo a roupa, dá origem a uma linha vertical pura que, intensifica o efeito vertical. Parecerá sempre algo absolutamente natural, o acompanhamento arquitetônico. Significa apenas uma intensificação isolada do elemento tectônico, a composição em torno de um centro.

O estilo pictórico de certa forma , libertou-se do objeto como ele é, mas representa o mundo da forma como ele é visto. Esta é uma arte do parecer. Na figura da criança, podemos notar como ela retratou com uma pincelada a sua face.

Nota-se a distribuição de pontos isolados de uma luz pela paisagem sombreada. Trata-se de luminosidades que deslizam fujidias e livremente, e que podem ser apreendidas somente como parte integrante da totalidade do objeto.

Todos os meios de representação em sua obra, estão a serviço da nitidez formal. A árvore mostra as folhas reunidas na impressão de uma massa. As arborescentes, apontam para um estilo pictórico avançado, embora não sejam de natureza realmente pictórica.

IL.13. FONTE: detalhe do quadro "Estendendo a Roupa".

Um regador está disposto à borda do quadro; aqui, porém, esse elemento é sustentado e atenuado de todos os lados por cores que acompanham, de sorte que desta composição não resulte qualquer desequilíbrio ou estranhamento. Coincidem inteiramente o objeto e a imagem.

O isolamento da cada figura no quadro, podendo ser recortada sem qualquer perda da identidade é uma característica típica neoclássica, conforme pode-se verificar neste quadro.

IL.14. FONTE: detalhe do quadro "Estendendo a Roupa".

IL.15. FONTE: detalhe do quadro "Estendendo a Roupa"

O quadro "A Hora do Pão ", ao ser analisado, nota-se rapidamente, que tudo é elaborado em função do ponto principal.

A vertical é apoiada pelos lados e prolongada até o fundo. A formação do solo e do fundo contribui para que também seja enfatizada a direção oposta, completando a impressão de estabilização de equilíbrio de massas e a imobilidade de todos os elementos que preenchem a tela.

O arranjo torna-se necessário, quando a figura não é vista por si só mas com outras, e tanto mais necesário quanto o maior número de figuras que estiverem em ação.

IL.16. "A Hora do Pão". Óleo sobre tela.
73 x 49,5. FONTE: coleçao Sérgio S. Fadel

Neste caso, as figuras estão em posição vertical, e umas não interferem no caminho das outras e podem ser compreendidas e desfrutadas como se cada uma estivesse sozinha. As figuras estão dispostas em graduações de profundidade. E cada uma delas nos

remete ao conjunto. Predominando a concentração dos elementos, podemos observar um todo articulado, onde cada componente , claramente identificável, fala por si, podendo ser imediatamente reconhecido como parte integrante de um conjunto, vinculado a um todo formal.

IL.17. FONTE: detalhe do quadro "A Hora do Pao".

Pode-se notar que existe uma transparência na figura do padeiro e na das duas crianças erguidas de frente, na escada. Isto é devido a um fator característico de vários artistas, que pintam o quadro inteiro, e depois soprepõem outros elementos[92].

IL.18. FONTE: detalhe do quadro "A Hora do Pao".

Observou-se também neste quadro, que o tratamento dado as figuras é imaturo.

As bananeiras avanaçam da direita para o interior do

[92] É bom lembrar que este quadro data de 1989, ano que a artista já se encontrava na Europa. Isto nos leva a crer, que ela iniciou o trabalho aqui, e terminou lá. Isto é absolutamente viável, um vez que a artista, provavelmente, usava uma fotografia como modelo.

quadro com uma força poderosa, e o problema de acentos ganha, uma feição diferente. Por meio das faixas de luzes e sombras, segue-se a unificação.

O estilo de Abigail, entretanto, significa apenas uma variação particular do estilo geral, característico de sua época.

Ocorreram na segunda metade do século XIX, algumas mudanças nos métodos da pintura Acadêmica:

> "Os métodos promovidos pelo treinamento acadêmico entravam em contradição com a prática da pintura etapista requerida pela Academia. Primeiro quando exigia dos alunos a conclusão das poses acadêmicas em uma semana, e segundo quando passou a enfatizar a pintura "en plain air" como forma de se exercitar a observação da natureza e da luz.
>
> Assim sendo houve dentro do corpo acadêmico um espaço fértil para o desenvolvimento das técnicas "alla prima" e se observamos os modelos vivos acadêmicos realizados na Academia Imperial e na Escola de Belas Artes no fim do século, encontraremos uma maneira de pintar "impressionística", solta e expontânea, onde difilcimente se notam as características etapistas das grandes composições brasileiras do mesmo período, como exemplo da "Batalha de Avaí" e o "Último Tamoio"."[93]

Ao deparar-se com dificuldades na vida artística cultural, Abigail de Andrade, forma na sua totalidade a visão de mundo, avançando em direção às épocas posteriores, percebendo a riqueza do recurso plástico. Além disto, realça logo inúmeras possibilidades novas, inéditas até então; verificando ali uma transformação da vida interior, e que, de modo geral, desenvolveu uma série de formas de visão alternante.

Pode-se sentir que seu estilo consolida seus elementos com uma certa gravidade, embora, a sua intenção certamente não tenha sido a de produzir uma impressão solene.

---

[93] Motta Junior, Edson. Um modelo dos materiais e métodos acadêmicos de execução pictórica. Rio de Janeiro: Arquivo da Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História e Crítica da Arte, 1991.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos mais questionados problemas de hoje é o papel da mulher na sociedade contemporânea, e nos induz a indagar qual teria sido a sua atuação em épocas pretéritas, quando a discriminação a colocava em posição de inferioridade, em amplos setores da vida.

As transformações do século XIX modificaram profundamente a imagem da mulher carioca na sociedade. A mulher que levava sua vida dentro de casa, recolhida ao jugo do pai, do marido, ou dos regimentos jurídicos, passa a por o pé na rua, podendo dispor de oportunidades cada vez maiores no emprego e na educação, bem como nas atividades fora do lar. Ocorreram algumas melhoras quanto à situação jurídica da mulher.

Foi mister, por isso, estudar as Ordenações Filipinas e para Completar a Constituição de 1824, que pouco alterou as relações jurídicas da mulher. Nesta carta, os cidadãos eram elegíveis para os cargos legislativos, desde que fossem eleitores. Entretanto, não tendo o direito de votar, a mulher era excluída da vida política. Embora pudesse ser até rainha, (caso de D. Maria I e de D. Maria da Glória), ela, de maneira geral, não participava da vida administrativa do país.

Nota-se que, nas Ordenações, a presença feminina aparece

predominante nas relações de família e esquecida na vida política, econômica e administrativa. Houve exeções, como o de mulheres que ocuparam cargos destinados a homens, mas, apenas exceções.

O século XIX, é marcado pelo estabelecimento e desenvolvimento do ensino das artes plásticas no país, transformando o Brasil em importante centro de produção artística, que o colocava em posição de destaque nas Américas. Embora não seja considerada expressiva, houve contribuição feminina para isto, como observarmos nos trabalhos de Abigail de Andrade.

Quando me propus fazer a história da pintura artística feminina no Rio de Janeiro do século XIX, não tinha como meta chegar a uma artista especificamente. O estudo sobre Abigail de Andrade, tem consequência nas dificuldades para se chegar a uma síntese tranqüilizadora, a respeito das outras artistas.

Apesar de todas as limitações impostas à sua profissão, Abigail de Andrade, já apresentava esquemas de ação contrária. A sua reação pode ser percebida através de suas obras. Mesmo em número pequeno, a artista rompe o estatuto de um corportamento que tem sido considerado por muitos, até nossos dias, absolutamente passivo.

O realismo teve um profundo efeito na obra de Abigail de Andrade. E o advento da fotografia contribuiu para a sua representação fiel e exata da realidade.

Só mulheres como Abigail participaram, de uma forma implícita, das instituições artísticas do Rio de Janeiro e perceberam sua complexidade, paradoxos e contradições. Sem

dúvida, elas tinham, no seio da coletividade uma margem bastante ampla de escolha e iniciativa.

Deve-se também ressaltar hoje que a falta de registro oficial das artistas, pintoras e expositoras nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes reflete discriminação da mulher, enquanto artista, nesta instituição, obscurecendo o processo de identidade cultural brasileira.

A partir do momento em que foram permitidas oficialmente a deixar fluir sua arte, a mulher mostra o seu potencial. Aparecem mais tarde, nomes representativos na pintura brasileira: Anna e Maria Vasco, Georgina de Albuquerque, Sarah Vilela de Figueredo, Anita Malfati, Tarsila do Amaral e outras tantas.

Apesar dos numerosos documentos, é notável a dispersão de informação em relação à mulher. A ortografia dos documentos de época não foi uniformizada, mantendo-se original, para o leitor familiarizar-se com o espírito da época.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 PRIMEIRO CAPÍTULO

8.1.1 Livros e opúsculos

AUGRES, Monique. O que é tabu ? São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAGA, Teodoro. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo, 1942.

CAVALCANTI, Carlos. Dicinário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4v.

DELBÉE, Anne. Camille Claudel, uma mulher. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. Arte Brasileira- pintura e escultura. Rio de Janeiro: Imprensa A Vapor H. Lombaerts, 1888.

DURKHEIM, Ëmile. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris: Press Universitaires de France, 1968.

FERREZ, Gilberto. Pionner photographers of Brasil: 1840 - 1920. New York: The Center For Inter-American Relations, 1976.

GULLAR, Ferreira , RIBEIRO, Noemi , MELLO JR., Donato , FARIA, Rogério. 150 anos de pintura no Brasil - 1820/1970. Rio de Janeiro: ISBN, 1989.

HADJINICOLAOU, Nicos. História de L' art et luttes des classes. Paris: François Maspero, 1973.

HANER, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

JAMIS, Rauda. Frida Kahlo. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRIZ, Ernest , KRUZ, Otto. Lenda, mito e magia na imagem do artista. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

RIOS FILHO, Morales de Los . O ensíno artístico. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941.

SARTRE, Jean Paul. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SIMMEL, Georg. Estudios sobre las formas de socialización. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1986.

VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. O impressionismo de Guido, um menino índio Bororo. Rio de Janeiro: Santa Úrsula, 1990.

8.1.2 Periódicos

AGOSTINI, Ângelo. Revista Illustrada. Anno 7. Nº 295. Rio de Janeiro: 1882.

----------, Revista Illustrada. Anno 9. Nº 393.26 de outubro, Rio de Janeiro: 1884.

----------, Revista Illustrada. Ano 9. Nº 397, Rio de Janeiro: 1884.

8.1.3 Artigos

La biographie. Diogéne- Revue Internatinale des Sciences

Humaines. Paris: Gallimard, 1987.

MELLO JUNIOR, Donato. Às Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no segundo Reinado. Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Rio de Janeiro: Erca, 1989.

8.2 SEGUNDO CAPÍTULO

8.2.1. Livros e Opúsculos

AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

----------. A transmissão da cultura. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

BERNADES, Maria Thereza Caiuby Crecenti. Mulheres de ontem? Rio de Janeiro- Séc XIX. São Paulo: T.A. Queiroz,1989.

BRAGA, Greenhalgh H. Faria. De Vassouras: história fatos, gente. Rio de Janeiro: Ultra-set, 1978.

----------. Vassouras de ontem. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1975.

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Therezinha de. História da civilização brasileira. Rio de Janeiro: Capemi, 1982.

COMTE, Auguste. Correspondance générale et confessions. Paris: Imprimerie Nationale, 1977. v.III.

COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927.

COSTA, Nelson. O Rio através dos séculos. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

CUNHA, Lygia da Fonseca. O Rio de Janeiro através das estampas antigas. Rio de Janeiro: MEC, 1970

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil ? Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DUNLOP, Carles J. Rio antigo. Rio de Janeiro: Comercial F. Lemos, 1956. v.I e II

ENDER, Thomas. O velho Rio de Janeiro: através das gravuras. São Paulo: Melhoramentos, [19--]

EXPLILLY, Jean Charles Marie. Mulheres e costumes do Brasil. São Paulo: Nacional,1977.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1961.

HANER, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEITE, Míriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro-Séc XIX. São Paulo: Hucitec, 1984.

LINS, Ivan. História do positivismo no Brasil. São Paulo: Brasiliana, 1967.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Um Passeio pela cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1991

MATHIAS, Herculano Gomes. Viagem pitoresca ao velho e ao nôvo Rio. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1965.

MELLO Junior, Donato. Rio de Janeiro - planos, plantas e aparências. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial, 1988.

RAPOSO, Inácio. História de Vassouras. Niterói: SEEC, 1975.

RENAULT, Delso. Rio de Janeiro: a vida da cidade refletida nos jornais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

----------. O dia-a-dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais de 1870 - 1890. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RIOS FILHO, Morales de los . O Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: Noite, 1946.

ROSA, Ferreira da. Rio de Janeiro em 1922 - 1924. Rio de Janeiro: Annuario do Brasil, 1924.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808 - 1821). São Paulo: Nacional, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. Formação histórica no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito da roupa: a moda do século XIX. São Paulo: Schinarcz Ltda, 1987.

STEIN, Stanley J. Grandeza e decadência do café. São Paulo: Brasiliense, 1961.

VASQUEZ, Pedro . Dom Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, [198-].

ZUNTHOR, Paul. A Holanda no tempo de Rembrandt. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

8.2.2 Tese

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Vassouras: estudos da construção residêncial urbana. Tese de docência da cadeira de arquitetura no Brasil da Faculdade Nacional de Arquitetura, 1961.

8.2.3 Periódicos

A FAMÍLIA: jornal literário dedicado à educação da mãe de família. Rio de Janeiro: 1888 - 1894.

O JORNAL DAS SENHORAS: modas, literatura, belas artes, teatro e crítica. Rio de Janeiro: 1852 - 1855.

A MULHER: periódico ilustrado de literatura e belas artes, consagrando aos interesses e direitos da mulher brasileira Nova York: 1881.

O QUINZE DE NOVEMBRO DO SEXO FEMININO: revista quinzenal, literária, recreativa, noticiosa e política, especialmente dedicada aos interesses da mulher. Rio de Janeiro: 1888 - 1890.

O SEXO FEMININO: seminário literário, recreativo e noticioso especialmente dedicado aos interesses da mulher. Rio de Janeiro: 1875 - 1890.

8.3 TERCEIRO CAPÍTULO

8.3.1 Livros e opúsculos

ACTAS DO COLÓQUIO. A mulher na sociedade portuguesa. Coimbra: Coimbra, 1986.

ALMEIDA, Candido Mendes de. Auxiliar Jurídico servindo de apendice a decima quarta edição do Código Philippino ou Ordenação do Reino de Portugal. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Philomatico, 1869. v.1.2.

----------, Ordenações Filipinas. Rio de Janeiro: 1870. 3v.

AUSTREGÉSILO, Antônio. Perfil da mulher brasileira. Rio de Janeiro. Guanabara, 1938.

AZEVEDO, Moreira de. O Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1969.

BERNADES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. Mulheres de Ontem ? Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

BARROSO, Carmem. Mulher, sociedade e estado no Brasil. São Paulo. Brasiliense S.A., 1982.

CARDOSO, Clodomir. A condição política da mulher em fase da Constituição Brasileira. Rio de Janeiro: Typografis do Jornal do Comércio,1922.

CARDOSO, Irede. Os Tempos dramáticos da mulher brasileira. Rio de Janeiro: F.F. Editor, 1935.

COLÓQUIOS NA A.A. DA FACULDADE DE DIREITO. Lisboa: 1969.

DIREITOS DA MULHER. Porto: Editorial Promoção, 1975.

GONÇALVES, Lopes. A Constituição do Brasil. Rio de Janeiro: F.F. Editor, 1935.

HAHNER, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1978.

IPANEMA, Marcelo e Cybelle. Ordenamentos jurídicos e administrativo no espaço fluminense/carioca. Rio de Janeiro: Marcelo de Ipanema, 1991.

LAMAS, Maria. As mulheres de meu país. Lisboa: Actuais Ltda, 1948.

LEITE, Míriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1978.

MORAIS, Trancedo. Pela emancipação integral da mulher. Rio de Janeiro: Pongetti, 1971.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. A mulher na sociedade de

classe: mito e realidade. São Paulo: Quatro Artes, 1969.

SOARES, Orlando. A Evolução do Status Jurídico-social da Mulher. Rio de Janeiro: Rio, 1978.

8.3.2 Periódicos

A FAMÍLIA: jornal literário dedicado a educação da mãe de família. Rio de Janeiro: 1888 - 1894.

SENTINELLA DA LIBERDADE. tip. D. J. S. de Campos/ tip.Indústria Nacional. 1869 - 1870. 1. v

8.3.3 Artigo

PIMENTEL, Sílvia. Mulheres em movimento. Rio de Janeiro: Marco Zero, [19--]

8.4 QUARTO CAPÍTULO

8.4.1 Livros e opúsculos

BARDI, P.M. História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARROS, Álvaro Paes de. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: [s.n], 1956.

BRAGA, Theodoro. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo, 1942.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983

CAVALCANTI, Carlos. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4v.

Durand, José Carlos. Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FREIRE, Laudelino. Um século de pintura. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2v.

LAMAS, Maria. A mulher no mundo. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952. 2v.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1969.

RIOS FILHO, Morales de Los. O ensino artístico. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

TAUNAY, Afonso de Escragnolle. A Missão Artística de 1816. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1911.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Nacional, 1941. v.1

VASQUEZ, Pedro. Fotografia: reflexos e reflexões. Porto Alegre: L & PM, 1986.

8.4.2 Periódicos

A VIDA MODERNA. Rio de Janeiro: Typ. de Lombaerts e Cia, Anno I-II, 1886-1887.

O TYPOGRAPHO: FOLHA DEDICADA A ARTE TYPOGRAPHICA. Rio de Janeiro: Anno 1, nº 1-39, Typ. Economica, 1867-1868.

8.4.3 Artigo

MELLO JUNIOR, Donato. Às Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Erca,1989.

8.4.4- Documentação arquivística

Atas da Congragação da Academia Imperial das Belas Artes. Museu D. João VI. Rio de Janeiro.

Catálogos das Exposições Gerais. Coleção do Museu de Belas Artes. Rio de Janeiro.

Livro de Estatuto-Projeto para a Creação de uma Universidade. Rio de Janeiro: Museu D. João VI.

Livros de Matrículas da Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu D. João VI.

Livros de Registros da Irmandade Nossa Senhora da Conceição da Freguezia de Vassouras. Vassouras, RJ.

8.4.5 Monografia

MOTTA JUNIOR, Edson. Um modelo dos materiais e métodos acadêmicos de execução pictórica. Rio de Janeiro: Arquivo da Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestrado em História da Arte, 1991.

8.5 QUINTO CAPÍTULO

8.5.1 Livros e opúsculos

ACQUARONE, F. História das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

BERESON, Bernard. Estética e história. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BERGSON, Henri. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BRITTO, Nelson Cayres. Perfis do mundo plástico. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica " O Cruzeiro", 1972.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HAUSER, Arnold. História da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

KNOBLER, Nathan. El dialogo visual. Madrid: Aguilar, 1970.

LEITE, José Roberto. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MOTTA, Edson. Fundamentos para o estudo de pintura. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PROENÇA, Graça. História da arte. São Paulo: Ática, 1989

READ, Herbert. O significado da arte. Lisboa: Ulisseia, 1967.

----------, Dicionário da arte e dos artistas. Rio de Janeiro: Edição 70, 1990.

REYNOLDS, Donald. A Arte do século XIX. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selavagem. São Paulo: Nacional, 1970.

OSBORNE, Harold. A apreciação da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SYPHER, Wylie. Do Rococó ao Cubismo. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VENTURI, Lionello. História da crítica da arte. Lisboa: Ed. 70, 1984.

WÖLFFLIN, Henrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo; Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. 2v.

8.5.2 Artigo

SCHAPIRO, Meyer. Courbet e as imagens populares. Rio de Janeiro: Rev. Gávea, 1988. nº5.

8.5.3 Monografias

MOTTA JUNIOR, Edson. Um Modelo dos materiais e métodos acadêmicos de execução pictórica. Rio de Janeiro: Arquivo da Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestrado em História da Arte, 1991.

----------, A Ascenção do Senhor: A análise formal de uma pintura barroca. Rio de Janeiro: Arquivo da Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestrado em História da Arte, 1991.