



TALITA TRIZOLI • ANA PAULA
CAVALCANTI SIMIONI • GERMAN
ALFONSO NUNEZ • DANIELA
PINHEIRO MACHADO KERN • PAULA
FERREIRA VERMEERSCH • GLORIA
CORTÉS ALIAGA • MARÍA INÉS DAHN
• MARIA DE FATIMA MEDEIROS DE
SOUZA • KATY DEEPWELL • CECÍLIA
ELISABETH BARBOSA SOARES •
LEONARDO FERREIRA AGUIAR •
HENRIQUE COSTA • GABRIEL SAMPAIO
SOUZA LIMA REZENDE • DENISE DE
ALMEIDA SILVA • BENEDITO ANTUNES

revista

REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

Nº. 87 / ABR. 2024



Mulher não identificada cumprimenta Gilda de Mello e Souza por ocasião da cerimônia de outorga do título de professora emérita, 1999. Arquivo IEB, Acervo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-F132-028



Lupe Cotrim Garaude com Lygia Fagundes Telles. Fotografia em preto e branco, Brasília, 1967. Arquivo IEB, Acervo Lupe Cotrim Garaude, LCG-5737



Frank R. Snyder. Três mulheres trabalhando nos bastidores, s.d. Western College, Oxford, Ohio. Wikicommons, Miami University Libraries (3194683443)



Mulher trabalhando em um escritório, 1955. Wikicommons, Powerhouse Museum Collection, Sydney, Austrália (4903875622)



Caio Prado Júnior. Mulher deitada na cadeira lendo um livro, s.d. Arquivo IEB, Acervo Caio Prado Júnior, código de referência CPJ-F10-589



Harris & Ewing. Mulheres trabalhando em escritório, 1936 ou 1937. Biblioteca do Congresso, Washington, número de controle LCCN 2016887859



Harris & Ewing. Mulheres trabalhando em escritório. Estados Unidos, 1924, Biblioteca do Congresso, Washington, número de controle LCCN 2016887462




Suzuki Harunobu. Uma mulher escrevendo. Japão, ca. 1764-1768. Xilogravura em papel. Wikicommons, Brooklyn Museum Collection, número de acesso X1119.1



Mestre Hercúleo. Fragmento de afresco retratando mulher com material de escrita (possivelmente "Safo"). Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Wikicommons, número de acesso 9084



Detalhe de folha de rosto do livro *Memoir and poems of Phillis Wheatley, a native African and a slave: dedicated to the friends of the Africans* (1834), de Phillis Wheatley e Margaretta Matilda Odell, que mostra de perfil a autora estadunidense Phillis Wheatley (1753-1784). Wikicommons, Documenting the American South collection



A crítica de arte vienense dra. Gertrude Langer inspeciona a escultura em pedra *Fauno*, do artista L. G. Shillam, que integrou exposição na Biblioteca de Referência de Arte de Brisbane, 1940. Wikicommons, Queensland Newspapers Pty Ltd, StateLibQld 1 192031



Universidade de São Paulo

**Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior**
REITOR

**Profa. Dra. Maria Armanda do
Nascimento Arruda**
VICE-REITORA

 Instituto de
Estudos Brasileiros

Profa. Dra. Monica Dantas
DIRETORA
Profa. Dra. Luciana Suarez Galvão
Vice-diretora

Pedro B. de Meneses Bolle
CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO
DE APOIO E DIVULGAÇÃO



Credenciamento e Apoio Financeiro
do: Programa de Apoio às
Publicações Científicas da USP
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros
Espaço Brasiliana
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78
Cidade Universitária, Butantã
05508-010, São Paulo - SP, Brasil
(11) 3091-1149
www.ieb.usp.br

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 87, 2024 · abril

CONSELHO EDITORIAL: **ANAÏS FLÉCHET** (HISTÓRIA) – UNIVERSITÉ DE
VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES (UVSQ) – FRANÇA; **JULIE KLINGER**
(GEOGRAFIA) – UNIVERSITY OF DELAWARE (UD) – EUA; **PABLO ROCCA**
(LITERATURA) – UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (UDELAR) – URUGUAI; **SUSANA
SARDO** (ANTROPOLOGIA) – UNIVERSIDADE DE AVEIRO (UA) – PORTUGAL

EDITORES RESPONSÁVEIS **Dulcilia Helena Schroeder Buitoni** (IEB-USP); **Luiz
Armando Bagolin** (IEB-USP); **Stelio Marras** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO** (IEB-USP)

EDITOR-EXECUTIVO **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES,
BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE,
EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS
SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-
AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING**
(UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE
CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR);
JORGE COLI (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE
ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVEVERE
CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV.
DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA
UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE**
(EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV.
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO
BENZAQUEN DE ÁRAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR);
RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA
GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Imagem da capa: Érica Storer e Sansa Rope. *Há quedas por vir*,
2024. Fotografia, 110 x 35 cm, registro de Ana Vohs

TALITA TRIZOLI • ANA PAULA CAVALCANTI
SIMIONI • GERMAN ALFONSO NUNEZ • DANIELA
PINHEIRO MACHADO KERN • PAULA FERREIRA
VERMEERSCH • GLORIA CORTÉS ALIAGA • MARÍA
INÉS DAHN • MARIA DE FATIMA MEDEIROS DE
SOUZA • KATY DEEPWELL • CECÍLIA ELISABETH
BARBOSA SOARES • LEONARDO FERREIRA AGUIAR
• HENRIQUE COSTA • GABRIEL SAMPAIO SOUZA
LIMA REZENDE • DENISE DE ALMEIDA SILVA
• BENEDITO ANTUNES • TALITA TRIZOLI • ANA
PAULA CAVALCANTI SIMIONI • GERMAN ALFONSO
NUNEZ • DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN •
PAULA FERREIRA VERMEERSCH • GLORIA CORTÉS
ALIAGA • MARÍA INÉS DAHN • MARIA DE FATIMA
MEDEIROS DE SOUZA • KATY DEEPWELL • CECÍLIA
ELISABETH BARBOSA SOARES • LEO
FERREIRA AGUIAR • HENRIQUE COSTA • G
SAMPALIO SOUZA LIMA REZENDE •
DE ALMEIDA SILVA • BENEDITO ANT
TALITA TRIZOLI • ANA PAULA CAVA
SIMIONI • GERMAN ALFONSO NUNEZ • D
PINHEIRO MACHADO KERN • PAULA FE
VERMEERSCH • GLORIA CORTÉS ALIAGA •
INÉS DAHN • MARIA DE FATIMA MEDEI
SOUZA • KATY DEEPWELL • HENRIQUE COSTA
• LIMA REZENDE • DENISE DE ALMEIDA SILVA
• BENEDITO ANTUNES • TALITA TRIZOLI • ANA

- e10695 **Editorial – Se escreve *as artes*, no feminino e no plural**
DOSSIÊ • DOSSIER)
- e10690 **Apresentação do Dossiê – A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais** [*Art criticism made by women and its institutional ramifications*]
 • Talita Trizoli • Ana Paula Cavalcanti Simioni
- e10681 **Da Bienal ao MAM, a trajetória de Maria Ricardina a Diná Lopes Coelho** [*From the Biennial to MAM, the trajectory of Maria Ricardina to Diná Lopes Coelho*] • German Alfonso Nunez
- e10676 **Icleia Borsa Cattani e o lugar inquieto da crítica de arte** [*Icleia Borsa Cattani and the restless place of art criticism*] • Daniela Pinheiro Machado Kern
- e10677 **As Minas setecentistas e autorias femininas na história e crítica de arte** • [*Eighteenth-century Minas and female authors in art history and criticism*] • Paula Ferreira Vermeersch
- e10679 **De unas y otras: la construcción de una escritura femenina sobre las artes en Chile entre 1824 y 1927** [*One and all: the construction of women's writing on arts in Chile between 1824 and 1927*]
 [*De umas a outras: a construção de uma escrita feminina sobre as artes no Chile entre 1824 e 1927*] • Gloria Cortés Aliaga
- e10678 **Un rol a negociar: las mujeres en la crítica de arte argentina (1981-2003)** [*A role to negotiate: women in Argentine art criticism (1981-2003)*] [*Um papel a negociar: as mulheres na crítica de arte argentina (1981-2003)*] • María Inés Dahn
- e10680 **Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos** [*Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century*] • Maria de Fatima Medeiros de Souza
- e10675 **Corrections, interrogations and politics of local/global exchanges in feminist art criticism** [*Correções, interrogatórios e políticas de intercâmbio local/global na crítica de arte feminista*] • Katy Deepwell

ARTIGOS • ARTICLES)

e10672 **Uma história privada através de lentes públicas: a construção do acervo pessoal de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)** [*How to see a private case through public lenses: the construction of the personal archive of Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)*] • Cecília Elisabeth Barbosa Soares

e10673 **O narrador e a psicanálise nos diários de A consciência de Zeno e Os moedeiros falsos** [*Narrator and psychoanalysis in the diaries of A consciência de Zeno e Os moedeiros falsos*] • Leonardo Ferreira Aguiar

e10683 **Empreendedorismo popular e a economia moral da vida sem salário** [*Popular entrepreneurship and the moral economy of wageless life*] • Henrique Costa

criação • CREATION)

e10674 **Ruas, casas e jardins** [*Streets, houses and gardens*] • Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

e10682 **Os gatos na vida de Guimarães Rosa: o que os livros registram** [*Cats in the life of Guimarães Rosa: what the books record*] • Denise de Almeida Silva

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

e10685 **As polêmicas literárias e o difícil reconhecimento da poesia de Cruz e Sousa** [*Literary controversies and the difficult recognition of Cruz e Sousa's poetry*] • Benedito Antunes

SAÚDE!
Volte ao seu peso normal, tomando
SINGEN
A ORIGINAL AEMMA
Cápsulas ou Cápsulas Pastil 833 - Rio

tentando: estendidos no chão da rua, as mulheres exercem seu exercício de reis marcos, cavalos, boiadeiros, galos, ovelhas, anjos, enfim, dezenas de figuras para um presépio. Meninos Jesus, pastorinhos, todos plenos de cor e ingenuidade, com aquele sabor popular-tão rico.

Jamilite Tavares de Lima tem o presépio organizado no Vale do Paraíba mais completo da Paraíba, disse se orgulha muito justamente. Segundo nos conta, o galo ao alto (para nos mais seria um pavão) mas a gente do Vale chama-o de galo) é uma das figuras mais interessantes do conjunto.

A gente do Vale do Paraíba acrescenta ao presépio grupos de danças folclóricas da zona: compradas todas as peças existentes o

Aracy Amaral. Fragmento da página 18 do jornal A Gazeta com a coluna semanal Página Feminina. Destaque para o texto "As moças trabalham", assinado por Aracy (Aracy Amaral). São Paulo, 7/12/1957. Arquivo IEB, Acervo Aracy Amaral, código de referência AAA-PP-013

Uma boa notícia para as donas de casa

A LAVANDERIA "CYSNE" LTDA. acaba de instalar uma secção para roupas domésticas. Isto significa que a senhora também tem agora a seu serviço os 32 longos anos de experiência que esta lavanderia adquiriu com sua secção industrial.

Faça uma experiência: confie-nos sua roupa e verá que, com sómente um pouco mais do que a senhora dispense com sua maquina e empregada para "apenas" lavar, a LAVANDERIA "CYSNE" lava, passa... e ainda conserva suas roupas! E lembre-se: com a LAVANDERIA "CYSNE" a senhora não tem dores de cabeça com maquinas que "enguiçam" ou com falta dagua.

Telefone para 8-7738 ou 80-3242. Sua roupa será prontamente retirada... e pontualmente entregue dentro de 3 dias.

Se a entrega e retirada ficar a seu cargo, concedemos-lhe um desconto de 10% sobre os preços da tabela.

LAVANDERIA "CYSNE" LTDA.

RUA PADRE CARVALHO, 295 — PINHEIROS

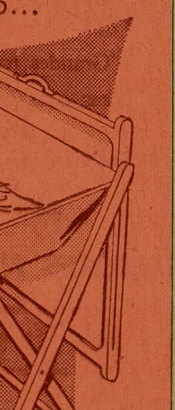
"REVEILLON"



Uma idéia requintada para o vestido que você usará este ano na festa de "Reveillon": uma criação de Carven, em brocado azul e violeta, todo drapado no corpo. Seta de batido justa, tendo sobre ela como um prolongamento do drapado do busto, com certa amplitude e ajustado pouco acima dos joelhos

Artificiais

foi a seda sintética, pedras e as perolas — as peles sintéticas! Os casacos de peles feitos do homem chamam-se "Dyvel" e acabam de chegar da Europa por Mafelto com um novo "rebela", produzido por "Furbella" é tão feito a pele legítima, é em quatro tonalidades, de chuva, vento e tração (casaco de comprimento) apenas 7.500 cruzeiros moeda.



EDITORIAL

CIA. LTDA.
001 - Fone 70-1074

Óleo de Peroba

Óleo de Peroba é um óleo vegetal de primeira qualidade, extraído das sementes de peroba, que contém vitaminas e sais minerais. É muito utilizado para a conservação de alimentos e para a limpeza de superfícies. Distribuidores em São Paulo: ROLIM MORAIS S.A. Tel.: 9-3690 Caixa Postal 3598 conserva limpa



AS MOÇAS TRABALHAM

TRABALHAR é ótimo. Proporciona, entre outras vantagens para a personalidade, higiene mental, e inspira auto-confiança à pessoa. Isso sem falar na independência econômica que pode trazer. Mas no caso da moça que trabalha, ao par desses pontos positivos há outros que não podemos esquecer. Sempre admirei as moças que trabalham para ajudar suas famílias, às quais, muitas vezes, dão metade de seu ordenado, ou parte dele, quando não o entregam inteiro para o sustento do lar. Não são somente senhoras que sustentam uma família. Às vezes são mocinhas, na casa dos vinte anos, que poderiam vestir-se e gozar de inúmeras regalias se seus ordenados lhes pertencessem inteiramente. É triste, mas a maior parte das vezes a moça que trabalha faz para ajudar os seus. Na idade ainda em que deveriam estar em ambiente universitário, estudando, sem preocupações econômicas, vivendo ainda na irresponsabilidade dos 19 anos, vemos um numero cada vez maior de mocinhas que já entram em escritórios, lojas e fábricas. A instrução parou, o nível cultural não se elevará mais, e ela se transforma numa máquina de fazer dinheiro para os pais, ou irmãos. E a maquininha trabalha, trabalha, sempre igual, sempre rotineira, sem grandes possibilidades de um progresso na profissão: faltou base e preparação especializada.

Há algum tempo atrás conheci uma moça nessas condições. Seu problema era trivial. Já próxima dos trinta anos, casada, vivia, era extremamente eficiente em sua profissão: taquígrafa. No escritório todos a queriam, era muito alegre. Mas... conversando um dia ela manifestou-me o recio de ficar gostando de um rapaz com quem estava saindo ultimamente. Por que? — perguntei. "Porque eu não poderia casar com ele!" — disse-me ela francamente. E seu problema tinha muito de verdadeiro. Como taquígrafa, ganhava muito, muito mais que qualquer outro empregado do escritório. Ao mesmo tempo, aprendera taquígrafia num curso qualquer, e sua instrução era elementar: vivia em bairro modesto, e suas relações eram todas de gente simples. Seus amigos e conhecidos rapazes eram empregados, quando muito, de banco, e se trabalhavam no comercio, ganhavam pouco em comparação com ela. Por isso, em todos os que dela se aproximavam, ela presentia o interesse. Eles "sabiam" que ela era ótima taquígrafa e quanto ganhava. E manifestando intenções para com ela previam uma vida facilitada pelo trabalho garantido da mulher, a quem nunca faltaria um emprego bem pago. Ela sentia ou imaginava sempre isso nos rapazes de seu meio. Mas, todos? — "Claro, aquela gente está louca para melhorar de vida, não tenho duvidas". Era peremptoria. Talvez não fizesse, mas talvez tivesse razão. Era moça, que, sem estudos, não olhavam o futuro com muitas possibilidades de progresso.

Mas esse era apenas um lado da questão. Contou-me que sua família "fechava a cara" cada vez que ela começava a sair com mais assiduidade com um rapaz. — "Pensam que vou me casar e ficam com medo" — dizia. Ela se casando, os pais, já de mais idade, e sem trabalhar, e o irmão ainda menino, ficariam sem sustento. Ela iria ter sua casa, não poderia viver com eles nem sustentá-los totalmente. E talvez, nem parcialmente, pois o marido poderia obter e eles não poderiam fazer. Ela sentia esse "temor" da família, e ela pesava-lhe. Não gostava de ninguém, no momento. Mas, mesmo assim a realidade não deixava de feri-la um pouco. Era com se trabalhasse e visesse para os outros, apenas, e não para si. E o perigo, em seu caso, era a escolha de caminhos mais livres, para sua realização como mulher.

É injusto, mas sucede mais frequentemente do que imaginamos. Praticamente, uma vida roubada.

ARACY

EDITORIAL

SE ESCREVE AS ARTES, NO FEMININO E NO PLURAL

O número 87 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* apresenta o dossiê “A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais”, coordenado pela pesquisadora Talita Trizoli e Ana Paula Cavalcanti Simioni¹, professora de sociologia da arte do nosso Instituto e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea (PGEHA/MAC/USP). O dossiê busca, através de sete artigos, refletir sobre a questão da produção e recepção da crítica de arte feminista, principalmente a partir de meados da década de 1970, quando começam a surgir as discussões sobre a temática arte e gênero, assim como revê historicamente as causas e posições que alijaram muitas mulheres tanto do campo executivo nas artes plásticas quanto do campo teórico, das filosofias e histórias da arte. Se boa parte da reflexão estética escrita desde o final do século XVIII se debruçou sobre questões tais como o que é a obra de arte, como definir se alguém é artista ou não, quem seleciona ou determina o valor de arte às obras etc., sendo essa reflexão majoritariamente produzida por homens, a possibilidade de acolher outras respostas para essas mesmas perguntas dentro do sistema da arte, pensadas exclusivamente por mulheres, teria que tipo de impacto ou consequência para a revisão crítica de todo o sistema? Qual a distinção ofertada por uma crítica de arte feita por mulheres? E como tal crítica afeta a produção no campo executivo, uma vez que historicamente sempre houve uma relação dialética, não meramente ilustrativa, entre a produção artística e a reflexão teórica que se faz a partir dela ou com ela?

Ainda em relação a um olhar curatorial feminino, segue o artigo de fluxo contínuo “Uma história privada através de lentes públicas: a construção do acervo pessoal de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)”, de Cecília Elisabeth Barbosa Soares, apresentando aos leitores a história por detrás do acervo dessa rica aristocrata da cidade de Vassouras, vivendo entre o período final do Império e as primeiras décadas da República. Cecília descreve as dificuldades de sistematização e manutenção desse acervo em função do caráter encomiástico em torno de uma persona privada, além dos desafios

1 A professora Ana Paula, juntamente com Maria de Lourdes Eleutério, organizou outro dossiê, dessa feita sobre a presença feminina no âmbito dos arquivos (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018).

de sua legitimação como material primário para pesquisas, notadamente para pensar a sociedade vassourense e brasileira à época.

Focando os estudos literários sob a égide do modernismo, Leonardo Ferreira Aguiar busca, por sua vez, no artigo de fluxo contínuo “O narrador e a psicanálise nos diários de *A consciência de Zeno* e *Os moedeiros falsos*”, fazer uma análise comparativa entre os estilos de Italo Svevo e André Gide. A análise em questão recai no confronto entre dois livros – *A consciência de Zeno*, de Svevo, e *Os moedeiros falsos*, de Gide –, nos quais a narrativa sob a forma de diário serve de pretexto para a construção psicanalítica dos personagens, implicando a ativação ou participação dos seus leitores. A estratégia usada por Svevo, descrita pormenorizadamente por Leonardo, muito ajudaria para a abertura de pesquisas em acervos como os de Eufrásia, uma vez que é pela interdisciplinaridade que podemos superar os limites ou convenções por demais enrijecidas no campo das ciências humanas.

Henrique Costa se interessa pela vida como ela é. No artigo de fluxo contínuo “Empreendedorismo popular e a economia moral da vida sem salário”, o autor, aparentemente distante das questões metodológicas das artes, da estética, da museologia e da literatura, busca investigar uma questão muito mais básica, mas fundamental para a vida das pessoas que vivem em lugares ou situações que margeiam a vulnerabilidade social e econômica nos tempos atuais. Henrique volta a sua atenção para trabalhadores da periferia da zonal sul de São Paulo, entendendo-os – ao contrário das interpretações sociológicas dominantes, que os individualizam como empreendedores individuais que se autoconstruíram na perspectiva meritória neoliberal – como agentes locais que contribuem para a formação de uma “economia moral” que se faz a partir da ficcionalização da autonomia das relações formais de trabalho. Como vemos, uma boa parte dos trabalhadores da cultura operam nesse contexto ou sob essas condições (são prestadores de serviços, não assalariados formais), o que sinaliza mudanças em toda a estrutura da cadeia do sistema da cultura e das artes, mas não só.

Na seção Criação, Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende traz dois contos inéditos em “Ruas, casas e jardins”. Em ambos (“Um bairro para se perder” e “O canteiro”) Gabriel explora as transformações da vida subjetiva dos personagens *pari passu* com as transformações urbanas, as mudanças da ambiência local como signos que permitem indagar sobre estados psíquicos complexos, difíceis de serem descritos apenas pelas ciências. Muitas vezes o interior se confunde com o exterior e vice-versa, fazendo ressoar no leitor as relações que guardam com lugares semelhantes ou com os seus lugares de costume, da infância, da vida.

Na seção Documentação, apresentamos uma seleção de livros que se encontram no acervo de Guimarães Rosa versando sobre um tema bastante curioso do universo rosiano: gatos. “Os gatos na vida de Guimarães Rosa: o que os livros registram”, de Denise de Almeida Silva, apresenta observações e comentários sobre os felinos pelos quais o escritor nutria grande afeição e estima. Muitas pessoas, sabendo que Rosa era um “amante de gatos”, mandavam-lhe livros em diversos idiomas, com dedicatórias, nos quais alguma questão sobre o comportamento animal ou sobre sua história pudesse ser sacada. Ao mesmo tempo, o próprio ato de presentear-lo com livros sobre

esse assunto tornava-se um chiste, uma brincadeira entre amigos, algo dos domínios dos bastidores de sua monumental obra literária.

Por fim, Benedito Antunes resenha o livro de Alvaro Santos Simões Junior, *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*, o elevando em tempos atuais como um dos mais detalhados trabalhos de pesquisa sobre o poeta negro simbolista, se não o principal representante, no Brasil, desse credo poético-literário.

Como sempre, a *RIEB* mantém o seu compromisso com a interdisciplinaridade, a diversidade e a expressão de opiniões divergentes; as que constroem debates frutíferos em torno da cultura, das ciências humanas, da arte e do desenvolvimento, por enquanto e no futuro, quiçá, apenas da inteligência humana.

Dulcília Helena Schroeder Buitoni², Luiz Armando Bagolin³, Stelio Marras⁴
Editores

REFERÊNCIA

SIMIONI, Ana Paula C.; ELEUTERIO, Maria de Lourdes. Dossiê Mulheres, Arquivos e Memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 71, dez. 2018. <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152627>.

SOBRE OS AUTORES

DULCÍLIA HELENA SCHROEDER BUITONI é professora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
dbuitoni@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2695-5529>

LUIZ ARMANDO BAGOLIN é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
lbagolin@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

4 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

STELIO MARRAS é docente do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
smarras@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-4283-1107>

Recebido em 6 de maio de 2024
Aprovado em 10 de maio de 2024

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder; BAGOLIN, Luiz Armando; MARRAS, Stelio. Editorial – Se escreve *as artes*, no feminino e no plural. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10695.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10695

Érica Storer e Sansa Rope.
Há quedas por vir, 2024. Fotografia,
110 x 35 cm, registro de Ana Vohs



DOSSIÊ • DOSSIER)

A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais

[*Art criticism made by women and its institutional ramifications*]

Talita Trizoli¹

Ana Paula Cavalcanti Simioni²

RESUMO • O presente dossiê aborda um tema pouco trabalhado no Brasil, a saber: a atuação das mulheres no campo da crítica de arte. Sob o prisma dos estudos de gênero, reunimos sete artigos que abordam, a partir de trajetórias, produções e casos distintos, as seguintes questões: houve mulheres exercendo a crítica de arte, as investigações estéticas e a história da arte entre o século XVIII e o final do XX? Se houve, quem foram? Por que pouco sabemos sobre elas? O que escreveram e onde escreveram? Que tipo de visões, valores e propostas defendiam? Havia algum tipo de especificidade em suas críticas e temáticas advindas de suas condições de gênero? • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica de arte; mulheres; instituições artísticas, gênero, feminismo. • **ABSTRACT** • This dossier

addresses a topic little studied in Brazil, namely: the role of women in the field of art criticism. From the perspective of gender studies, we have brought together seven articles that address the following questions from different trajectories, productions and cases: were there women practicing art criticism, aesthetic investigations and art history between the 18th century and the end of the XX? If so, who were these women? Why do we know so little about them? What did they write and where did they write? What type of visions, values and proposals did they defend? Was there any type of specificity in your criticisms and themes arising from your gender conditions? • **KEYWORDS** • Art criticism; women; artistic institutions, gender, feminism.

Recebido em 14 de março de 2024

Aprovado em 18 de março de 2024

TRIZOLI, Talita; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10690.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10690

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A quem cabe julgar a experiência estética? Como se determina a qualidade de uma obra? Qual grupo de agentes culturais está autorizado a estabelecer a entrada e/ou saída de determinada obra do jogo de consagração das artes? E quem pode afirmar o que é arte, e o que não é?

O bloco de perguntas acima sintetiza um conjunto de problemáticas fundadoras de diversas disciplinas que formam o sistema das artes, passando das especulações e análises do âmbito filosófico (como a disciplina estética, e a teoria do gosto), o campo da história e crítica de arte, até territórios mais recentes como sociologia da arte, museologia e políticas culturais, para citar apenas alguns. Importante notar que a paulatina profissionalização do campo implica a ampliação do conjunto de intermediários/mediadores envolvidos no processo de identificação, definição e consagração da arte (HEINICH, 2008; CAUQUELIN, 2005).

Entre inúmeras discussões empreendidas, publicações materializadas, cursos ofertados e congressos realizados para tentar solucionar tais indagações – ou pelo menos desdobrá-las para outras especulações – há uma característica que alinha parte significativa de seus agentes para além de semelhanças em termos formais ou conceituais. Trata-se de uma especificidade óbvia, mas também furtiva, que passa despercebida a olhos não atentos aos marcadores sociais³: o cânone da crítica é composto praticamente de homens, atuantes na Europa e nos Estados Unidos.

A lista de autores que se debruçaram ou contribuíram para o entendimento da experiência de fruição do fenômeno artístico pode se estender longamente – David Hume, (1711-1776), Denis Diderot (1713-1784), Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805), Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867), Roger Fry (1866-1934), John Dewey (1859-1952), Benedetto Croce (1866-1952), Walter Benjamin (1892-1940), Germain Bazin (1901-1990), Theodor W. Adorno (1903-1969),

3 O conceito de marcadores sociais concerne ao conjunto de características sociais que definem a singularidade dos indivíduos, sendo que tais singularidades abarcam aspectos coletivos, econômicos, físicos e psíquicos, e seguem em mutabilidade, ou seja, não são dados fixos, mas se entrelaçam na complexidade das relações. O uso do conceito constitui ferramenta primordial para as análises sociopolíticas e suas condições de negociação, dissenso e ruptura. Consultar, entre outros: Zamboni (2014); Collins; Bilge (2021).

Harold Rosenberg (1906-1978), Nelson Goodman (1906-1998), Clement Greenberg (1909-1994), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Max Bense (1910-1990), Ernst Gombrich (1909-2001), Arthur Danto (1924-2013), Pierre Restany (1930-2003), Michael Fried (1939), Achille Bonito Oliva (1939), Timothy James Clark (1943), James Elkins (1954), entre outros.

Muitos desses nomes inclusive, são chamados de “pais fundadores”. Tal expressão foi utilizada por autores amplamente lidos, tais como Horst Waldemar Janson⁴ (1913-1982) ou Ernst Gombrich⁵, que chega a nomear um de seus ensaios com o título “‘The father of art history’: a reading of the *Lectures on aesthetics* of G. W. F. Hegel (1770-1831)”⁶. A historiadora da arte norte-americana Elizabeth Mansfield (1965) refere-se a tal questão de modo irônico:

Temos uma abundância de pais. Entre os mais citados estão Giorgio Vasari (muitas vezes chamado de “o pai da história da arte”); J. J. Winckelmann (mais ocupado que Vasari, é conhecido como “o pai da arqueologia” e também “o pai da história da arte moderna”); Georg Hegel (o “pai da história da arte” de Gombrich); e recentemente Bernard Smith recebeu o apelido de “pai da história da arte na Austrália”. Uma disciplina órfã, aparentemente, a história da arte fica sem mãe. (MANSFIELD, 2002, p. 1 – tradução nossa).

O papel do crítico (aqui empregado no masculino propositalmente) é, além do que já foi mencionado, o de estabelecer parâmetros de valor que estruturam o sistema das artes, seja no âmbito da criação e cristalização de critérios de validação, seja na construção de metodologias de trabalho e análise. No entanto, tal papel social modifica-se de acordo com a contingência de sua atuação. Se há o consenso de que o “nascimento” da crítica de arte (ou sua constituição como campo) ocorre com

4 “[...] Winckelmann é reconhecido como o fundador da história da arte como disciplina humanística. Diderot, ao contrário, exemplificou o crítico de arte que não é historiador da arte” (JANSON, 1973, p. 424 – tradução nossa).

5 “O papel de pai da história da arte que atribuí a Hegel é geralmente atribuído a Johann Joachim Winckelmann; mas parece-me que, em vez da *History of the art of antiquity*, de Winckelmann, de 1764, são as *Lectures on aesthetics* (1820-1829), de Hegel, que deveriam ser consideradas o documento fundador do estudo moderno da arte, uma vez que contêm a primeira tentativa alguma vez feita de examinar e sistematizar toda a história universal da arte, na verdade de todas as artes” (GOMBRICH, 1984, p. 51 – tradução nossa).

6 “‘Vamos agora louvar homens famosos e nossos pais que nos geraram.’ A injunção do Eclesiástico que é tantas vezes lida em funções comemorativas poderia ter servido de lema para este sétimo volume da minha coleção de ensaios publicados pela Phaidon Press. É verdade que ‘os pais que nos geraram’, a quem tive orgulho de prestar homenagem em diversas ocasiões, não são antepassados físicos, mas os nossos antepassados espirituais, a quem devemos as ideias e os valores que estão entrelaçados na estrutura da nossa vida intelectual” (GOMBRICH, p. 7 – tradução nossa).

Diderot e seus comentários sobre os Salões parisienses⁷, como aponta grande parte da historiografia (VENTURI, 2016; KERR, 2013; SCHLOSSER, 1984), é preciso clarificar que o enciclopedista condensa práticas já existentes em seu meio social, e que podem ser localizadas desde Xenócrates⁸ (396 a.C.-314 a.C.) e Xie He⁹ (século VI d.C.), passando por Jonathan Richardson o Velho¹⁰ (1667-1745) ou Jean-Baptiste Oudry¹¹ (1686-1755). Para tanto, parte-se do pressuposto de que a prática de uma protocritica de arte se dá no âmbito da discussão das qualidades de uma obra, ainda que não intencionando uma participação normativa na arena pública, como bem atesta Lionello Venturi, para quem a ideia de crítica está indubitavelmente atrelada à prática de julgamento:

Antes do século XVIII, a crítica de arte tinha que ser localizada nos tratados de arte e nas biografias dos artistas. O século XVIII, porém, proporcionou através de exposições, especialmente na França, a possibilidade de relatos críticos; isto é, a crítica de arte encontrou a sua forma natural. [...]

No referido século, a autonomia da arte foi reconhecida pela primeira vez graças a uma nova ciência filosófica, a filosofia da arte, chamada estética. Pela primeira vez, a própria crítica de arte encontrou a sua forma expressiva na crítica de exposições. Também pela primeira vez a história da arte foi concebida como um facto independente da vida dos artistas e assumiu o papel de história de uma atividade particular do espírito. (VENTURI, 2016, p. 176 – tradução nossa).

A publicação em periódicos e em panfletos esporádicos com anedotas sobre o meio artístico, ou mesmo a troca de correspondências, algumas inclusive anônimas devido à censura empreendida pela corte¹², constituem como conjunto a materialização do hábito de análise e julgamento dos eventos de caráter estético, e não apenas em um âmbito metafísico, de deslumbramento, mas principalmente como dado de lugar social. Vale lembrar que a profissionalização da categoria da crítica de arte ocorre com a institucionalização do sistema artístico, por meio do estabelecimento de Academias, e dos salões de arte¹³.

Nesse momento, o papel do crítico de arte consistia em atuar como um analista qualitativo da produção artística, exercendo seu julgamento frente a uma variada

7 “O nascimento da crítica de arte na Europa é concomitante com a criação de academias de pintura no século XVII e a realização regular dos seus Salões. A prática institucionalizou-se com Diderot, considerado o fundador da crítica de arte como gênero literário independente” (DELHORME, 2020 – tradução nossa).

8 Filósofo grego discípulo de Platão. Dividiu a prática filosófica em três categorias (física, ética, lógica), influenciando o conjunto de filosofia helênica posterior (DANCY, 2021).

9 Pintor e crítico de arte chinês, autor dos “Seis princípios” da pintura chinesa, sendo eles: criatividade, uso instrumental do pincel, mimese da matéria e de coloração, composição harmoniosa e valorização dos antigos mestres a partir da cópia (BRITANNICA, 2024b).

10 Pintor, colecionador e teórico britânico valorizado por seus retratos, autor de *An essay on the theory of painting* em 1715 (GIBSON-WOOD, 2008).

11 Pintor e gravador francês com larga influência na arte decorativa do século XVIII, conhecido por retratos e naturezas-mortas (MORTON, 2007).

12 A esse respeito ler: Kerr (2013, p. 30).

13 Consultar: Kerr (2013).

produção, ora incensando certas linguagens e temas, ora destituindo outras de seu lugar dentro do sistema artístico. Exercida por artistas, entusiastas, filósofos, seu caráter pressupunha um distanciamento analítico e de defesa moral da arte.

Tal aspecto da função social da crítica de arte se modifica no século XIX e especialmente na primeira metade do século XX, quando emerge a figura do crítico como “militante”, isto é, imbuído da missão de identificar e defender programas estéticos (em muitos casos também políticos). São os casos de Charles Baudelaire (1821-1867), John Ruskin (1919-1900), Guillaume Apollinaire e Clement Greenberg, todos emblemáticos de uma prática crítica altamente comprometida com projetos e sujeitos artísticos específicos¹⁴, algo não imune de tensões¹⁵.

Mais recentemente, vê-se surgir a figura híbrida do crítico-artista-curador-galerista. Trata-se de um agente multitarefas (SCHWENDENER, 2009) – ou etc. se considerarmos a versão local (BASBAUM, 2013) – em que sua atuação em diversos flancos do sistema artístico viabiliza a (sua) manutenção econômica em um sistema assentado em uma instabilidade e precariedade estrutural. Os textos produzidos por tais agentes nem sempre podem trazer uma crítica explícita ao sistema¹⁶. Nesse sentido, de acordo com o crítico estadunidense Raphael Rubinstein (2006 – tradução nossa):

O que aconteceu é que o poder que os críticos pareciam ter tido durante algumas décadas nos anos (19)50 e 60 começou a ser esvaziado, e parte dele foi para o mercado de arte. O mercado é tão poderoso, e acho que os negociantes de arte e colecionadores se tornaram tão sofisticados e tão atentos para pegar o que há de mais novo... [que] eles estão realmente encontrando artistas antes mesmo dos críticos.

As razões para essa mudança paradigmática dos papéis sociais são diversas:

14 A mais significativa fora, sem sombra de dúvida, a parceria entre Clement Greenberg com o casal de artistas Lee Krasner e Jackson Pollock (sendo que o projeto do trio tomou como foco a figura de Pollock como arauto da arte estadunidense de vanguarda). “Lee, eu e Jackson sentávamos à mesa da cozinha e conversávamos por horas – às vezes o dia todo. Jackson normalmente não falava muito – bebíamos muito café. Eu sei que isso parece parte de um mito. Ficaríamos sentados por horas e iríamos para a cama às três ou quatro da manhã... Pollock era um cara puro. Ele era. Não o estou idealizando. Era inconcebível para ele fazer algo porque isso o levaria a algum lugar. Quando ele estava bêbado, ele era intolerável. Quando ele estava sóbrio, ele era um cara puro e esse era o verdadeiro Pollock...” (GREENBERG, 1968 – tradução nossa).

15 Consideramos aqui o conflito entre Clement Greenberg e Harold Rosenberg a respeito do expressionismo abstrato e a pop arte.

16 “O julgamento do crítico é anulado pelo acesso organizacional do curador ao aparato da indústria cultural (por exemplo, as bienais internacionais e exposições coletivas) ou pelo acesso imediato do colecionador ao objeto no mercado ou em leilão [...] A crítica, como uma voz que tinha sido tradicionalmente independente tanto das instituições como dos mercados e que mediava os vários segmentos da esfera pública da cultura de vanguarda, foi obviamente a primeira coisa a desaparecer (e as funções tradicionais do museu foram as seguintes). Ambos os elementos da esfera pública da arte tornaram-se míticos e obsoletos, uma vez que ninguém realmente quer saber e ninguém mais precisa saber qual poderia ter sido o contexto, a história, as intenções e os desejos da prática artística” (BUCHLOH, Benjamin in BAKER et al., 2002, p. 202 – tradução nossa).

desenvolvimento do mercado de arte, modificações no perfil de veículos de comunicação, mudanças formais no entendimento da natureza do fenômeno artístico e sua funcionalidade. Mas também a dissolução de categoriais hierárquicas sobre a qualidade dos trabalhos, do perfil de sujeito que participa do jogo social das artes, além de influências político-econômicas no âmbito macro. Rosalind Krauss oferece algumas pistas a respeito, principalmente em relação ao aspecto econômico do mercado de arte:

Creio que os marchands costumavam sentir que a obra de arte não existia num vácuo discursivo, que a sua existência lhe foi dada em parte pelo discurso crítico e, portanto, havia necessidade de catálogos com ensaios sérios de críticos. Essa necessidade, percebida tanto por parte do artista como do marchand, parece ter diminuído nos últimos dez anos, a tal ponto que a instituição desses catálogos desapareceu em grande parte. E o que parece ter substituído isso é simplesmente o fato de o artista fazer exposições regularmente em uma galeria consagrada, e isso basta. Essa noção de que existe uma espécie de espaço discursivo dentro do qual o artista deve ser colocado para que a obra assumia certo tipo de importância também praticamente desapareceu nas revistas de arte consagradas. (KRAUSS, Rosalind in BAKER et al., 2002, p. 202 – tradução nossa).

Saudosismos à parte, entendemos que, como todo campo social, também o artístico é perpassado por lógicas hegemônicas e contra-hegemônicas, que trazem consigo a presença de outros agentes em sua constituição e funcionamento, e que performatizam subjetividades outras, dissidentes, minoritárias – aspecto esse que delimita parte do dissabor nessa mudança de eixo do papel e perfil da crítica de arte.

Vale notar que esses “novos” agentes, na maioria das vezes, permanecem em uma involuntária atuação de bastidores, ou mesmo eclipsadas pelos jogos de manutenção do *status quo*. Dependendo do contexto, essa posição pode ser ocupada por mulheres, bem como por corpos dissidentes, racializados, com menor prestígio social ou recursos econômicos, ou advindos de países periféricos. Resta saber se esses novos sujeitos trazem consigo novas pautas e linguagens para o sistema, ou seja, se defendem valores e linguagens distintas, e/ou pautas diversas daquelas até então vistas como universais ou universalizantes.

A historiografia da arte feminista vem apontando, desde a década de 1970, mecanismos de exclusão e invisibilidade que atingiram fortemente as artistas mulheres em determinados períodos históricos. Nochlin por exemplo, ao pontuar que a ausência de mulheres artistas consagradas no século XIX não ocorre devido a uma suposta falta de talento, mas sim de acesso às academias de arte, que monopolizavam o acesso aos sistemas artísticos, lança luz em um ponto crucial desse jogo de formação, inserção e consagração no meio das artes. Como afirma a autora:

O problema não reside tanto no conceito de algumas feministas sobre o que é a feminilidade, mas sim na sua concepção errada – partilhada com o público em geral – do que é a arte: com a ideia ingênua de que a arte é uma expressão direta da experiência emocional individual, uma tradução da vida pessoal em termos visuais. A arte quase

nunca é isso, a grande arte nunca é. A produção artística envolve uma linguagem de forma autoconsistente, mais ou menos dependente ou livre de determinadas convenções, esquemas ou sistemas de notação temporalmente definidos, que devem ser aprendidos ou elaborados, seja através do ensino, da aprendizagem, seja por um longo período de experimentação individual. (NOCHLIN, 1988, p. 149 – tradução nossa).

Com a assertiva de Nochlin, entende-se que os mecanismos de interdição e exclusão de agentes feminilizadas no meio artístico não se dão em torno de uma suposta inferioridade intelectual inata do sexo feminino, ou advinda das particularidades biológicas desse corpo, mas sim de causas sociais. A questão já clássica “Por que não houve grandes mulheres artistas”, levantada por Nochlin em 1971, poderia hoje ser aplicada a outros profissionais do sistema artístico, também pouco visibilizados: é o caso das mulheres atuantes na história e na crítica de arte.

Alinhando-nos a tais correntes interpretativas, somamo-nos neste dossiê, intitulado “A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais”¹⁷, postulando as seguintes questões: houve mulheres exercendo a crítica de arte, as investigações estéticas e a história da arte entre o século XVIII e o final do XX? Se houve, quem foram? Por que pouco sabemos sobre elas? O que escreveram e onde escreveram? Que tipo de visões, valores e propostas defendiam? Havia algum tipo de especificidade em suas críticas e temáticas advindas de suas condições de gênero?

Respondendo, de modo parcial, às indagações anteriores, constata-se que, sim, havia muitas mulheres intervindo e contribuindo para as questões teóricas da arte, e em diversos níveis do sistema. Eram elas críticas de arte, pesquisadoras, estetas, historiadoras, professoras, gestoras, e tinham muitos outros cargos de manutenção e

17 Nota-se, nesse sentido, que o presente dossiê dialoga com números anteriores da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* atentos à problemática da presença feminina em arquivos. Consultar o Dossiê Mulheres, Arquivos e Memórias, organizado por Ana Paula Cavalcanti Simioni e Maria de Lourdes Eleuterio (RIEB, 2018).

18 Segundo relatório da Association Art Museum Directors (AAMD) publicado em 2014: “Em todos os museus membros da AAMD, as mulheres ocupam menos de 50% dos cargos de diretoria, e o salário médio das diretoras fica atrás do salário médio dos diretores homens. As disparidades globais no número de mulheres diretoras de museus de arte e nos seus salários são impulsionadas principalmente pelos maiores museus. Esses museus têm orçamentos operacionais de mais de US\$ 15 milhões e representam aproximadamente o quarto maior dos museus membros em termos de orçamento operacional. Nesses maiores museus, as diretoras ganham em média 71 centavos para cada dólar ganho pelos diretores do sexo masculino. Para os outros três quartos dos museus membros com orçamentos inferiores a US\$ 15 milhões, as diretoras ganham em média US\$ 1,02 para cada dólar que os diretores homens ganham” (tradução nossa). Já o International Council of Museums (Icom) comenta brevemente em 2018, sem relatórios estatísticos: “Hoje, o Icom pode dizer com orgulho que alcançamos a igualdade de gênero dentro da nossa organização: 54% dos presidentes dos Comitês Nacionais e 63% dos presidentes dos Comitês Internacionais são mulheres. Nossa Diretoria Executiva reflete perfeitamente o nosso quadro associativo, sendo 62% de ambos compostos de mulheres. No entanto, o mundo dos museus não é tão igual a nossa organização. Embora o número de mulheres com acesso a cargos de liderança em museus continue a crescer, ainda há um longo caminho a percorrer para alcançar a igualdade de gênero” (tradução nossa).

gestão – mas não de gerência¹⁸. Figuras como Aracy Amaral (1930), Gilda de Mello e Souza (1919-2005), Yvonne Jean (1911-1981) ou Maria Eugênia Franco (1915-1999) só passaram a ganhar reconhecimento em suas múltiplas atuações muito recentemente (PONTES, 2006; COTA JR., 2022; PALHARES, 2023).

Se Aracy Amaral e Gilda de Mello e Souza, mulheres intelectualizadas e professoras, tiveram seus percalços particulares no reconhecimento de suas carreiras em esferas distintas do âmbito acadêmico, no que tange a Yvonne Jean e Maria Eugênia Franco, suas respectivas contribuições para o campo crítico, curatorial e de gestão cultura estão ainda em processo de valoração e análise.

No campo dos estudos sobre as relações entre crítica de arte e gênero, destaca-se a Adele M. Holcomb produção de língua inglesa, seguida pela francesa, tanto no que tange ao volume de estudos, como também à qualidade das pesquisas, asseverando a presença e importância da atividade crítica das mulheres no âmbito cultural. Autoras como Claire Richter Sherman (1930-2023) e Adele M. Holcomb criam, com sua coletânea enciclopédica sobre a participação de mulheres na interpretação do meio artístico (SHERMAN; HOLCOMB, 1981), um primeiro panorama de atuação de autoras como Margaret Fuller¹⁹ (1810-1850) e sua perspectiva transcendentalista das artes com larga influência de Goethe, ou Dorothy Miner²⁰ (1904-1973), museóloga especialista em conservação, com sua extensa contribuição aos métodos de classificação e gestão de acervos medievalistas, juntamente a análises apuradas das peças em coleção, evidenciando a multidisciplinaridade das profissionais no sistema das artes.

Por sua vez, Hillary Fraser (1936-) se debruça sobre as historiadoras da arte “amadoras” do período vitoriano, e os malabarismos sociais para a viabilização de

19 Crítica, professora e mulher de letras estadunidense. De 1840 a 1842 foi editora de *The Dial*, revista lançada pelos Transcendentalistas. Ela escreveu poesia, resenhas e críticas para a revista trimestral (BRITANNICA, 2024a).

20 Curadora medievalista de manuscritos no Walters Art Museum, Baltimore. O contato pessoal de Miner com os manuscritos foi o motor de sua metodologia, focada na estrutura e design total, na inter-relação página, texto, imagem, e até encadernação. Seu trabalho abriu caminho para a codicologia moderna (SCANLON & CORNER, 1996).

suas carreiras²¹, os inevitáveis nichos a que eram lançadas para sobreviver, como a tradução, a escrita de guias de viagem e o ensino. Segundo ela:

O que é surpreendente quando olhamos para trás, para as mulheres que escreveram história e crítica da arte no século XIX, é como muitas das que eram especialistas nas artes plásticas também escreveram não apenas sobre novas formas de representação, como a fotografia, cujo estatuto artístico foi ferozmente debatido, e as artes industriais e aplicadas, mas também sobre a arte da casa, as artes da culinária e da jardinagem e, especialmente, a arte do vestir. (FRASER, 2014, p. 138 – tradução nossa).

Se, nos casos estadunidense e britânico, tais pesquisadoras evidenciam os primeiros passos de profissionalismo e capital social (de ênfase familiar) das críticas, gestoras e historiadoras nos idos do século XIX, no caso francês salienta-se certa especificidade da atuação feminina nessas profissões tanto pelo peso dos Salões de arte, os quais apresentam a participação feminina na análise crítica desde o século XVIII, com o largo uso de pseudônimos masculinos²², quanto a presença organizacional da Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (UFPS), fundada pela escultora Hélène Bertaux em 1881.

Mas, no que tange ao caso brasileiro, e até mesmo latino-americano, há ainda todo um campo de atuação a ser explorado. Até o momento podem-se destacar os trabalhos de Cristina Tejo (2017), Eustáquio Ornelas Cota Jr. (2022) e Marina Mazze Cerchiaro (2021), com o arquivo Aracy Amaral em diferentes momentos e abordagens; Roberta Paredes Valin (2015), com os estudos do arquivo de Marta Rossetti Batista; Andrea Andira Leite (2017) e seu mestrado, que toca em parte da atuação profissional de Maria Eugênia Franco; e Ana Paula Tavares Teixeira (2018), que recuperou a trajetória de Yvone Jean – além de nossas contribuidoras e nossos contribuidores no Dossiê que compõe esta edição.

A organização do Dossiê procurou sublinhar algumas linhas dessas presenças no sistema artístico por meio de um olhar atento para tais agentes culturais. Se já há quase duas décadas ocorre um interesse pulsante na recuperação, estudo e revisão das carreiras de artistas mulheres, o mesmo não ocorre ao pensar a especificidade de outras profissionais da área. São estudos pontuais, difusos, os quais ainda não

21 “Mas, apesar de tudo, podemos apreciar e aplaudir a engenhosidade imaginativa de tais negociações fronteiriças, e compreender, a partir da nossa perspectiva pós-moderna e pós-colonial, as possibilidades criativas daqueles espaços ‘intermediários’ [...] não devemos esquecer nem a urgência do desejo que essas mulheres tinham de reconhecimento profissional nem a sua luta individual específica para estabelecer uma identidade crítica que impusesse respeito e, crucialmente para algumas, gerasse rendimentos. Margaret Oliphant, citada no *Art Journal* em 1892 como uma das ‘mais admiráveis escritoras de arte dos últimos anos’, na época trabalhando em seu livro *The makers of Venice*, escreveu em seu diário na noite de Natal de 1887: ‘É horrível de manhã quando acordo e tento afastar os abutres... Quero dinheiro, quero trabalho, um trabalho que pague o suficiente para manter esta casa funcionando, para a qual não há ninguém para sustentar além de mim’” (FRASER, 2014, p. 34 – tradução nossa).

22 Os casos de Amandine Dupin (1804-1876), como George Sand, Violet Page (1856-1935), como H. P. Vernon-Lee, e Mary Ann Evans (1819-1880), como George Eliot, são paradigmáticos.

conseguiram esgotar as possibilidades de pesquisa sobre as críticas de arte, curadoras, historiadoras da arte, gestoras, educadoras e afins (pelo menos em território nacional).

AS CONTRIBUIÇÕES AO DOSSIÊ

A questão dos arquivos para a perspectiva feminista é fundamental para o entendimento dos mecanismos de apagamento e invisibilização das atuações das mulheres no campo da cultura, e tal aspecto atravessa as contribuições deste Dossiê. Esse tema é discutido por German Alfonso Nunez em seu artigo, que aborda a contribuição de Diná Lopes Coelho, figura multidisciplinar e fundamental para a constituição da segunda vida do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) que, no entanto, apesar de bem articulada, ativa e com bom capital social, é pouco cotejada nos estudos sobre a instituição, é pouco cotejada nos estudos sobre a instituição.

Alfonso elucida diversas vezes em seu artigo que Diná não fora uma crítica profícua, não possuindo coluna fixa nos jornais, como sua contemporânea Aracy Amaral, o que talvez explique em parte a dificuldade de entendimento da atuação de sua figura – mas Amaral é a exceção por excelência dessa geração²³. Nos demais artigos do Dossiê, se o arquivo propriamente dito não se manifesta como fonte primeira para os estudos da atuação feminina na crítica e história da arte, o âmbito acadêmico e jornalístico auxilia na retenção de suas memórias profissionais, sendo o caso das contribuições de Daniela Pinheiro Machado Kern e de Paula Ferreira Vermeersch, por exemplo. Kern discorre sobre a atuação crítica de Iceleia Cattani, professora de história da arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de formação francesa, com pesquisa sobre a modernidade brasileira, desenvolvida em simultâneo a diversas colegas no território paulista, mas que permanecera inédita em português. Já Vermeersch aponta a larga importância da contribuição feminina na construção de nosso escopo conceitual sobre arte colonial e barroca, tendo as autoras Judith Martins, Hanna Levy e Myriam Ribeiro de Oliveira como fundamentais na disciplina, seja na elaboração do vernáculo, seja em sua propagação conceitual.

Para além dessas contribuições sobre território nacional, Gloria Cortés Aliaga e María Inés Dahn sintetizam os esforços e os respectivos contextos de negociação das críticas chilenas e argentinas no ambiente jornalístico, lidando com discursos nacionalistas, preconceitos de gênero e imperativos sociais atribuídos ao seu sexo. Enquanto Aliaga constrói um paralelo entre a escrita crítica das chilenas em jornais e livros de história da arte, com a formação política do Chile moderna, Dahn opta por um recorte mais contemporâneo da atuação crítica das argentinas (com foco no momento pós-redemocratização do país, nos anos 1980), predominantemente em mídias

23 Háviamos solicitado um artigo a respeito da atuação crítica de Aracy Amaral, mas o mesmo não foi enviado a tempo para o Dossiê. Importante ressaltar que um artigo fundamental, de Taisa Palhares (2023), sobre Gilda de Mello e Souza, que comporia um diálogo com as análises já referidas sobre Diná e Aracy – inicialmente previsto para este Dossiê –, foi publicado em número anterior da revista. Recomendamos a leitura desse material, uma vez que Palhares discorre sobre a atuação crítica de Gilda e a importância de seu arquivo, hoje sob os cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

independentes, e tendo como exemplo as estratégias de Maria Moreno, que abriu todo um território de participação para uma nova geração de mulheres na crítica de arte no país.

Ainda que ao longo desta introdução tenha ficado evidente a fortuna analítica da participação feminina em crítica de arte no hemisfério norte, Maria de Fátima Medeiros de Souza e Katy Deepweel acrescentam à discussão aproximações históricas e estratégias de atuação feminina no território da escrita. Medeiros nos apresenta a trajetória excepcional de Lady Callcott, apontada como a primeira crítica de arte profissional britânica no século XIX, com trânsito pelos principais centros culturais do período, como Itália, França e Alemanha, e figura de larga importância na alimentação do colecionismo europeu.

Por fim, Katy Deepweel nos fornece uma narrativa direto do *front* feminista alternativo britânico, com seus anos de experiência como editora da revista *n.paradoxa*, sintetizando em seu artigo sua metodologia de trabalho como possibilidade de intervenção político-feminista na intersecção ensino, escrita e formação de arquivo contemporâneo.

As contribuições para este Dossiê, ainda que pontuais sobre um tema que ainda merece ser mais explorado, formam um conjunto de possibilidades de entendimento do circuito do sistema das artes, dentro dessa perspectiva de contribuição feminista. Os textos não apontam para, necessariamente, uma mudança de paradigma, mas trazem histórias de vida, projetos intelectuais e contribuições de agentes do sexo feminino que foram fundamentais para a consolidação do sistema artístico, no Brasil e fora dele, e cujas atuações não foram ainda plenamente estudadas e reconhecidas. Fazemos votos que tais iniciativas se propaguem...

SOBRE AS AUTORAS

TALITA TRIZOLI é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

ttrizoli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6508-2076>

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea (PGEHA/MAC/USP).

anapcs@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-9305-6139>

REFERÊNCIAS

- AAMD – Association of Art Museum Directors. The gender gap in Art Museum Directorships. By Anne Marie Gan, Zanie Giraud Voss, Lisa Phillips, Christine Anagnos, Alison D. Wade. 2014. Disponível em: <https://lnq.com/XOCSj>. Acesso em: jan. 2024.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BAKER, George et al. Round table: the present conditions of art criticism, *October*, v. 100, Spring 2002, p. 200-228. <https://doi.org/10.1162/016228702320218475>.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Margaret Fuller. *Encyclopedia Britannica*, 5 Mar. 2024a. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Fuller>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Xie He. *Encyclopedia Britannica*, 14 Mar. 2024b. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Xie-He>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CERCHIARO, Marina Mazzi; ALVES, Carolina (Org.). *História, arquivos e mulheres: perspectivas interdisciplinares*. História e Cultura. Unesp, São Paulo, v. 10, n. 1, julho 2021. <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10n1.3689>.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COTA JR., Eustáquio Ornelas. *Um diálogo sobre arte latino-americana: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)*. 2022. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. <https://doi.org/10.11606/T.8.2022.tde-12072023-124314>.
- DANCY, Russell. Xenocrates. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/xenocrates>. Acesso em: abr. 2024.
- DELHORME, Carole. The critic as artist : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde. *Polysèmes*, 24, 2020. <https://doi.org/10.4000/polysemes.8117>.
- FRASER, Hillary. *Women writing art history in the nineteenth century: looking like a woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- GIBSON-WOOD, Carol. Richardson, Jonathan, the elder (1667–1745). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008.
- GOMBRICH, Ernst H. *Tributes: interpreters of our cultural tradition*. Oxford, England: Phaidon Press Limited, 1984.
- GREENBERG, Clement. Interview with Clement Greenberg by James Valliere. 1968 March 20. Jackson Pollock and Lee Krasner papers, circa 1914-1984, bulk 1942-1984. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Digital ID: 15635.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. 1. ed. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008.
- ICOM – International Council of Museums. Seven inspirational quotes from female leaders in museums. March 7, 2018. Disponível em: <https://lnq.com/v60H9>. Acesso em: jan. 2024.
- KERR, Houston. *An introduction to art criticism: histories, strategies, voices*. London: Pearson, 2013.
- LEITE, Andréa Andira. A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia).

- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. <https://doi.org/10.11606/D.103.2017.tde-30112017-095100>.
- MANSFIELD, Elizabeth. Introduction. In: MANSFIELD, E. *Art and its institutions – the nineteenth century*. London: Routledge, 2002.
- MORTON, Mary (Ed.). *Oudry's painted menagerie: portraits of exotic animals in eighteenth-century Europe* (collected papers). Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2007.
- NOCHLIN, Linda. *Women, art, and power and other essays*. New York: Routledge, 1988.
- PALHARES, Taisa. O legado invisibilizado do pensamento de Gilda e Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 85, ago. 2023, p. 110-121. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii85p110-121>.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 1988.
- PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 74, mar. 2006, p. 87-105. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100006>.
- RIEB – *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, 2028. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10898>. Acesso em: fev. 2024.
- RUBINSTEIN, Raphael. [Interview given to] Ramona Koval. Is art criticism in crisis? Raphael Rubinstein. Broadcast. Radio National, The Book Show, July 26, 2006. Disponível em: <https://encr.pw/WuzKC..> Acesso em: 15 fev. 2024.
- SCANLON, Jennifer; COSNER, Shaaron. *American women historians, 1700s–1990s: a biographical dictionary*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.
- SCHLOSSER, Julius von. *La littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*. Traduit de l'allemand par Jacques Chavy. Paris : Flammarion, 1984.
- SCHWENDENER, Martha. What crisis? Some promising futures for art criticism. *Village Voice*, January 7, 2009. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/what-crisis-some-promising-futures-for-art-criticism/>. Acesso em: 18 jan. 2024.
- SHERMAN, Claire Richter; HOLCOMB, Adele M. (Ed.). *Women as interpreters of the visual arts, 1820–1979*. Westport (Conn.) and London: Greenwood Press, 1981. (Contributions in Women's Studies 18).
- SIMIONI, Ana Paula C.; ELEUTERIO, Maria de Lourdes. Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 71- <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152627>
- TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.
- TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. *Uma cosmopolita nos trópicos: a trajetória de Yvonne Jean no jornalismo carioca (1940-1950)*. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, 2018.
- VALIN, Roberta Paredes; CERCHIARO, Marina Mazze; VIANA, Morgana Souza. O arquivo Marta Rossetti Batista: indícios de um fazer historiográfico. In: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta et al. (Org.). *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista: Editora Urutal, 2015, p. 537-547.
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Traducción de Rossend Arqués. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- ZAMBONI, Marcio. Marcadores sociais da diferença. *Sociologia: grandes temas do conhecimento* (Especial Desigualdades), São Paulo, v. 1, 1 ago. 2014, p. 14-18.

Da Bienal ao MAM, a trajetória de Maria Ricardina a Diná Lopes Coelho

[*From the Biennial to MAM, the trajectory of Maria Ricardina to Diná Lopes Coelho*]

German Alfonso Nunez¹

RESUMO • Analisamos aqui a trajetória de Diná Lopes Coelho, enfatizando suas dificuldades e realizações como secretária-geral da Bienal de São Paulo e diretora do MAM-SP. Problematicamos sua atuação como articuladora, gestora cultural e curadora, assim como os desafios da avaliação de seu legado. Demonstramos que, apesar de sua participação ativa, Diná enfrentou o esquecimento e a desvalorização de sua influência, muitas vezes atribuída a qualidades “femininas” naturalizadas. A criação dos Panoramas é apresentada como uma de suas maiores contribuições, refletindo seu papel significativo, embora muitas vezes subestimado, no cenário artístico brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Diná Lopes Coelho; Museu de Arte Moderna de São Paulo

(MAM); Panorama de Arte Atual Brasileira. • **ABSTRACT** • We analyse here the career of Diná Lopes Coelho, emphasizing her challenges and achievements as the secretary-general of the São Paulo Biennial and director of MAM-SP. We problematize her role as a mediator, cultural manager, and curator, as well as the challenges in assessing her legacy. We show that, despite her active engagement, Diná encountered the diminishment of her impact, frequently ascribed to naturalized “feminine” qualities. The establishment of the Panorama stands out as a key achievement, underscoring her substantial yet frequently undervalued influence within Brazil’s art scene. • **KEYWORDS** • Diná Lopes Coelho; São Paulo Museum of Modern Art (MAM); Panorama de Arte Atual Brasileira.

Recebido em 13 de dezembro de 2023
Aprovado em 16 de janeiro de 2024

NUNEZ, German Alfonso. Da Bienal ao MAM, a trajetória de Maria Ricardina a Diná Lopes Coelho. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10681.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10681

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ponderar sobre a atuação de Diná Lopes Coelho é um desafio. Primeiro, é um desafio por conta da escassez de fontes dedicadas a ela. Quando debruçamos pela primeira vez sobre a questão da reconstrução do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), após a fatídica doação da sua primeira coleção para a Universidade de São Paulo em 1963, ficou logo patente que Diná tinha um papel preponderante nessa história. Antiga secretária-geral da Bienal de São Paulo entre 1963 e 1967, frequentadora assídua do “Clubinho”, diretora-geral escolhida para a reconstrução do museu, organizadora de várias exposições e articuladora de doações ao novo acervo, além de idealizadora do Panorama de Arte Atual Brasileira (1969): Diná era tão inserida nos circuitos institucionais da arte paulista que sua importância parecia ser óbvia. Ainda assim, apesar dessa sua atuação, praticamente nada na literatura, salvo algumas poucas passagens, notas e entrevistas, existia sobre essa mulher. Desse passo inicial uma pergunta nos parecia óbvia: como e por que desse esquecimento?

O segundo desafio está intimamente relacionado ao primeiro, de modo que *parcialmente* explica o seu esquecimento: Diná não era uma escritora prolífica, apesar de sua formação em letras e de ter atuado como tradutora na juventude. A despeito de alguns textos e críticas, em especial em defesa a sua atuação na Bienal (o que iremos rever a seguir), suas principais ações e papel crítico não são tão óbvios: ela foi articuladora, gestora e agiu como uma “protocuradora” ou mesmo conservadora de museu, selecionando obras e artistas para eventos e para o novo acervo do MAM. Assim, não ficou evidente para a posteridade a forma como sua ação moldou as instituições pelas quais passou: a Fundação Bienal e o MAM.

Dito isso, não podemos simplesmente admitir que seu apagamento se dê apenas por uma questão de dificuldade metodológica, uma vez que a análise de sua trajetória profissional demanda um olhar direcionado às cartas pessoais, minutas de reuniões, matérias jornalísticas, colunas sociais e relatos memorialistas como fontes que servem para aferir os índices de sua atuação. Apesar de dificultar, isso não parece resolver toda a questão.

Além das disputas típicas por espaço no campo, que por certo também contribuem com esse apagamento, aqui levantamos a hipótese de que Diná, apesar de atuação abrangente, sofre com enquadramento que reitera suas qualidades tidas como “femininas”, naturalizando ações que parecem na verdade ser pensadas e

estratégicas. Muitas vezes rotulada como “anfitriã charmosa”, esposa inteligente, eficiente, porém, em última instância, leiga em assuntos artísticos, sua atuação e influência no campo acabou por ser desmerecida mesmo em vida. Com sua influência e prestígio atrelado principalmente às instituições que serviu (afinal, leiga), como se não tivesse nenhuma ingerência sobre esses espaços, Diná não consegue transferir para sua pessoa os louros institucionais que são resultado de seu esforço pessoal.

MARIA E JOAQUIM

Diná Lopes Coelho nasceu Maria Ricardina Mendes Gonçalves em 1912, em São Paulo. Apesar de inconsistências bibliográficas e memorialistas, podemos traçar a origem da sua família em Portugal, chegando ao Brasil só em meados do século XIX. Seu bisavô chegou ao Brasil depois dos irmãos mais velhos, já estabelecidos no Rio de Janeiro como comerciantes, quando eventualmente cofundaram uma importante empresa de comércio e produção de erva-mate no Sul, Centro-Oeste e Argentina (QUEIROZ, 2018).

Seu avô, José Maria Mendes Gonçalves, foi importante engenheiro sanitarista responsável por projetos públicos (FOLLIS, 2004, p. 119), além de vereador por São Paulo (KUVASNEY, 2017). De acordo com alguns relatos memorialistas, o pai de Diná, Carlos Mendes Gonçalves, conhecido por Carlitos, era um *bon vivant* que, apesar de aprovado na Escola Politécnica, nunca chegou a completar o curso (GONÇALVES, 2006). Esse relato contrasta com algumas notas em jornais, onde aparece como empreiteiro responsável por obras ou como engenheiro sanitarista como seu pai, também prestando serviço para o município, onde seu pagamento e expediente são publicizados pela prefeitura. Faleceu em 1955. Da mãe de Diná nada sabemos, além do nome e da data do falecimento: Emma Canton Mendes Gonçalves, falecida em 1960².

Além da vida profissional, são poucos os sinais de investimento cultural do clã: há relatos de que Dom Ricardo (o irmão mais velho do avô de Diná) foi mecenas no Paraguai, onde viveu até sua morte. Um tio seu, Ricardo Mendes Gonçalves, foi um poeta de relativo sucesso, que se suicidou prematuramente (VITA, 1953) quando ela era ainda criança. A infante Maria Ricardina, filha única, parecia ter contato com as letras desde cedo: seu nome aparece como participante de um concurso em um jornal infantil, *O Tico-Tico*, já em 1922.

Esse interesse pelas letras parece ter sido nutrido pela jovem, pois mais tarde em sua vida iria eventualmente estudar letras clássicas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da recém-criada Universidade de São Paulo. Antes, contudo, casaria com Joaquim Canuto Mendes de Almeida (São Paulo, 1906-1990), em 1930, aos 18 anos. A origem social de seu esposo segue aquele roteiro já visto anteriormente, de ascendência relacionada às antigas famílias oligárquicas em declínio material (MICELI, 2001). Dito isso, Joaquim segue uma trajetória em direção ao poder, iniciando como intelectual e jornalista, depois como jurista. Sua carreira no jornalismo teve

2 Relatos de familiares dão conta de que Diná e a mãe não pareciam ter um bom relacionamento. Nada se sabe dela, mesmo entre esses familiares.

início em 1926, colaborando com importantes veículos como o *Diário da Noite* e *O Estado de S. Paulo*. Além de cinéfilo, foi diretor e roteirista de alguns filmes na juventude, como *Fogo de palha* (1926), *O mistério do dominó negro* (1931) e *Gigi* (1925). Formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo só em 1929. No ano seguinte, começou sua carreira como promotor público em Capão Bonito e, mais tarde, atuou na mesma função na capital paulista. Alcançou o título de doutor em 1937 e em 1939 tornou-se professor catedrático de direito judiciário na sua *alma mater*. Ocupou o cargo de procurador-geral da República brevemente em 1961, no governo de Jânio Quadros (CPDOC, 2009; SALIBA, 2001).

Parecia existir, por certo, uma assimetria na disposição do capital do casal. O ramo de Joaquim, aparentemente mais abastado, advinha de um pequeno baronato (Mambucaba), onde seus antepassados haviam assistido à “proclamação da nossa independência, nas margens do Ipiranga”(MELLO, 1942, p. 31)³, após visita do príncipe regente à fazenda da família. Seus irmãos – assim como boa parte das antigas elites da terra – também estudaram direito e partiram do Largo São Francisco a caminho do emprego público. Francisco José Mendes de Almeida foi da Secretaria de Fazenda, enquanto seu irmão mais célebre – e personagem importante para nós – Paulo de Tarso Mendes de Almeida (1905-1986) foi procurador do estado de São Paulo. Mais importante que essas prestigiosas ocupações, entretanto, é o investimento cultural de membros do clã do esposo: além das investidas no cinema por parte de Joaquim, o irmão Paulo foi crítico de arte, colunista, diretor da Bienal de São Paulo e, como veremos, personagem importante na história do MAM.

DE JOAQUIM A LUIZ, DE MARIA A DINÁ

Maria Ricardina e Joaquim partiram, no mesmo ano do casamento, para Tatuí, onde ele conseguira o cargo de promotor público da comarca, só retornando a São Paulo em 1932, logo após o nascimento do primeiro filho, Carlos. Não podemos precisar exatamente quando Diná adentrou a USP, ou que cursos frequentou. De acordo com sua neta, Lúcia Mendes de Almeida, ela estudou letras clássicas, língua e literatura latina, grega e portuguesa, além de pedagogia. Em um pequeno currículo digitado por Diná, data de 1941 a sua licenciatura em “Clássicas e Português”. Estudou mais tarde também psicologia, história da arte com Sérgio Milliet e desenho com Roberto Sambonet, ambos na escola do Museu de Arte de São Paulo⁴. Nesses anos que seguiram sabemos que ela atuou como tradutora ao menos em uma obra, *Vida de Wagner*, de René Dumesnil, em 1934. Foi também eleita, como consta no *Correio Paulistano* de 12 de setembro de 1940, para o conselho deliberativo do grêmio da

3 Nas citações, foram mantidas a ortografia e a pontuação de acordo com os textos originais.

4 Além do pequeno currículo em posse de sua neta, digitado por Diná mesma, essas informações são repetidas pela amiga Isabel Fomm Vasconcellos (2016)

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (ELEITA a..., 1940), além de professora do 3º ciclo da Escola Técnica Getúlio Vargas e secretária de Fernando de Azevedo⁵ na USP.

Contudo, os fatos mais marcantes desses anos devem ter sido a volta a São Paulo e o encontro com Luiz Lopes Coelho (São Paulo, 1911-1975). De acordo com sua amiga Isabel Fomm de Vasconcellos (2016), antiga secretária do MAM de 1977 até a demissão de Diná em 1982, o encontro entre os dois: “Foi amor à primeira vista, ela me disse, e então, num ato de extrema coragem para a provinciana sociedade paulistana dos anos 1950, disse adeus ao seu casamento privilegiado e foi viver com o escritor”.

Em documento encontrado junto ao acervo em posse de sua neta, que agora deve ficar sob a guarda do MAM, Diná responde uma entrevista explicando como conheceu o futuro companheiro: “Luiz Lopes Coelho participava da roda intelectual e boêmia mais famosa de São Paulo, à qual [Joaquim] Canuto e eu nos agregamos ao voltar à cidade”. Ela mesma explica a atuação de Luiz durante essa época, quando confrontada com o fato de que ele era advogado de Oswald de Andrade: “Luiz foi também advogado [de Flávio de Carvalho]”. Um recente perfil de Luiz Lopes caracterizou assim esse advogado:

Quando o escritor e advogado paulistano Luiz Lopes Coelho (1911-1975) morreu, a tradicional Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, onde ele se formara, prestou-lhe uma simpática homenagem: “Herói da Revolução de 32, constitucionista, escritor, gênio, bom copo, degustador dos melhores pratos, grande apreciador da mulher brasileira”. A nota resume bem a índole de Lopes Coelho, que se equilibrava entre o rigor do Direito Comercial e a boêmia paulistana. Ele foi um dos fundadores do Clubinho, reduto da intelectualidade festiva no centro, e circulava pelos meios artísticos da cidade. Dirigiu a Fundação Cinemateca Brasileira, foi diretor presidente da Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna, membro do Conselho Consultivo da Fundação Bienal e advogado do poeta modernista Oswald de Andrade (1890-1954). A maior contribuição de Lopes Coelho para a arte pátria se deu no campo da literatura: ele foi pioneiro do gênero policial e criou o primeiro detetive brasileiro a bater ponto em mais de uma história, o Doutor Leite. (GABRIEL, 2017).

Não podemos aferir exatamente a data da separação de Joaquim. Os relatos indicam o período entre 1945 e 1950, apesar de certamente terem se conhecido antes disso. No dia 18 de outubro de 1942, por exemplo, em nota do *Correio Paulistano* de 23 de agosto de 1942, em uma dessas antigas colunas da vida social que apontavam os passageiros dos voos entre o Rio de Janeiro e São Paulo, vemos que os três, Diná, Joaquim e Luiz, estavam no mesmo voo (PASSAGEIROS..., 1942). A primeira nota que temos da publicidade do novo casal vem da *Revista da Semana* (Rio de Janeiro), que assegura no dia 9 de maio de 1953 que o casal está de malas prontas para a Europa (NOTÍCIAS..., 1953).

5 Ele foi diretor do Instituto de Educação, incorporado em 1934 à Universidade de São Paulo, até 1938 e, depois, entre 1941 e 1943, diretor da Faculdade de Filosofia da USP. Esses detalhes sobre sua trajetória constam em uma entrevista respondida, aparentemente, por carta, que se encontra nos documentos recentemente doados ao MAM por sua neta Lúcia.

Apesar de não apresentarmos aqui um levantamento empírico detalhado, por meio de passagens na mídia impressa entre as décadas de 1950 e 1970, podemos perceber algumas semelhanças e diferenças entre os dois bacharéis. Em primeiro lugar, ambos eram figurinhas tarimbadas nos diários, presentes em notas das colunas sociais, porém com diferenças perceptíveis. Luiz Lopes, apesar de uma atuação política tímida no Partido Socialista Brasileiro, por vezes surgia como advogado relacionado a alguma parte de pedidos de falência ou com indivíduos aparentemente conhecidos da sociedade à época. Dito isso, sua presença se dá muito mais por meio de seu trabalho de contista policial, como *marchand* de artistas e como um dos mais celebrados boêmios de São Paulo. Talvez nenhuma outra matéria encapsule tão bem esse retrato público de Luiz quanto a sua longa entrevista e perfil para o semanário *O Pasquim*, infame publicação fundada por Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral e Ziraldo (FAMOSO ADOVADO..., 1973). O “Professor Doutor” Joaquim, por certo, nunca recebeu tamanha homenagem. Seu nome, em contraste, aparece relacionado às questões da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), da Faculdade de Direito, dos fóruns e dos políticos. Tentou uma vaga no Senado em 1947⁶ e, apesar de estar atrelado ao primeiro cinema brasileiro, com o passar do tempo parece cada vez mais próximo das coisas “sérias” da vida.

O divórcio de Joaquim, à primeira vista, parece ser um movimento arriscado de Maria Ricardina. Aparentemente mais rico, estabelecido no campo jurídico e de origens bastante respeitáveis, o “Professor Doutor” parece ser a escolha para alguém que busca a estabilidade e a respeitabilidade tradicionais. Já Luiz, envolto com a noite, não amadurecendo, ao contrário, aparentemente *rejuvenescendo socialmente* por conta de sua atividade literária, significa uma aposta ou a busca por algo que certamente Joaquim não irá fornecer. A predileção por um parece desnudar as ambições e vontades de Maria Ricardina.

Ela, por sua vez, quase nunca aparece em pesquisas da hemeroteca da Biblioteca Nacional ou nos acervos dos jornais paulistas. Nas pouquíssimas vezes em que aparece, como no *Correio Paulistano* de 14 de setembro de 1934, por exemplo, é descrita como a “intelectual paulista” que traduziu a obra de Dumesnil (“VIDA de Wagner...”, 1934) ou em alguma nota liga à atividade de professorada rede pública do Estado. Em todo caso, sua presença é praticamente nula. É apenas Diná Lopes Coelho, o nome que ela escolhe para si depois da separação, que, com o tempo, torna-se recorrente nas páginas impressas. Um de seus primeiros registros como Diná (ou Dinah, como algumas matérias reproduziam o nome escolhido) é justamente em uma dessas ocasiões sociais em que conheceu Luiz Lopes Coelho (Figura 1), em um dos mais importantes espaços de socialização do campo artístico paulista entre 1945 e fins da década de 1950, no notório Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho.

6 Não se elege, ficando em terceiro, atrás de Euclides Vieira e Candido Portinari.



Figura 1– Teresinha Austregésilo, Diná Lopes Coelho, Araci de Almeida e Luiz Lopes Coelho em um evento social do “Clubinho”. Foto sem autoria. *A Noite Ilustrada*, 8 de junho de 1954, p. II. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

DO CLUBINHO À BIENAL

Paulo Mendes de Almeida, irmão de Joaquim, lembra que, renascendo das cinzas da Família Artística Paulista, o espaço era responsável pela “vida artística” da cidade: reunidos em “tertúlias e noitadas boêmias [...] o desaparecimento da Família não implicou a dispersão de seus membros, que continuaram mantendo aquele comércio de relações, de conversas, de amizade entre oficiais do mesmo ofício” (ALMEIDA, P. M., 1976, p. 197). Apesar de não ser necessariamente o único espaço de sociabilidade artística, ele não exagerava o papel do Clubinho. Mesmo com o fim dos grupos e associações nascentes na década de 1930 – como o Clube dos Artistas Modernos, o CAM, e da Sociedade Pró-Arte Moderna, a SPAM, ou O Santa Helena –, a vida artística se desenvolvia *pari passu* com a modernização e o crescimento acelerado da capital (ARRUDA, 1997). Esses espaços de sociabilidade, especialmente os dos bares e da noite ligados a essa classe de produtor cultural, portanto, reuniam as condições para ver e ser visto, para a troca de ideias, para a atualização, para inteirar-se da cena que se desenvolvia, para a avaliação de concorrentes e possíveis parceiros. Em obra não convencional dedicada à relação entre a boêmia paulistana e a produção cultural da cidade, misturando ficção com memória, Lúcia Helena Gama (1998, p. 15) fala em uma “realidade intersubjetiva” compartilhada por esses indivíduos. Em um espaço ainda carente de instituições, ou ao menos com poucas opções, essas rodas sociais parecem materializar a cena artística.

Dentro desse contexto, a posição ocupada por Diná, em um primeiro instante, é de articuladora social. Assim, não seria exagero dizer que Maria Ricardina parece saber crescer a imagem de Diná socialmente. Helena Silveira, a crítica de TV da *Folha de S. Paulo* até meados dos anos 1980, escrevendo em 1974, resume bem tanto o papel do Clubinho quanto o de Diná nesse círculo. Falando em uma época em que o Clubinho

já estava em decadência – ou seja, rememorando os bons tempos –, Silveira (1974, p. 34) recorda que o Clubinho fora:

[...] entrosado em nossas vidas, desde que nasceu. Clubinho dos escritores, dos jornalistas, dos artistas plásticos, da gente do teatro, da televisão e do cinema [...]. E o tempo passando [...]. E havia conversas com Flávio de Carvalho, Volpi, Aldemar Martins, Portinari, Rossi. E as Bienais começaram a acontecer pelo esforço de Ciccillo Matarazzo e Iolanda Penteado, Luis Coelho, de grande advogado, passava a escritor de livro policial. Dinah Lopes Coelho tinha um apartamento na Rampa do Túnel onde a *intelligentsia* dizia “presente” pelas madrugadas. E a reportagem. A crônica. O livro. A vida. (SILVEIRA, 1974, p. 34).

A atenção de Silveira à casa de Diná, na “Rampa do Túnel”⁷, não é fruto da memória afetiva apenas. Escrevendo duas décadas antes, a mesma autora dá o resultado de uma enquete sobre “as senhoras que mais se destacaram neste ano do IV Centenário, das atividades assistências aos brilhos mundanos”, onde Diná ganha destaque pelo “charme” (SILVEIRA, 1954, p. 1). O destaque de Diná, posicionado no polo dos “brilhos mundanos”, é seguido por uma eulogia: “Conhecer São Paulo e não conhecer Diná Lopes Coelho é conhecer menos São Paulo. Sem protocolo e com um encanto muito próprio, recebe em seu apartamento na Rampa do Túnel em reuniões [ilegível] e sempre improvisadas” (SILVEIRA, 1954, p. 1).

É bastante evidente o tratamento que Silveira dá a Diná. Uma “dona elegante” e “inteligente” que, cumprindo o seu papel de esposa estudada, sabe reunir em seu espaço os homens, esses sim os verdadeiros intelectuais – e que, não por acaso, são os que julgam a enquete do jornal: Attilio Zelante Flosi, Gregori Warchavchik, Luiz Lopes Coelho, Oscar Pedroso Horta, Cornélio Procópio de Carvalho, Clóvis Graciano, José de Barros Martins, Leandro Duprê, Lair de Castro Cotti e José Tavares de Miranda. Um ano mais tarde, na mesma coluna, por ocasião da III Bienal de 1955, fica ainda mais evidente a maneira como Diná, “a anfitriã da Rampa do Túnel”, é enquadrada como leiga, que, por ser “inteligente”, é capaz de emitir opiniões sobre arte, mesmo não sendo “expert”: “críticos já se pronunciaram sobre essa III Bienal [...]. Pensamos, pois, em trazer para cá, pontos de vista [...] de pessoas que, não labutando na crítica oficial, constituem uma inteligente plateia” (SILVEIRA, 1955). Podemos ainda dar destaque também para as dezenas de vezes em que Diná apareceu nas notas em fotografias ou em colunas sociais como a de Tavares de Miranda na *Folha de S. Paulo*, uma das mais lidas e influentes entre os anos de 1950 e 1970 (DELUCA, 2021). Sempre envolvida em algum evento social, cercada da *intelligentsia*, artistas e empresários, Diná é reiteradamente retratada como símbolo de um charme que reflete a docilidade da anfitriã estudada e culta.

Vale ressaltar nesse momento que essa boêmia de Diná, Luiz Lopes, do Clubinho e

7 Esse edifício, construído em 1940, fica perto do túnel da Avenida Nove de Julho, que passa por baixo do Parque Trianon e da Avenida Paulista. Em sua época foi um dos mais luxuosos lançamentos na cidade e, pelas fotos, foi o primeiro a verticalizar esse trecho da Avenida, que hoje é visto como uma rua separada. Para fotos do material de lançamento, ver a reportagem de Gavazzi (2017).

do seu círculo não era, por certo, aquela famosa boêmia paupérrima, de “intelectuais proletaroides” (BOURDIEU, 1996, p. 74). Se não podemos nesse momento detalhar exatamente a totalidade da rede de contatos ou as origens sociais desses, por certo podemos descartar que esses indivíduos, já nos primeiros anos da década de 1950, não eram nem paupérrimos nem tão jovens assim: se os grupos que dão origem ao Clubinho são resquícios dos agrupamentos da década de 1930, já na década de 1950 estamos falando de indivíduos com certo tempo de caminhada, especialmente ligados ao modernismo do princípio do século. Desse modo, não surpreende que artistas mais jovens, como Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Luiz Ventura (1930-), por meio de seus questionamentos aos nomes estabelecidos, como Oswald de Andrade (1890-1954), Luis Martins (1907-1981) ou Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), cheguem a ser hostilizados em eventos do Clubinho (MAROVATTO; QUINTELLA, 2020). Podemos supor, portanto, que são esses indivíduos mais envelhecidos que fazem parte da roda social que Diná irá mais tarde articular a seu favor na organização de eventos e exposições, tanto na Bienal quanto no MAM. Igualmente, acreditamos que foi daí, por meio de seu relacionamento com Luiz e o seu círculo, que Diná foi convidada para a Bienal de São Paulo.

DA BIENAL AO MAM

Em depoimento Diná afirma que foi em meados da década de 1940, perto de sua união com Luiz, que conheceu Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo (1898-1977). Segundo o relato, tornaram-se amigos de imediato. Dito isso, era Luiz, segundo ela, o “grande amigo” de Matarazzo Sobrinho. O biógrafo de Ciccillo também cita Luiz como sendo um “velho amigo” do mecenas (ALMEIDA, F., 1976, p. 35). Naquela fatídica Assembleia Geral Extraordinária do dia 23 de janeiro de 1963, quando a sorte do MAM e do seu primeiro acervo é selada, era Luiz o secretário da mesa. Foi membro do Conselho de Administração do MAM desde a segunda edição da Bienal, diretor executivo do museu e membro vitalício do Conselho de Administração da Fundação Bienal. Luiz realmente parecia estar próximo de Ciccillo em momentos importantes da história do MAM e da Bienal. Mesmo não podendo corroborar a pretensa proximidade de ambos, uma vez que, em suas cartas a Ciccillo, Luiz demonstra uma deferência exagerada ao suposto amigo próximo, acreditamos que a proximidade do casal Coelho Lopes, sempre fiel ao “amigo”, foi importante fator para a escolha de Diná como secretária-geral da Bienal, que desempenhou essa função por duas vezes, na sétima e oitava edições, enquanto Luiz era vice-presidente da Diretoria Executiva. Certamente ambos ocupavam cargos de confiança, em um período em que Ciccillo centralizava cada vez mais as decisões. A partir de 1962, finalmente separada do MAM e cada vez mais promotora de eventos gigantes, a nova Fundação se afastava de boa parte dos intelectuais que antes apoiavam a empreitada cultural (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Como colocava Arnaldo Pedrosa d’Horta (2000, p. 138), um importante crítico do novo arranjo e futuro participante da reconstrução do MAM, “Bienal sem MAM é circo de arte”. Nesse contexto, buscando controle da

situação, faz sentido que Ciccillo buscasse reafirmar controle sobre a Fundação. Os cargos dados a Diná e Luiz parecem ir nessa direção.

Entretanto, não nos parece justo simplesmente enquadrar ambos como sendo meros peões de Ciccillo, sem agência, planos, trunfos ou ambições próprias. Se por um lado a extinção do cargo de diretor artístico a partir da VII Bienal sinalizava um esforço para conter a reivindicação de autonomia de nomes importantes do campo que, invariavelmente, na época do museu, entravam em atrito com o mecenas (AMARAL, 1988; ARTIGAS, 2001), por outro lado a inserção de Diná na posição de secretária-geral da Bienal, sem que houvesse o cargo de diretor artístico, parece elevá-la a uma posição de destaque na instituição. Ainda que houvesse uma “Assessoria de Artes Plásticas – grupo que na VII e VIII Bienal foi formado [por Sérgio] Milliet, com Geraldo Ferraz e Walter Zanini” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 107), a falta de um único nome de comando artístico no organograma institucional evidenciava uma distribuição de poderes. Isso fica patente, por exemplo, na maneira como Diná passa a argumentar a favor da Bienal nas páginas dos jornais, em um movimento contra o fluxo de boa parte da crítica, em que assume o papel de porta-voz institucional – ao menos uma vez entrou em atrito com um crítico para defender as escolhas da Fundação.



Figura 2 – Dércio Bassani, Francisco Matarazzo Sobrinho e Diná Lopes Coelho na Premiação do Concurso de Cartazes para a VIII Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em junho de 1965, meses antes da abertura da Bienal, Paulo Mendes de Almeida critica em um longo texto o mecanismo de seleção e premiação da VIII Bienal (ALMEIDA, 1965). Seu ponto principal é que não lhe parecia justo que um vasto número de obras, por meio do sistema de inscrição, tivesse sido rejeitado, melindrando artistas e, ao mesmo tempo, acarretando uma exposição completamente abarrotada. Criticando o inchaço de nomes, a falta de critério de seleção, assim como a heterogeneidade da mostra – todos pontos que já eram vociferados por outros críticos durante essa “era Matarazzo” das Bienais, inclusive por ele mesmo anteriormente (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004) –, Paulo Mendes seria refutado pouco mais de um mês depois por Diná, nas páginas do mesmo jornal (COELHO, 1965a). Em um artigo intitulado “Em defesa do Júri da Bienal”, Diná procura refutar ponto a ponto a crítica

do ex-cunhado. Não podemos neste instante nos aprofundar em cada um de seus contra-argumentos. Devemos, entretanto, mirar para o fim de sua resposta, onde ela finaliza seu argumento com uma concepção própria acerca da atuação de um crítico no Brasil.

Ali Diná conclui que o sistema de convites – em oposição à seleção – não resolveria a rejeição que Mendes aponta como um estigma que os artistas deveriam carregar. Isso porque o Brasil, diferentemente do contexto italiano ou europeu, não possui espaço institucional para todos. Ademais, aponta Diná, nem mesmo há críticos suficientes no Brasil, dado que muitos desses não conseguem sobreviver de suas opiniões, textos, falas etc. Como poderiam esses escassos críticos, centrados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, conhecer a arte de um país tão vasto? Convites, ao contrário de inscrições, no caso brasileiro, é que seriam injustos, pois nunca dariam conta de olhar a produção de um país tão vasto – um ponto que, aliás, ela indica ser responsável pela heterogeneidade da mostra.

Diná nunca foi uma articulista prolífica nos meios impressos. Em comparação com outros críticos, que geralmente possuem associações com veículos de mídia impressa na condição de funcionários (algo que por sinal é apontado por ela em seu texto), seu papel se distingue pela maneira como ela organiza as exposições. Apesar de não termos evidência direta a respeito, acreditamos que o “gigantismo” alardeado na historiografia tinha duas origens, tanto em Diná (como aponta o seu artigo) quanto em Ciccillo (interessado em atrair cada vez mais países, recursos e nomes ao evento). Afinal, se dos assessores de arte das duas Bienais organizadas por Diná – Milliet, Zanini, Pedrosa e Ferraz – ninguém assume a criança, provavelmente devido às críticas dos pares, por que apenas Diná defenderia as escolhas da instituição?

Em outro texto de 1965, em que Diná lista as realizações e os desafios da organização de uma Bienal, ela dá novas pistas a respeito do seu papel. Ocupando praticamente toda a primeira página do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, ela reafirma seu papel nas mais diversas áreas, que vão desde a intermediação entre as partes, órgãos e representantes internacionais à organização de catálogos, expografia, documentos e acertos quanto às subvenções do Estado. Mais importante para nós neste instante, contudo, é o seu papel na *concepção* do evento – “Planejam-se as salas especiais, sempre de difícil realização, pois que limitadas pelas disponibilidades orçamentárias. A grande mostra ‘Surrealismo e Arte Fantástica’ desta bienal foi esboçada em reunião efetuada pelo presidente [Ciccillo] e a secretária da Fundação [ela mesma] com os comissários da VII Bienal” (COELHO, 1965b)⁸.

Devemos ressaltar que não cabe neste momento o julgamento da efetividade ou a qualidade da atuação de Diná nas Bienais. Quer seja nos seus poucos textos críticos ou na sua vasta lista de exposições, onde sua atuação parece reunir tanto elementos de curadoria quanto de *conservação*, aos moldes dos antigos museus do século XIX (MAGALHÃES; COSTA, 2021), o principal aqui é exemplificar os modos e o alcance de sua atuação. Para recapitular, buscamos por meio desse exercício empírico evidenciar a atuação de Diná ao longo de sua trajetória para que, depois, possamos problematizar seu apagamento. É com isso em mente que partimos para aquela que

8 Vale notar que essas mesmas salas são mais tarde elogiadas pelo próprio Paulo Mendes de Almeida (1965).

seria a sua maior contribuição para o campo artístico – como diretora do MAM e articuladora e criadora dos Panoramas de Arte Atual Brasileira.

DO MAM AOS PANORAMAS

Os registros dos jornais datam a saída de Diná da Fundação Bienal em 2 de março de 1967, alguns meses antes da abertura da IX Bienal (BIENAL aceita..., 1967). De acordo com a nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, o pedido de demissão partiu da própria Diná e foi então aceito pela diretoria. “Nessa ocasião, o presidente Francisco Matarazzo Sobrinho fez o elogio da demissionária, dizendo que não poderia ter encontrado [...] colaboradora mais eficaz” (BIENAL aceita..., 1967, p. 8). Além de listar as conquistas de Diná à frente da instituição, a nota nos faz pensar em algo mais: por que Diná abandonaria o cargo que lhe dava projeção e notoriedade? Aqui acreditamos que o título do cargo que ela ocuparia a seguir nos serve de pista: diretora.

Como havíamos dito antes, não podemos acreditar que Diná ou Luiz eram apenas os fiéis funcionários de Ciccillo, que em suas tentativas de centralizar o poder na Fundação, escolhera fiéis cumpridores de ordens. Essa mudança de Diná parece deixar isso mais claro, pois, como afirma, ela impôs condições para assumir o cargo de diretora: sede própria e orçamento (COELHO, 2023a). Seu orgulho fica evidente no documento citado, uma carta em que aponta aquilo que ela considera omissões no livro de Vera d’Horta ([1995] 2023a), uma das primeiras tentativas institucionais de rever a história do museu. Nessa carta Diná faz questão de ressaltar o seu papel e atuação dentro do museu. Se por um lado na Fundação ela estava à mercê da vontade de Ciccillo, ali ela poderia pôr em prática aquelas suas concepções já esboçadas no artigo contestando a crítica de Paulo Mendes de Almeida. Enfim, ao que parece, uma questão de autonomia, para alguém que não se via como uma secretária ou anfitriã apenas.

Não podemos ter certeza sobre quando se iniciam as conversas para ela assumir a diretoria do novo MAM, porém tudo leva a crer que sua saída da Bienal não é coincidência. De acordo com um de seus relatos, o convite parte de Oscar Pedroso Horta, presidente da comissão de reestruturação do MAM, algum tempo antes de assumir o cargo, em setembro de 1967 (COELHO, [1995] 2023a). Em outro documento recém-doadado pela sua família ao MAM, Diná afirma que consultara Ciccillo antes de sair do cargo, “por dever de amizade”, dando a entender que conversas sobre sua ida ao MAM já estavam adiantadas antes mesmo de sair da Bienal (COELHO, 1975)⁹.

9 Posteriormente, em outras ocasiões, entretanto, atribui o convite a um grupo de artistas “interessados”, como Lívio Abramo ou Arnaldo Pedroso d’Horta, irmão de Oscar (COELHO, 1998). Não nos parece plausível essa segunda versão. De acordo com pesquisas anteriores (NUNEZ, 2023a), Arnaldo e os outros membros das comissões de arte, pertencentes a um núcleo intermediário da instituição – isto é, fazendo a ponte entre os artistas e aqueles profissionais liberais, empresários, políticos e advogados que de fato comandavam o museu –, pouco tinham a ver com as decisões administrativas do MAM. Assim, parece que o contato com Oscar – que, além de fazer parte do círculo de Luiz Lopes Coelho, era também deputado federal, presidente do MAM e foi ministro da Justiça de Jânio Quadros – parecia ser o mais provável.

Sua experiência prévia na Bienal, cada vez maior e mais complexa, certamente a gabaritava a ocupar o cargo. Dada a situação em que assume a Diretoria Geral do museu, essa experiência viria a calhar, pois assume em meio a um imbróglio de anos: desde a doação do seu acervo para a USP, o MAM vivia praticamente sem acervo e sem teto, ou seja, só existia em nome e por meio de poucos eventos em espaços improvisados¹⁰. Uma das primeiras tarefas de Diná foi, portanto, viabilizar, por meio da insistência e do contato pessoal, a sede prometida a Oscar Horta pelo então prefeito Faria Lima, local que o museu ocupa até hoje. Resolvida essa questão em abril de 1969, que envolvia também o levantamento de fundos para a reforma do local, um galpão sob a marquise do Ibirapuera, restava o problema do acervo, praticamente inexistente.

Sensibilizando os diretores a favor de seu plano, Diná organiza e conceitualiza uma exibição regular anual, focada em diferentes suportes tradicionais a cada edição, e que pudesse dar conta da multiplicidade de estilos e obras então em voga no Brasil: o Panorama de Arte Atual Brasileira¹¹. Lembrando os moldes dos antigos salões (SIGNORELLI, 2018), a principal função da mostra, entretanto, ia além. Valendo-se do nome do MAM, de seu valor simbólico, passa por meio dessa mostra a incentivar a doação de obras dos artistas participantes, visando à reconstrução do acervo. Como contrapartida, esses poderiam também vender as obras em exibição – desde que o museu, assim como uma galeria, ficasse com uma fatia das vendas. É a partir daí, assim, que o museu verdadeiramente renasce.

10 Existiam no total cerca de 80 obras doadas por membros do comitê de reestruturação e também por Carlos Tamagni, tesoureiro do comitê e também do museu desde 1963, que doou sua coleção. Parte dessa história a seguir foi comentada em duas publicações recentes, resultado de dois projetos paralelos dentro do museu – ver: Nunez (2023a; 2023b).

11 Para um estudo detalhado da evolução do evento, ver Signorelli (2018).



Figura 3 – Diná Lopes Coelho montando exposição no Museu de Arte Moderna, 1974. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM

Os Panoramas atraíam os artistas por meio de convites, contrariando a sua colocação feita antes a favor do sistema de seleção e envio de obras por parte dos artistas da Bienal. Dito isso, valendo-se de contatos em outros estados, ela buscava atrair artistas de fora de São Paulo, ainda que a maioria dos participantes fosse do Sudeste. As decisões acerca da seleção dos artistas que seriam convidados eram colegiadas: uma comissão de arte, sempre com Diná, era responsável por essa seleção para que, então, ela entrasse em contato e realizasse o convite. Esse sistema contava ainda com uma comissão de premiação, composta de críticos de fora do museu e que acabavam por cancelar as escolhas dessa comissão.

Não seria exagero apontar que os Panoramas sejam a sua realização mais promissora. Apesar das limitações do conceito, que, além de se apoiar na ideia de suportes tradicionais, ambicionava um impossível “panorama” amplo, como o artigo de Diná em defesa da Bienal já previa, os Panoramas tiveram boa recepção na crítica especializada do seu tempo – ao menos por um tempo¹². Apesar de algumas resistências ao primeiro regulamento do evento, que previa doações obrigatórias dos artistas ao museu (SIGNORELLI, 2018), em geral junto aos artistas a recepção também parecia ser positiva, como atestam as várias cartas endereçadas a Diná que hoje estão na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, no MAM. Tanto a visibilidade do

¹² Signorelli (2018) traça bem essa recepção crítica do evento e seus eventuais percalços.

evento quanto o nome do MAM, aliados às potenciais vendas, faziam de Diná uma pessoa procurada e sempre tratada com deferência nessas cartas.

Diná ficaria no museu até 1982, quando seria então demitida pelo presidente Aparício Basílio da Silva, provavelmente por uma rixa pessoal (COELHO, 2023b; SAMORA, 1999). A verdade é que, quando saiu da instituição, tanto os Panoramas quanto o MAM pareciam conservadores e ultrapassados aos olhos da nova geração de críticos que enxergavam no museu um espaço envelhecido, distante das novas linguagens que eram promovidas por seus congêneres (NUNEZ, 2023a). Durante esse período, além dos Panoramas, ela organizaria importantes mostras, como as retrospectivas de Di Cavalcanti em 1971, Rebolo em 1973, Volpi em 1975 ou Sacilotto em 1980. Em suas contas, durante a sua gestão o MAM realizou 12 Panoramas de Arte Atual Brasileira; 27 retrospectivas; 83 exposições; 2 trienais de Tapeçaria; 1 Trienal de Fotografia; 9 exposições fora de sua sede; 50 mostras diversificadas e didáticas do acervo; 13 cursos de arte; 36 conferências e debates e 5 concertos e exibição de filmes (COELHO, s.d.). Em seu currículo, escrito por ela mesma e recentemente doado ao museu, além de enumerar as suas realizações, Diná também reproduz um verbete escrito a seu respeito, o único de que temos conhecimento:

COELHO, DINÁ LOPES - crítica de arte e museóloga ativa em São Paulo. Frequentou a Universidade de São Paulo onde fez os cursos de Letras Clássicas, Língua e Literatura Latina, Grega e Portuguesa e Ciências Pedagógicas. Estudou, mais tarde, Psicologia, História da Arte com Sergio Milliet e desenho com Sambonet, no Museu de Arte de São Paulo. Foi Secretária Geral da Bienal de São Paulo (1962), realizando a VII e VIII Bienal. Em 1967, assume a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo onde criou e realiza o Panorama de Arte Atual Brasileira. Tem colaborado nas páginas de arte da imprensa paulista e escrito apresentações de numerosos artistas. (CAVALCANTI, 1973).

DE DIRETORA-GERAL A PASTORA FIEL

É difícil negarmos a importância de Diná tanto para a Fundação Bienal quanto para o MAM. Igualmente, não seria exagero afirmar que ela teve um papel importante para a arte brasileira do pós-guerra. Sem a sua ideia e sem o seu comando, por exemplo, não teríamos o MAM como conhecemos hoje. Grande parte seu acervo hoje advém de suas ações, conversas e seleções. Não pretendemos esmiuçar aqui a sua atuação nos Panoramas, tampouco a dinâmica interna do museu ou da Fundação Bienal, e nem mesmo julgar essa atuação. Nossa intenção é outra: evidenciar o local central ocupado por Diná no campo artístico de então. Assim, voltamos ao nosso questionamento inicial acerca do quase que completo apagamento dela após a sua saída do MAM. Pistas sobre a forma como isso ocorreu parecem estar na maneira como ela foi enquadrada por seus pares, críticos e jornais.

A respeito da contratação de Diná e da relação de Ciccillo com Luiz, por exemplo, escreve Aracy Amaral (1988, p. 50, nota 24 – grifos nossos) que

Ciccillo já dissera, após a morte de Wanda Svevo [antiga secretária-geral da Bienal], que faleceu em trágico acidente aéreo [...]: “Estou cansado de críticos e artistas, *quero alguém que não entenda de arte*”, para secundá-lo no museu. À época, convidou Dinah Coelho, mulher de Luiz [...], seu grande amigo [...].

É necessário contextualizar o tom da colocação de Ciccillo e a maneira como Amaral deixa entender nessa nota de rodapé que Diná cumpriria esse papel de organizar a Bienal sem entender nada de arte. Nesse texto em particular, escrito para o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, Amaral se vale de alguns depoimentos para reconstruir a história por detrás de ambas as instituições, MAC e MAM. Nesse instante específico do texto Amaral parece fazer menção a apenas uma voz específica, que fornece o depoimento de Ciccillo a ela: Paulo Mendes de Almeida.

Paulo Mendes também tinha um papel importante no museu, assim como Diná. Seu envolvimento após a doação do acervo vinha desde 1963, na comissão de reestruturação encabeçada por Oscar Pedroso. Diretor de longa data, com a criação dos Panoramas, foi ele, crítico estabelecido e que contava com um espaço privilegiado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, o escolhido para encabeçar a comissão de arte. Nas fotos de reuniões do museu, é sempre Paulo Mendes que está ao centro (figuras 4 e 5).



Figura 4 – Reunião da diretoria em 14/1/1975. Ao centro, Paulo Mendes; à direita, Diná Lopes Coelho. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM



Figura 5 – Reunião do júri de premiação de um Panorama, s.d. Da esquerda para a direita: Diná Lopes Coelho, Hugo Auler, Clarival do Prado Valladares, Paulo Mendes de Almeida, Olívio Tavares de Araújo, Mário Barata. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM

A relação entre os ex-cunhados Diná e Paulo Mendes parecia ser tensa. Além da supracitada querela envolvendo o artigo de Paulo Mendes retrucado por Diná, outro documento presente nos arquivos de Diná dá o tom da disputa. Em carta direcionada a Paulo Mendes e enviada a outro diretor, testemunha ocular do ocorrido, Diná se defende daquilo que considera acusações injustas de Paulo Mendes. Diz ela que, em reunião da comissão, um *marchand* a procura para organizar uma exibição, fato que incomoda Paulo Mendes, que a acusa de centralizar as decisões, de maneira “individualista” (COELHO, 1975). De acordo com a carta, Paulo Mendes reclama que as pessoas procuram Diná, nomeando o MAM como o “Museu da Diná”. Ela se defende afirmando que antes dela não existia museu, argumento que leva Paulo Mendes a rotulá-la de aproveitadora da “coincidência”. Diná então faz questão de recontar ao longo de nove páginas tudo o que havia conseguido para o MAM, lembrando que Paulo Mendes sempre jogou contra sua gestão e que fez críticas à organização da mostra retrospectiva de Di Cavalcanti de 1971, uma das primeiras concebidas por ela¹³.

Escrita em 1975, a carta parece ser um desabafo a respeito das tentativas de Paulo Mendes em desmerecer o seu trabalho – uma estratégia que Diná resolveria usar novamente em outras ocasiões, mantendo cópias dessas cartas em seu acervo pessoal. De acordo com uma minuta de reunião da diretoria de 29 de março de 1977, Paulo Mendes pediria afastamento de suas funções, aparentemente por motivo de saúde. Como já tinha idade avançada, não existe razão para duvidarmos dessa minuta. Dito isso, a disputa com Diná certamente deve ter pesado na decisão de Paulo Mendes,

¹³ Por conta de uma discussão entre Di Cavalcanti e Roberto Pontual, o crítico então escolhido para organizar a mostra, a concepção toda ficou com Diná.

que faleceu só uma década depois, em 1986, perto da data de lançamento do livro de Amaral em que ele diz à autora que Diná havia sido a escolhida para a Bienal por não saber nada de arte.

Se por um lado podemos supor que esse enquadramento de Diná como alguém que se aproveitou do museu é fruto de uma disputa por espaço dentro da instituição, por outro lado a repetição acrítica desse enquadramento por Aracy Amaral – que conhecia a atuação de Diná¹⁴ – causa estranheza. Podemos supor, assim, que Amaral corrobora o julgamento de Paulo Mendes, que, do ponto de vista dela, por certo, era considerado crítico de maior prestígio que Diná – algo que ela ironicamente destaca em sua carta a ele¹⁵. Pertencente àquela geração “heroica”, formada predominantemente por homens nascidos até 1920 e que celebraram o primeiro modernismo, Paulo Mendes é caso típico de sua geração, de origem de “extração oligárquica” e ocupando as posições mais privilegiadas do campo (DURAND, 1989, p. 241-245). Isso, entretanto, parece explicar apenas parcialmente a maneira como Amaral corrobora a visão de Paulo Mendes. Quando olhamos as características que são atribuídas a Diná na imprensa, além do local onde essas descrições ocorrem, passamos a compreender melhor o porquê de seu apagamento, a despeito da sua atuação.

Já no início de sua trajetória profissional nas artes em 1963, quando assume a secretaria-geral da Bienal, a caracterização de senhora “charmosa” e “inteligente”, dos “brilhos mundanos” (SILVEIRA, 1954) persistia. Aliás, esses parecem ser o seu único trunfo:

Havia expectativa em torno de uma nova secretária para a Bienal [...]. Quando a imprensa divulgou o nome de Diná Lopes Coelho, houve um contentamento geral. A pessoa exatamente indicada, pelo seu gabarito cultural, pela honestidade intelectual de toda a vida, e finalmente pela sua imensa capacidade de simpatia. [...] Um sorriso cordial e uma lúcida inteligência estão a serviço da VII Bienal. Não é pouco. (LEAL, 1963).

De “intuição” apurada e possuindo “um dos lares mais encantadores de São Paulo, onde se cultiva a mais saborosa das prosas e a mais acolhedora hospitalidade” (LEAL, 1963), Diná é essencializada tal qual uma figura materna, sempre prestativa e abnegada. Publicado na seção Vida Social e Doméstica, esse é apenas mais um dos vários retratos seus em colunas sociais e cadernos femininos. Dito isso, mesmo em espaços de seus pretensos pares, trabalhadores da cultura, o tratamento persiste. Em matéria aparentemente recortada por Diná, Luiz Ernesto Kawall dá o tom da conversa logo no título da matéria: “Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil” (ERNESTO, 1971). Cunhado por Francisco Luiz de Almeida Salles, o rótulo parece encapsular bem a maneira como os pares – e em certa medida ela mesma, ao menos

14 Além de ter organizado exposições no MAM – onde existe, por sinal, uma disputa com Maria Eugênio Franco a respeito de uma mostra de Volpi, como mencionado em cartas na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida –, Aracy Amaral também recebeu cartas de Diná, em forma convite, como consta no próprio fundo seu em posse do Instituto de Estudos Brasileiros.

15 “Você é o historiador da arte moderna paulista, conhecendo figuras e episódios. Ofereço-lhe, por isso, a minha verdade, isto é: a verdade não destorcida”. Foi mantida a grafia original do documento.

no início de sua trajetória – projetavam a sua imagem. Na grande maioria das resenhas especializadas, assim como hoje, Diná foi uma nota de rodapé, em que pese a sua sempre alardeada participação “importante”, mas que nunca é esmiuçada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma pequena matéria repleta de misoginia publicada no caderno Folha Feminina da *Folha de S. Paulo* (A MULHER participa..., 1973), já escrita quando Diná era diretora-geral do MAM, encontramos um ato falho que reflete muito o seu desafio no campo artístico de então: “na comunicação e na divulgação há a presença atuante de mulheres cultas e dedicadas, como a secretária do MAM, sra. Diná Lopes Coelho”. Todas as evidências levam a crer que Diná nunca quis ser vista como secretária apenas, mas sim como “crítica”, do mesmo modo que os outros membros da comissão de arte que Paulo Mendes presidia. Isso fica patente na maneira como ela passa a se caracterizar e assinar seu nome: Diná Coelho, Crítica de Arte (Figura 6).

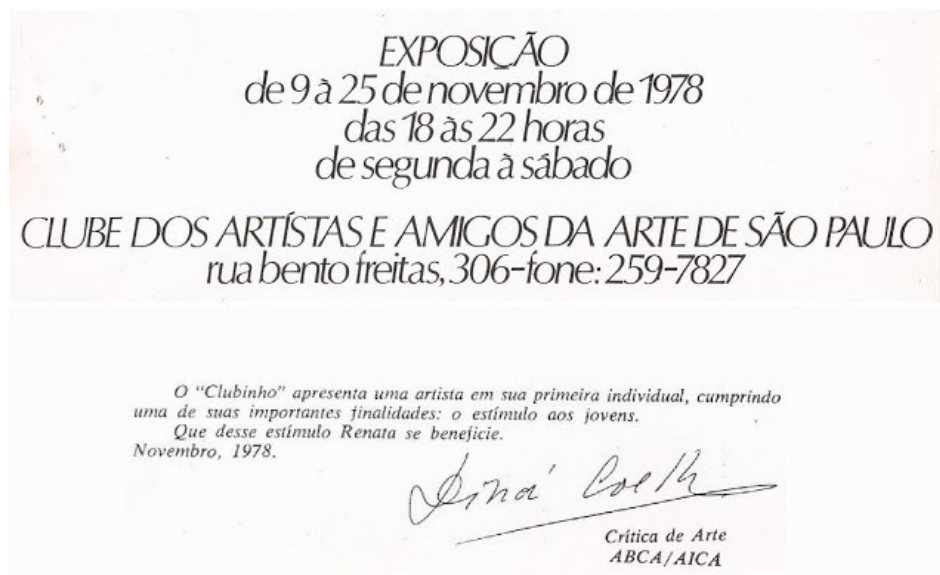


Figura 6 – Convite para exposição, 1978. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM

Vale notar, entretanto, que isso só fica escancarado depois de muitos anos de atuação no campo – e um currículo recheado. Podemos ler esse movimento como uma autocoroação, como se o conjunto da obra de sua trajetória a autorizasse a tal movimento, de se reconhecer como crítica de arte. De fato, em 1976, de acordo com suas anotações e por indicação de Clarival de Prado Valladares, Diná é aceita como membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)/Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) (COELHO, s.d.).

Todavia, não é a partir dessa ocupação ou tarefa que Diná irá ser lembrada. Muito mais vista como uma articulista apenas, no máximo uma gestora eficiente, sua atuação como uma espécie de museóloga ou conservadora do MAM – afinal, ficava muito a cargo dela a seleção de obras tanto para eventos quanto para o acervo – nunca foi realizada.

O contraste com seus contemporâneos, com outros trunfos e menos *handicaps*, é brutal. Por exemplo, diferente de Aracy Amaral¹⁶, mais jovem e certamente vista como crítica, Diná não teve uma robusta produção intelectual, não havia escrito uma tese ou adentrado desde cedo o campo artístico. Mais jovem que Diná e com formação acadêmica dedicada às artes, Amaral é exemplo daquela expansão dos cursos de pós-graduação que formam uma parcela importante das *pesquisadoras* em arte entre as décadas de 1960 e 1970 (DURAND, 1989).

Em contraste com Paulo Mendes, de uma geração anterior, Diná não possuía o espaço privilegiado nos jornais e – mais importante – não era um *crítico*, como a maioria dos colegas de Paulo Mendes. Ser, primeiro, secretária-geral da Bienal, ironicamente, parece ter sido uma marca negativa para ela. Mario Pedrosa, celebrado desde sempre, também havia sido secretário-geral da Bienal, mas mesmo assim não encontramos menção sobre sua atuação administrativa ou capacidade de socializar, um lugar-comum nas matérias que tratam de Diná.

O fato de Diná iniciar tardiamente a carreira parece ter sido também um problema. Antes presente apenas nas colunas sociais e celebrada por esse verniz duplamente feminino – como secretária e anfitriã –, ela não consegue escapar dessa caracterização. Contudo, apesar de agir tardiamente de forma ativa – pensemos que só em 1963 é que ela tem um cargo formal nas artes, para além de esposa de Luiz, frequentadora do Clubinho e anfitriã da *intelligentsia* – acreditamos que seus passos não eram acidentais: a própria mudança de nome, o divórcio¹⁷, a aproximação de Ciccillo, a Bienal etc. Esses passos todos parecem indicar uma ambição que ia além daquilo que se esperava dela, longe dos papéis usualmente tidos como femininos. Na mesma toada, não seria um absurdo argumentar que seu divórcio com Joaquim, que se afastava cada vez mais das artes e em direção ao seu papel de jurista, seu “amadurecimento”, não se alinhava com as aspirações culturais de Diná. Igualmente, suas cartas a Vera d’Horta ou Paulo Mendes reforçam esse seu cuidado com sua biografia, esse seu orgulho de ter contribuído e participado ativamente do desenvolvimento do campo artístico.

Sua demissão e o ostracismo que veio a seguir certamente foram um golpe duríssimo. Ficava claro que não era possível transferir para ela o prestígio do MAM renascido do zero, ainda que alcançado por suas ações. Dado que suas contribuições não eram reconhecidas publicamente muito além da “simpatia”, “charme” e “inteligência”, Diná não havia conseguido capitalizar todo o seu esforço, como se sua caracterização impedisse a transferência desse capital acumulado pelo museu. Nos anos que se seguiram, ela se recolheu em seu apartamento no centro de São Paulo, permitindo a visita apenas de parentes próximos. Seu nome chegou a ser ventilado para assumir a Pinacoteca do Estado logo após a sua demissão, porém,

16 Certamente esse contraste entre as duas iluminaria ainda mais a questão. Deixemos esse problema para o futuro.

17 Ainda que isso não fosse tão radical assim em certos círculos das elites (BESSE, 1998, p. 51).

apesar da publicação em alguns jornais (A CULTURA sem..., 1983; OS NOVOS nomes..., 1983), ela nunca ocupou o cargo que era então de Aracy Amaral. Em seu lugar foi nomeada a historiadora Maria Cecília França Lourenço, orientanda de Aracy Amaral no mestrado e no doutorado. Em 1995 o MAM chegou a fazer um curta entrevista com ela, como parte de um documentário sobre o museu. Em 1998, num dos últimos relatos na imprensa enquanto era viva, era cunhado um novo rótulo a seu respeito, que agora contrastava com a Pastora: a “Dama de Ferro”:

A mulher que tirou o mam do buraco em que ele se encontrava no final dos anos 60 [...] vive hoje reclusa e sozinha em uma cobertura na avenida São Luís, no centro de São Paulo [...]. Hoje, aos 86 anos, revela a mesma personalidade que foi a sua marca. Ela, a “mulher forte” do mam por 15 anos, diz que não guarda mágoas do museu que a demitiu [...]. (OLIVA, 1998).

Mesmo em 1998, Diná continuou sendo caracterizada mais pela personalidade – ao invés de “simpática”, agora “forte” – do que pelas suas ações. Apesar de suas tentativas de inserção na crítica ou museologia, não conseguia escapar à caracterização que a acompanhava desde o tempo das colunas sociais, nas primeiras vezes em que apareceu como Diná. Em um texto sempre lembrado quando pensamos na biografia de produtores culturais, Bourdieu enfatiza que a identidade social é construída e mantida através de instituições como o nome próprio, que fornecem uma constância através do tempo e dos espaços sociais, apesar da variação contínua das características biológicas e sociais. A identidade é um produto de rituais de instituição e nomeação, e a preocupação com a manutenção dessa identidade reflete a demanda social por uma narrativa de vida coerente e compreensível, similar a uma história bem construída (BOURDIEU, 2002). Diná parece que nunca conseguiu escapar totalmente daquilo que era esperado de Maria Ricardina, apesar dos esforços.

Não argumentamos aqui que suas contribuições devam ser automaticamente celebradas apenas devido ao seu apagamento. Acreditamos, contudo, que o reconhecimento de suas ações deva ir além da mera anedota essencialista, pois sem dúvida interferiram de um modo ou de outro no desenvolvimento das artes no Brasil em um momento crítico de sua institucionalização. É fato que seu legado para a arte brasileira nunca foi ajuizado. Como acreditamos ter demonstrado, ela nunca teve essa oportunidade.

SOBRE O AUTOR

GERMAN ALFONSO NUNES é pós-doutor em Sociologia pelo Núcleo de Sociologia da Cultura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (NSC/FFLCH/USP).
gancgana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6725-1590>

REFERÊNCIAS

- A CULTURA sem planos e verbas. *A Tribuna*, Santos, 25 de março de 1983.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. A próxima bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 1965, p. 42.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: MAC/USP, 1988.
- A MULHER participa cada vez mais dos movimentos de arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de maio de 1973.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*, v. 9, n. 2, 1997, p. 39-52. <https://doi.org/10.1590/ts.v9i2.86689>.
- ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 40-69.
- BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1998.
- BIENAL aceita demissão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de março de 1967, p. 9.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- CAVALCANTI, Carlos(Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- COELHO, Diná Lopes. Em defesa do Júri da Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 de julho, 1965a, p. 38.
- COELHO, Diná Lopes. Os trabalhos e os mil colaboradores da VIII Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de outubro, 1965b, p. 1.
- COELHO, Diná Lopes. Carta a Paulo Mendes. *Biblioteca Paulo Mendes de Almeida* do MAM São Paulo, 1975.
- COELHO, Diná Lopes. Sempre experiente, muitas vezes sábio. *Biblioteca Paulo Mendes de Almeida* do MAM São Paulo, 1976.
- COELHO, Diná Lopes. Breve Currículo de Maria Ricardina Mendes Gonçalves. *Biblioteca Paulo Mendes de Almeida* do MAM São Paulo, s.d.
- COELHO, Diná Lopes. Entrevista a Tadeu Chiarelli e Rejane Cintrão. *Revista do MAM*, [s. l.], n. 1, 1998, p. 32-36.
- COELHO, Diná Lopes. Carta para Vera D’Horta. Carta de Diná Lopes Coelho para Vera D’Horta, dez. 1995, encaminhada por Diná Lopes Coelho à Biblioteca Paulo Mendes de Almeida – MAM São Paulo para arquivamento em 23 fev. 1996. In: *MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história*. Organização e pesquisa German Alfonso Nunez; tradução para o inglês Paul Webb. São Paulo, SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023a, p. 118-125.
- COELHO, Diná Lopes. Entrevista com Diná Lopes Coelho. [Concedida a] Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e Margarida Sant’Anna. In: *MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história*. Organização e pesquisa German Alfonso Nunez; tradução para o inglês Paul Webb. São Paulo, SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023b, p. 126-129.

- CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas. Joaquim Canuto Mendes de Almeida. (Verbete). s. d. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joaquim-canuto-mendes-de-almeida>. Acesso em: 30 set. 2022.
- DELUCA, Naná. Tavares de Miranda inovou colunismo social em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jun. 2021. Humanos da Folha. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/06/tavares-de-miranda-inovou-colunismo-social-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Bienal sem MAM é circo de arte. In: D'HORTA, Arnaldo Pedroso. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas*. Escritos sobre arte. Organização de Vera D'Horta. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp/Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 138-139.
- D'HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.
- DUMESNIL, René. *Vida de Wagner*. Trad. Maria Ricardina Mendes de Almeida. São Paulo: Livraria Cultura Brasileira, 1934.
- DURAND, José Carlos Garcia. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- ELEITA a nova directoria do Gremio da Faculdade de Philosophia. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de setembro de 1940, p. 2.
- ERNESTO, Luiz. Diná Coelho, pastôra fiel dos artistas do Brasil. *A Tribuna*, Santos, 4 de julho de 1971, p. 16.
- FAMOSO advogado paulista metralhado em Ipanema. Fernando Sabino foragido. [Entrevista com Luiz Lopes Coelho]. *O Pasquim*, 6 a 12/2, 1973, p. 9-12. <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22luiz%20lopes%22&pagfis=5797>.
- FOGO DE PALHA. Direção e roteiro: Joaquim Canuto Mendes de Almeida. São Paulo, Redondo Filme, 1926. 35 mm.
- FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- GABRIEL, Ruan de Sousa. Luiz Lopes Coelho, o escritor boêmio que criou um detetive bossa-nova. *Época*, 24/3/2017. Disponível em: <https://1nk.dev/8FbVW>. Acesso em: 26 set. 2022.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: a produção cultural e sociabilidade em São Paulo*. São Paulo: Senac, 1998.
- GAVAZZI, Matteo. Condomínio Rampa do Túnel: entre lenda e mistério. 30/9/2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/arqui-achados/condominio-rampa-do-tunel-entre-lenda-e-misterio/>. Acesso em: 1º dez. 2023.
- GIGI. Direção: José Medina. Roteiro: Joaquim Canuto Mendes de Almeida. São Paulo, Associação Brasileira de Arte Muda, 1925. 35 mm.
- GONÇALVES, Carlos Eduardo Mendes. História da Família. Outono de 2006. Disponível em: <http://www.mendesgoncalves.com.br/historia.htm>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- KUVASNEY, Eliane. *A representação da cidade de São Paulo nos albores do século XX: os mapas como operadores na construção da cidade espalhada*. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. <https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-26042018-135249>.
- LEAL, Isa. Diná Lopes Coelho, secretária da Bienal por direito de conquista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 de abril de 1963, p. 3.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. Breve história da curadoria de arte em museus.

- Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 29, 2021, p. 1-34. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021V29E15>.
- MAROVATTO, Mariano; QUINTELLA, Pollyana. *O Clubinho: arte e vida cultural na modernidade paulista*. São Paulo: Central Galeria, 2020. Disponível em: https://www.iabsp.org.br/obras_de_arte_iabsp/Clubinho_A5_2020.pdf. Acesso em: jan. 2024.
- MELLO, Geraldo Cardoso de. *Os Almeidas e os Nogueiras do Bananal*. [s.l.]: Instituto Genealógico Brasileiro, 1942. (Biblioteca Genealogia Brasileira).
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOTÍCIAS de São Paulo. *Revista da Semana*, 9 de maio de 1953, p. 35.
- NUNEZ, German Alfonso. A pastora dos artistas e os amigos do museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus círculos de sociabilidade e a reconstrução do seu acervo (1968-1982). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 3, 2023a, p. 470-503. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i3.8673291>.
- NUNEZ, German Alfonso. *MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história. Organização e pesquisa: German Alfonso Nunez; tradução para o inglês Paul Webb*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023b. Disponível em: <https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2024/01/com-descricao-mam-75-anos-final.pdf>. Acesso em: jan. 2024.
- OLIVA, Fernando. A dama de ferro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de julho de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079806.htm>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- O MISTÉRIO do dominó negro. Direção: Cléo de Verberena. Roteiro: Martinho Correia; Joaquim Canuto Mendes de Almeida. São Paulo, Épica Filmes, 1931. 35 mm.
- OS NOVOS nomes da Pasta da Cultura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1983, p. 38.
- PASSAGEIROS da Vasp. *Correio Paulistano*, 23 de agosto de 1942, p. 6.
- QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A empresa Laranjeira, Mendes & Cia. e sua presença nos ervais sul-mato-grossenses (1903-1917). *H-industria. Revista de historia de la industria y el desarrollo en América Latina*, n. 23, 2018, p. 1-24.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. “Cinema contra cinema”: uma paixão de juventude de Canuto Mendes (1922-1931). Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001201712>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- SAMORA, Maria Rossi. Isto aqui é um rojão! Entrevista com Maria Rossi Samora. *Revista do MAM*, n. 2, 1999, p. 53-58.
- SIGNORELLI, Paula Rodrigues Alves. O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/D.93.2018.tde-29062018-103759>. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- SILVEIRA, Helena. Flashes de valores femininos: as senhoras que mais se destacaram neste ano do IV Centenário. *Folha da Manhã*, São Paulo, 12 de dezembro de 1954, p. 1 e 13.
- SILVEIRA, Helena. Sugestões para uma IV Bienal. *Folha da Manhã*, São Paulo, 1955, p. 1.
- SILVEIRA, Helena. Santa Clara e um destino seguido... *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1974, p. 34.
- TICO-TICO Concursos. Resultado do Concurso n. 1665. *O Tico-Tico*, n. 851, 25 de janeiro de 1922, p. 15
- VASCONCELLOS, Isabel Fomm de. O dia em que eu virar best-seller. 2016. Disponível em: <https://lnq.com/R3KWx>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- “VIDA de Wagner”, de René Duménil. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14/ de setembro de 1934, p. 9.
- VITA, Dante Alighieri. A estranha sensibilidade de Ricardo Gonçalves. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1953, p. 2.

Icleia Borsa Cattani e o lugar inquieto da crítica de arte

[*Icleia Borsa Cattani and the restless place of art criticism*]

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

RESUMO • Icleia Borsa Cattani (1951), historiadora, teórica e crítica de arte, é figura incontornável quando se trata de compreender a institucionalização da crítica e da teoria de arte moderna e contemporânea, especialmente no Rio Grande do Sul. No presente artigo acompanharemos brevemente a trajetória intelectual de Icleia Cattani, com destaque para sua formação, os laços que estabeleceu com sua geração, os caminhos que ajudou a consolidar e suas principais propostas teóricas vinculadas à crítica de arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Icleia Borsa Cattani; crítica de arte; teoria da arte. •

ABSTRACT • Icleia Borsa Cattani (1951), art historian, theorist and critic, is an unavoidable figure when it comes to understanding the institutionalization of criticism and theory of modern and contemporary art, especially in Rio Grande do Sul. In this article, we will briefly follow the intellectual trajectory of Icleia Cattani, highlighting her education, the ties she established with her generation, the paths she helped consolidate and her theoretical proposals linked to art criticism. • **KEYWORDS** • Icleia Borsa Cattani; art criticism; art theory.

Recebido em 15 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Icleia Borsa Cattani e o lugar inquieto da crítica de arte. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10676.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10676

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

No Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) historicamente a maioria do corpo estudantil era composta de mulheres (VARGAS, 2019) e desde pelo menos 1938² já havia professoras mulheres. Ainda assim, o campo de história, teoria e crítica da arte entre a década de 1970 e o começo da de 1980 continuava sendo ocupado predominantemente por homens. Essa não era uma realidade apenas local, mas também nacional e internacional. Em obra sobre mulheres como intérpretes das artes visuais, publicada no início dos anos 1980, Claire Richter Sherman (1981, p. 89 – tradução minha) lembra que no campo da história e da teoria da arte até então mulheres não costumavam se tornar “teóricas ou líderes de escolas de história acadêmica da arte”.

A historiadora da arte Patricia Mayayo, por sua vez, que estudou história da arte na Espanha no começo dos anos 1980, ainda relata que eram poucas, na época, as mulheres referenciadas nas bibliografias das disciplinas ou presentes em sala de aula como professoras:

Tampouco eram muitos os nomes de historiadoras da arte consignados nas bibliografias de curso. [...] Seriam mesmo tão poucas as estudiosas da história da arte que fizeram contribuições valiosas para a disciplina? Como justificar então minha própria presença naquelas aulas? Também me esperava a invisibilidade profissional? Por que a maior parte de minhas companheiras de aula era mulher e a maior parte de meus professores (sobretudo à medida que aumentava sua posição acadêmica) era homem?. (MAYAYO, 2017, p. 11 – tradução minha).

Na adolescência leitora de Charles Dickens e de Agatha Christie, Icleia Borsa Cattani (1951) já demonstrava à época grande interesse pelas artes, sobretudo por desenho e pintura. Depois de concluir um curso de francês na UFRGS, entre 1970 e 1973 cursa a graduação em Artes Plásticas no Instituto de Artes da mesma instituição. Ainda no começo do curso surge a oportunidade de se vincular à pesquisa teórica sobre artes, algo que lhe desperta a atenção (CATTANI, 2023). Icleia Cattani realiza

2 Ano de ingresso como professora no Instituto de Belas Artes, futuro Instituto de Artes da UFRGS, da pintora Judith Fortes (GOMES, 2012, p. 196).

sua formação acadêmica justamente em um período de transição, pois, com as conquistas feministas observadas desde pelo menos a década de 1960, tal cenário nas instituições de ensino superior começa a, paulatinamente, se alterar. Mulheres começam a ocupar posições a que antes não tinham acesso. Essa pressão impacta inclusive a pesquisa sobre temas que envolvam mulheres, como o caso das artistas. Em 1973, para ficarmos em um exemplo, pela primeira vez ocorre no congresso anual da College Art Association, nos Estados Unidos, um painel dedicado ao estudo de mulheres artistas (VICENTE, 2012, p. 62).

No Brasil, se fizermos rápida pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional usando a expressão “historiadora da arte”, as ocorrências começam a surgir mais volumosas na década de 1960, predominantemente associadas à historiadora da arte Aracy Amaral. Dito de outro modo, quando Icleia Cattani realiza seus estudos de graduação na UFRGS, em Porto Alegre, e de pós-graduação na Sorbonne, em Paris, na década de 1970, o campo da história, teoria e crítica da arte ainda está se abrindo à presença das mulheres, tanto no Brasil quanto no exterior. Além da diversidade de gênero, sua geração ainda é diferente da geração anterior de historiadores da arte por outros aspectos, conforme argumenta Jonathan Harris:

Se era esse o caso, então como pode esse desenvolvimento estar relacionado com a mudança radical de classe, gênero, e de etnia dos historiadores e teóricos da arte desde os anos 1970? Muitos deles [...] foram criados assistindo a televisão, cinema e vídeo, ao invés de conviverem com pinturas, gravuras e esculturas tradicionais encontrados nas casas de parentes ou nas galerias de arte e museus frequentados pelas primeiras gerações de pesquisadores. (HARRIS, 2001, p. 14 – tradução minha).

Em 1976 Icleia Cattani defende sua primeira dissertação de mestrado, com ênfase em história da arte, na Sorbonne, intitulada *La Semaine de 1922 au Brésil et ses antécédents en France*, sob orientação do historiador da arte Marc Le Bot. O tema do modernismo brasileiro abordado na dissertação seria aprofundado em sua tese de doutorado, defendida na mesma instituição em 1980, sob o mesmo orientador, e intitulada *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil, 1917-1929*. Tal tema estava despertando a atenção de historiadoras da arte brasileiras no período e passava por uma reanálise crítica (SIMIONI, 2013, p. 2). Como nos lembra Ana Paula Simioni (2022, p. 294),

Ao longo da década de 1970, vários dos participantes mais destacados do movimento receberam estudos monográficos rigorosos, realizados por pesquisadores reputados, geralmente vinculados à universidade, obras que foram publicadas e são ainda hoje as principais referências sobre esses artistas: Portinari, pintor social, mestrado defendido por Annateresa Fabris em 1975; Tarsila, sua obra e seu tempo, doutorado defendido por Aracy Amaral em 1976, e, em 1980, Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil, mestrado defendido por Martha Rossetti Batista.

Icleia Cattani apresentava em comum com Annateresa Fabris, Aracy Amaral e Marta Rossetti Batista a leitura crítica da arte moderna produzida no Brasil. No

entanto, diferentemente dessas autoras, seu trabalho de pesquisa permaneceu inédito no país, não tendo sido publicado em português. Na tese Icleia Cattani analisa com mais detalhes a pintura de Tarsila do Amaral, sem deixar de considerar o contexto social em que a arte moderna se desenvolve no Brasil, como podemos ler na passagem a seguir:

Além disso, a posição de classe da maior parte dos modernistas, tanto dos pintores quanto dos escritores, era a de burgueses que pertenciam à classe hegemônica do país. O Brasil em sua totalidade, em sua realidade agrária e arcaica, bem como industrial e cosmopolita, representa então seus lugares de poder. (CATTANI, 1980, p. 6 – tradução minha).

A preocupação em aliar análise da fatura e contextualização histórica, nítida na tese, será perceptível ainda em vários outros trabalhos da autora. É importante destacar que Icleia Cattani obteve ainda um segundo mestrado, em Artes Plásticas e Ciências da Arte, no ano de 1978, sob orientação de Jean Laude, para o qual investigou a própria produção plástica³. Essa dupla formação, como artista e como teórica, historiadora e crítica da arte, também irá repercutir nos recortes e teorias que iria desenvolver em sua atividade crítica.

Avesa à noção de influência (CATTANI, 2023) e leitora de Huizinga, Freud, Mircea Eliade, Lévi-Strauss, Deleuze, Barthes, Quijano, entre tantos outros autores, para abordar os problemas que encontra na pintura moderna feita por brasileiros, irá recorrer a conceitos como o de jogo:

Através do jogo, deslindamos o ponto nodal da problemática da pintura “modernista”, a saber, a oposição entre os lugares e os meios. O jogo de apropriação é assim fundamentalmente a apropriação sistemática de alguns índices de signos da pintura europeia da “modernidade”, assim como sua manipulação lúdica. O jogo de acumulação se caracteriza, pelo contrário, pelo recurso a produções artísticas marginalizadas pela cultura oficial: a arte dos indígenas, a arte naïf, a arte popular, a arte de origem africana e os desvios que fazem a especificidade da arte barroca no Brasil. Trata-se, portanto, de um desejo de criar a partir de raízes próprias uma pintura específica, mas ao mesmo tempo “moderna”. (CATTANI, 1980, p. 17 – tradução minha).

A pintura “moderna” (e o adjetivo, para Icleia Cattani, vem intencionalmente entre aspas) é fenômeno complexo que envolve variadas camadas culturais. Para dar conta dessa complexidade é preciso considerar seu local de produção, o Brasil, uma ex-colônia, situado na periferia em relação às grandes potências ocidentais, e o fenômeno da arte que permanece à margem, algo que não deixará de interessá-la no futuro. De fato o modelo greenberguiano de análise da arte moderna está sendo

3 Essa dissertação, intitulada *Peinture/dessin et identité culturelle*, foi defendida em 1978 junto ao Mestrado em Artes Plásticas e Ciências da Arte, Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

contestado por vários de sua geração, e por Icleia Cattani inclusive⁴. Anna Lovatt indica essa reação a Greenberg também na historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss:

Ao longo dos anos 1960, Krauss dedicou-se a dominar a metodologia greenberguiana, baseada na análise formal próxima, na lucidez de expressão e na construção de narrativas. No final da década, contudo, ela começou a questionar as restrições impostas por essa abordagem, dúvidas publicamente divulgadas em seu artigo “Uma visão sobre o Modernismo” (1972). O parágrafo conclusivo desse ensaio explicava: “Comecei como uma crítica modernista e ainda sou uma crítica modernista, mas apenas como parte de uma sensibilidade mais ampla, e não do tipo estreito”. (LOVATT, 2013, p. 192 – tradução minha).

Essa posição à margem do Ocidente, onde até então a história da arte era predominantemente escrita, segundo Icleia Cattani, trará consequências formais à pintura moderna produzida no Brasil. Daí termos destacado por ela o conceito de lugar, já em artigo de 1997 sobre a obra de Tarsila do Amaral:

O conceito de lugar que é pertinente para este estudo pode ser definido como o espaço de representação no qual se inserem as imagens. É nesse lugar, aberto a todos os possíveis, que se cristalizam todos os outros citados anteriormente.

Os lugares de Tarsila do Amaral são incertos, na medida em que a síntese plástica desejada pela pintora não é alcançada; na medida também em que a transferência dos lugares simbólicos para uma outra realidade provoca deslocamentos de sentido. (CATTANI, 2004d, p. 13).

A abertura a multiplicidades de sentido, a descrença em uma síntese formal “pura” e acabada são marcas da teoria de Icleia Cattani sobre a pintura moderna no Brasil:

Do cruzamento das referências plásticas onde as diferentes modalidades de signos criam encruzilhadas de sentido, nasce uma pintura animada por um movimento próprio, que, geralmente, não leva a uma síntese, mas, ao contrário, à permanência de diferenças e de multiplicidades espaciais e temporais. (CATTANI, 2004d, p. 20).

No livro que publica em 2011, *Arte moderna no Brasil*, chega a falar em modernidades ampliadas (CATTANI, 2011, p. 81), estando em sintonia com várias outras autoras e autores que propõem noções que expandem contemporaneamente o conceito de modernidade, como as modernidades múltiplas a que se refere James

4 No artigo “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea” (2002), Icleia Cattani descarta o modelo greenbergiano para a análise da modernidade na arte do Brasil: “No Brasil, a modernidade na arte não se constituiu do mesmo modo que nos países europeus. Culturalmente, ela caracterizou-se por processos históricos de queima de etapas, de assimilação e utilização de modelos exógenos múltiplos; a premissa de pureza e essencialidade modernas (GREENBERG, 1974) não era pertinente” (CATTANI, 2004c, p. 67).

Elkins⁵. Essa noção de modernidades ampliadas permite pensar o fenômeno da arte moderna também fora dos grandes centros hegemônicos. Não só a questão dos lugares é abarcada pelo modo como Icleia Cattani vê a arte moderna no Brasil. Temporalidades também entram na arena de discussão desde pelo menos sua tese de doutorado. Partha Mitter, que estuda a modernidade na arte da Índia, enfatiza como a questão temporal é lida equivocadamente por uma historiografia da arte moderna mais tradicional: “Dispostos contra o discurso originário da vanguarda metropolitana, outros modernismos foram marginalizados como derivativos e sofredores de um lapso temporal” (MITTER, 2014, p. 42 – tradução minha). Icleia Cattani, em sua tese de doutorado, ao mostrar que o retorno à ordem também se fez presente na própria constituição da pintura moderna no Brasil, contraria esse pressuposto, indicando que na verdade o que se tem é o cruzamento não apenas de múltiplas espacialidades, mas também de múltiplas temporalidades. Em outras palavras, a impossibilidade de uma narrativa única, mencionada por Rafael Cardoso (2022)⁶, sobre a arte moderna no Brasil já podia ser intuída nos diferentes textos que Icleia Cattani dedicou ao tema.

Após a conclusão do doutorado na França, Icleia Cattani retorna ao Brasil e passa a integrar, no começo dos anos 1980, o grupo Artes Plásticas Estudos Críticos (Arpec), constituído de igual modo pelas pesquisadoras Ana Spadari, Blanca Brites, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Kern e Mônica Zielinsky, que realiza exposições, colabora em Porto Alegre com a revista *Artis*, trazendo uma visão teórica arejada e atualizada para o cenário artístico local, ainda, segundo Icleia Cattani e Maria Amélia Bulhões (2012, p. 124), bastante romântico à época. De 1982 a 1987 duas integrantes desse grupo, a própria Icleia Cattani e Maria Lúcia Bastos Kern, implantam na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) o pioneiro curso de especialização Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis, do qual iriam participar alguns dos futuros professores do Instituto de Artes da UFRGS (CATTANI; BULHÕES, 2017, p. 18). A partir de 1985 quatro das integrantes do grupo Arpec começam a ingressar via concurso como professoras da área de história, teoria e crítica da arte no Instituto de Artes da UFRGS: Maria Amélia Bulhões entra para o quadro de professores da instituição em 1985, Icleia Cattani, em 1987, Blanca Luz Brites, em 1991, e Mônica Zielinsky, em 1993 (GOMES, 2012, p. 198). Teremos agora a

5 James Elkins, em *The end of diversity in art historical writing: North Atlantic art history and its alternatives*, especula sobre os motivos que tornaram popular o uso entre historiadores da arte do conceito de modernismos múltiplos e suas variantes: “Penso que a popularidade dos modernismos múltiplos deriva da liberdade que parece proporcionar – se a modernidade fosse múltipla, não estaríamos mais obrigados a pensar em torno das mesmas linhas restritivas que levaram Greenberg a insistir na ‘natureza’ do médium [...]. Modernidades múltiplas são uma licença para pensar e trabalhar de modo diferente” (ELKINS, 2021, p.140 – tradução minha).

6 Rafael Cardoso (2022, p. 17) justifica aqui a opção pela ideia de modernismos alternativos: “As evidências em nível mundial apontam para a existência de uma série de modernismos alternativos, que se entrecruzam e se sobrepõem a partir da década de 1890 [...]. Cada uma das diversas partes não comunga necessariamente de todas as qualidades formais, pressupostos teóricos ou estruturas sociológicas que caracterizam o restante, e toda tentativa de reduzir a pluralidade de exemplos a uma narrativa única resulta necessariamente em simplismo”.

área teórica dominada por pesquisadoras, uma novidade nas décadas de história do Instituto de Artes. Com elas chega ao Instituto de Artes também uma maior abertura teórica para a análise da arte contemporânea. Esse perfil de abordagem encontrará algumas resistências, que Icleia Cattani aponta no artigo “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”, de 2002:

Existe, fora da universidade, um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou metodologia na área de artes plásticas, como se fossem destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra que se tornaria, assim, algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera ilustração de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático, são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo. (CATTANI, 2004a, p. 142).

Mesmo enfrentando eventuais oposições, essa nova geração de pesquisadoras, formadas fora do Rio Grande do Sul, sob a condução de Icleia Cattani, irá criar o projeto do inédito Mestrado em Artes Visuais da UFRGS já a partir de 1987. As condições institucionais para a abertura do mestrado se apresentam a partir de 1989, e o curso passa a funcionar efetivamente em 1991. O Doutorado veio pouco tempo depois e, nesses mais de trinta anos de atividade o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, contribuiu para a redefinição, em termos teóricos e poéticos, do campo das artes visuais no estado.

Ativa como professora do PPGAV-UFRGS até o ano de 2020, Icleia Cattani manteve grupos de pesquisa e formou gerações de pesquisadoras e pesquisadores sobre e em artes visuais. Destacarei a seguir algumas de suas pesquisas, procurando sempre enfatizar os desdobramentos de seu pensamento sobre artes visuais desde o período de formação em pós-graduação, desdobramentos que obedecem a uma interessante coerência interna.

Icleia Cattani desde o mestrado se preocupava com a identificação de procedimentos através dos quais os artistas constituem seus trabalhos. Dentre a gama variada de procedimentos observados ao longo dos anos, na década de 1990 destaca dois para ulterior investigação: o estabelecimento de séries e o emprego de repetição na estruturação de obras contemporâneas, como podemos ler em seu artigo “Série e repetição na arte moderna e contemporânea” (1998): “A repetição ocorre na contemporaneidade de modo sistemático e sob várias formas. Releituras, citações e *revivals* são modalidades da mesma; do mesmo modo, os processos nos quais o artista se fixa regras arbitrárias, que ele se esforça por seguir, como num jogo” (CATTANI, 2004f, p. 79).

O conceito de jogo, bem trabalhado na tese de doutorado, reaparece aqui em outro contexto: “As práticas repetitivas são múltiplas e diferenciadas, envolvendo o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialidades” (CATTANI, 2004f, p. 80).

Sua pesquisa sobre a modernidade também alimenta essa nova investigação sobre temas contemporâneos, sempre por um viés crítico:

A repetição traz à tona as contradições intrínsecas da modernidade por desmentir o pressuposto ideológico da novidade absoluta. Apesar disso, por lidar com a diferença, ela acaba por reiterar o postulado do novo; na modernidade e na contemporaneidade, a repetição marca a produção artística enquanto prática serial, sistemática ou assistemática, e pelos princípios da recorrência, da lógica combinatória, portanto pelos princípios do jogo e do acaso. (CATTANI, 2004f, p. 86).

O interesse formal que também se depreende do trecho acima segue, contudo, acompanhado por uma série de reflexões sobre questões sistêmicas do campo da arte, uma visão multifatorial que procura dar conta da inerente complexidade dos objetos de estudo que elege. Em um artigo de 2001, por exemplo, “Reflexões sobre a crítica, a arte ‘à margem’ e a poética”, retoma seu pensamento sobre as margens do sistema e suas possibilidades:

As obras de arte desconhecidas, ou não reconhecidas, constituem, portanto, as margens do sistema das artes. Trata-se de obras que são criadas por autores que vivem nos grandes centros e aos quais não se atribui nenhum “valor” estético e/ou econômico. Ou então, obras produzidas literalmente à margem, isto é, em lugares considerados econômica, social ou politicamente periféricos. [...] Acontecem muitas coisas nessas margens. Frequentemente se encontra aí uma força de criação que estabelece paradigmas outros, diferentes dos da arte reconhecida, ou que se desvia dos modelos impostos, produzindo clivagens de sentido. (CATTANI, 2004e, p. 55).

Ao se colocar o problema de como analisar formalmente obras que no começo da década de 2000 estariam situadas nas margens dos sistemas artísticos, Icleia Cattani irá propor o recurso ao conceito de poética, trabalhado também por René Passeron: “A poética é a ciência da obra que está sendo feita. Ela é particularmente pertinente para todas as criações que, no século XX, privilegiaram o processo em detrimento da obra acabada” (CATTANI, 2004e, p. 59-60). Com a poética seria possível o estudo da obra de arte situada em diferentes posições do sistema, segundo a argumentação da autora:

Em relação à arte à margem, a poética é certamente a principal reveladora de lógicas criadoras diferentes, que escapam aos procedimentos consensuais, podendo só o ato de instauração esclarecer certos aspectos desse tipo de obra. A poética permite compreender em que uma obra “à margem”, que parece semelhante a uma obra reconhecida, ao contrário, dela difere pelos próprios meios de sua elaboração. Assim é possível lançar um novo olhar sobre obras menosprezadas ou consideradas pálidas cópias ou simples epígonos de outras obras lançadas às nuvens pelo consenso cultural. (CATTANI, 2004e, p. 60).

Ainda dando prosseguimento ao pensamento sobre os diferentes lugares da arte, na década de 2000, Icleia Cattani desenvolve sua teoria sobre a mestiçagem na arte

contemporânea, em diálogo com autores como Serge Gruzinski⁷. Em “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea” (2002), ao analisar obras de Nelson Leirner e Alfredo Nicolaiewsky, apresenta o tipo de lugar gerado pela mestiçagem, entendida aqui como procedimento resultante da mistura de elementos que origina as obras. O que resulta dessa mescla, no entanto, não é “harmonioso”: “Na arte, os lugares da mestiçagem são espaços de tensão: tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização” (CATTANI, 2004c, p. 66). Os paralelos com a cultura brasileira, que agregam outro nível de sentido ao conceito, são a seguir explicitados por Icleia Cattani:

O que nos parece caracterizar as obras desses dois artistas é a mestiçagem que não está presente nas próprias imagens, mas nos intervalos e vãos existentes entre elas. É nesses que a mestiçagem se instaura, por um processo fluido no qual ela mais escorrega do que se estabelece: do mesmo modo que, na cultura brasileira, ela parece não se encontrar nos diferentes grupos étnicos e culturais, mas no que se passa entre eles: o que transita de uma cultura à outra, de uma imagem à outra, de uma palavra à outra. (CATTANI, 2004c, p. 76).

Importa chamar a atenção aqui para o fato de que Icleia Cattani, ao exercer a crítica de arte, ocupa também a posição de teórica da arte, posição que via de regra mulheres têm assumido, ainda em minoria, apenas recentemente. Para Icleia Cattani a teoria é fundamental para a elaboração da crítica, uma maneira de aguçá-la, fundamentá-la e torná-la mais penetrante.

Outro ponto a salientar é que, ainda que não tenha se caracterizado como proponente de uma abordagem propriamente pós-colonial nos anos 2000, mesmo assim falava na necessidade de descompartmentação e desierarquização do olhar, postura que tornará possível ao longo do tempo, por exemplo, a abertura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS a um amplo espectro de abordagens diferentes (e divergentes):

Pensamos na multiplicidade, nas diferenças, nos hibridismos e mestiçagens, nas migrações, tanto de homens quanto de conceitos e formas, nos cruzamentos em que as problemáticas se roçam sem se tocarem realmente, mas dos quais saem modificadas. [...] Um olhar que desierarquize, que descompartmente, que assuma outros critérios que não apenas o da novidade ou o da contemporaneidade, mas que, ao mesmo tempo, não relegue o diferente apenas às categorias consideradas “menores” do “popular” ou do “étnico”; um olhar que faça as obras: *ce sont les regardeurs qui font le tableau*, disse Duchamp, mas que se deixe, ao mesmo tempo, constituir por elas, pois as obras também nos olham e nos interpelam (Didi-Huberman, 1998). (CATTANI, 2004b, p. 39).

7 Icleia Cattani aprofunda no capítulo de livro “Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos” sua conceituação de mestiçagem nas artes: “A partir de 1975 houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou a hibridações. Trata-se de obras múltiplas, ‘impuras’, que recorrem ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos” (CATTANI, 2007, p. 22). O conceito irá acompanhá-la mesmo em textos recentes, como “Pintura périplo”, uma análise da obra da artista Lenir de Miranda (CATTANI, 2019, p. 110).

Procurei mostrar aqui uma pequena seleção de ideias propostas por Icleia Cattani para a crítica e a teoria da arte. Críticas da arte com um pensamento inquieto, em constante movimento, como o de Icleia Cattani, que recentemente tem aprofundado suas investigações sobre pintura, foram responsáveis por adentrar com uma visão própria e informada um território até então dominado por teóricos homens. Icleia Cattani faz parte de uma geração que literalmente abriu os caminhos para as tantas demandas de pesquisa que podemos acompanhar hoje no sistema institucionalizado das artes visuais. Para além desta brevíssima introdução à sua obra, espero que pesquisas futuras possam fazer jus ao importante papel que agentes do campo artístico como Icleia Cattani desempenharam na configuração de um “universo da arte” mais diverso e equânime.

SOBRE A AUTORA

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN é professora associada nível III do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS).

dpmkern@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8292-946X>

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CATTANI, Icleia Borsa. *La Semaine de 1922 au Brésil et ses antécédents en France*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Université Paris, 1 Panthéon-Sorbonne, 1976.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Peinture/dessin et identité culturelle*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas e Ciências da Arte). Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1978.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil, 1917-1929*. Tese (Doutorado). U.E.R. d’Art et Archéologie, Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, Paris, 1980. 2 v.
- CATTANI, Icleia Borsa. (2002). Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004a, p. 139-150. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2003). As tramas da globalização: a necessidade de um novo olhar. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004b, p. 33-40. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2002). Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004c, p. 66-78. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (1997). Os lugares incertos ou a aprendizagem da Modernidade de Tarsila do

- Amaral. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004d, p. 9-21. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2001). Reflexões sobre a crítica, a arte “à margem” e a poética. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004e, p. 49-65. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (1998). Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004f, p. 79-86. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Arte moderna no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CATTANI, Icleia. Pintura périplo. In: CATTANI, Icleia Borsa; RAMOS, Paula. *Lenir de Miranda: pintura périplo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019, p. 45-118.
- CATTANI, Icleia Borsa. Entrevista. 5 fev. 2023. Entrevistador: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre, 2023.
- CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia. Experiências de ruptura nas Artes Visuais. In: BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 119-174.
- CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia. *Pela arte contemporânea: desdobramentos de um projeto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. Currículo do Sistema de Currículos Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6952735371047311>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- ELKINS, James. *The end of diversity in art historical writing: North Atlantic art history and its alternatives*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2021.
- FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Pensamento Crítico).
- GOMES, Paulo. Lista dos professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes. In: BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p.195-199.
- HARRIS, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 2001.
- LOVATT, Anna. Rosalind Krauss. In: SHONE, Richard; STONARD, John-Paul (Ed.). *The books that shaped art history, from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. London: Thames and Hudson, 2013, p. 190-201.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2017.
- MITTER, Partha. Modern global art and its discontents. In: Per BÄCKSTRÖM, Per; HJARTARSON, Benedikt (Ed.). *Decentring the avant-garde*. New York: Brill, 2014, p. 35-55.
- SHERMAN, Claire Richter. The tradition continues (1930-1979). In: SHERMAN, Claire Richter; HOLCOMB, Adele M. (Ed.). *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981, p. 61-90.
- SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [Online], 2, 2013. <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>.
- SIMIONI, Ana Paula C. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.
- VARGAS, Rosane Teixeira de. *Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e culturas artísticas (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

As Minas setecentistas e autorias femininas na história e crítica de arte

[*Eighteenth-century Minas and female authors in art history and criticism*]

Paula Ferreira Vermeersch¹

RESUMO • Na história e na crítica de arte brasileiras, o chamado barroco mineiro foi objeto de estudo de pesquisas consideradas hoje fundamentais na compreensão dos fenômenos artísticos no país. A partir do exame de textos de Judith Martins (1903-2000), Hanna Levy (1912-1984) e Myriam Ribeiro de Oliveira (1943), a importância destas autoras na consolidação da área de estudos sobre as artes em Minas Gerais do século XVIII é ressaltada, dentro de um panorama mais amplo de atuação de mulheres, responsáveis pelo estudo, catalogação e preservação do patrimônio das cidades históricas mineiras. • **PALAVRAS-CHAVE** • Século XVIII; Minas Gerais; história e crítica. • **ABSTRACT** • In

Brazilian history and art criticism, the so-called mineiro baroque was the object of study in researches considered fundamental today in the understanding of artistic phenomena in the country. From the examination of texts by Judith Martins (1903-2000), Hanna Levy (1912-1984) and Myriam Ribeiro de Oliveira (1943), the importance of these authors in the consolidation of the area of studies on the arts in Minas Gerais in the 18th century is highlighted, within a broader panorama of the work of women, responsible for studying, cataloging and preserving the heritage of the historical cities of Minas Gerais. • **KEYWORDS** • XVII Century; Minas Gerais; history and criticism.

Recebido em 15 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

VERMEERSCH, Paula Ferreira. As Minas setecentistas e autorias femininas na história e crítica de arte. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10677.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10677

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Presidente Prudente, SP, Brasil).

As artes das Minas setecentistas foram, ao longo de décadas, objeto de textos fundamentais tanto da crítica quanto da história da arte no Brasil. Tanto autores brasileiros considerados basilares, como Mário de Andrade (1893-1945), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), Affonso Ávila (1928-2012), Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), quanto estrangeiros que vieram ao país ou se interessaram por temas relativos ao patrimônio nacional, como Germain Bazin (1901-1990), Robert Chester Smith (1912-1975), John Bury (1917-2017) e Victor Tapié (1900-1974), deixaram estudos que são base de muito do que se sabe hoje sobre as pinturas, esculturas, construções, músicas e poemas feitos na região mineradora no século XVIII.

Mas existe um traço tanto dos textos de crítica, voltados para a análise de exposições ou propostas de curadorias, quanto nos de história da arte, como disciplina universitária ou área de especialidade nos órgãos de salvaguarda patrimonial, que versam sobre as artes mineiras do Setecentos: a presença marcante e decisiva de mulheres. Essas autoras, atualmente, são citadas, estudadas e consideradas fundamentais, tanto quanto os autores homens. Para qualquer estudante de arquitetura, artes plásticas, literatura ou música, que se interesse pelas produções do período, os trabalhos dessas autoras serão muitas vezes a chave para qualquer iniciativa de estudo ou ensino. Essas vozes femininas dão o tom de partes decisivas dos debates, e a ideia, aqui, não é evidentemente esgotar todas as possibilidades de interpretações que seus textos inauguraram e sugerem. O objetivo é bordar algumas figuras e deixar que outras continuem com esses delicados e importantes trechos de erudição sobre as artes mineiras.

As primeiras analistas do patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais foram as servidoras fundadoras do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), mais tarde Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (CAMPOS, 2020). O órgão, fundado em 1937, ficou famoso pela equipe de mulheres que circundava o diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e que se dedicou a imensas tarefas de catalogação, estudo e propostas de intervenção em diversos estados do

país. Os acervos mineiros, dispersos em várias cidades, foram cuidadosamente consultados por elas. Escreve Lúcio Costa sobre o momento “fundador” do Sphan:

No início ele [Rodrigo Melo] tinha uma corte de moças, a começar pela bonita e inteligente Judith Martins, que foi o seu braço direito: além de secretária e colaboradora, discutia de igual para igual todos os problemas da repartição. Hércia Dias, Maria de Lourdes Pontual, Nair Batista, não se limitavam às tarefas burocráticas normais, procediam a estudos e elaboravam trabalhos sugeridos e orientados pessoalmente por ele. (COSTA, 1986, p. 6).

Judith Martins (1903-2000), mineira, natural de Juiz de Fora, é lembrada sempre em todas as histórias do Iphan como uma figura indispensável tanto no estabelecimento das rotinas e práticas do órgão, quanto como pesquisadora. Mesmo depois de sua aposentadoria compulsória, em 1973, continuou a ser frequentadora assídua do Arquivo Central do órgão e auxiliar colegas e visitantes. No depoimento de muitos dos que a conheceram, é lembrada pela generosidade e firmeza de propósitos. Tais características se fazem notar nos depoimentos dados por ela aos funcionários do Iphan das gerações seguintes. Judith conta que começou como datilógrafa, batendo à máquina “catataus” de Mário de Andrade, sem nada compreender (THOMPSON, 2009, p. 32). Aos poucos, segundo sua narrativa, foi ganhando mais e mais tarefas e entendendo melhor o que poderia fazer ali. Entrou no órgão em 1936 e, três anos depois, publicou na revista do próprio Sphan seu primeiro trabalho, um estudo bibliográfico sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). Judith Martins buscou comentar, de forma sucinta, tudo o que se escrevera até então sobre o artista ouro-pretano.

A iniciativa de Judith Martins em trazer todas as fontes e comentários sobre Aleijadinho foi uma das estratégias usadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade para dar fim a inúmeras controvérsias sobre a biografia do artista escrita por seu bisavô, Rodrigo José Ferreira Bretas (1814-1866). O primeiro artigo de Judith, de 1939, foi o início de um trabalho de organização e redação de 83 notas para uma nova edição da biografia de Bretas, considerada até hoje como “definitiva”, publicada pelo Sphan em 1951 (OLIVEIRA, 2014, p. 5). Nas notas, Judith publica trechos de documentos manuscritos, coligidos em Mariana, Ouro Preto, Sabará, São João del Rey, Belo Horizonte por funcionários do Sphan ou pesquisadores colaboradores. Esse cuidado na transcrição de atas, recibos, documentos régios permitiu tanto às equipes do Sphan quanto a estudiosos brasileiros e estrangeiros, a compreensão mais exata das realizações de Antônio Francisco Lisboa no Santuário de Congonhas, nas Igrejas de São Francisco de Assis de São João del Rey e Ouro Preto. Sem esse esforço de Judith, segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, um importante passo seguinte não teria sido dado:

Este estudo histórico deu embasamento seguro às análises de Germain Bazin, de natureza formal, estilística e iconográfica, nos setores arquitetônico, ornamental e escultórico que diversificam a produção artística do Aleijadinho. Redigido a convite do próprio Rodrigo

Melo Franco e publicado em Paris no ano de 1963 o livro continua ainda hoje a referência fundamental sobre o genial artista mineiro. (OLIVEIRA, 2014, p. 5).

Germain Bazin, crítico, curador e historiador da arte francês, depois de servir ao Exército de seu país na Segunda Guerra Mundial, retornou ao Museu do Louvre, onde fora aluno, e se tornou professor. Em 1951, foi nomeado curador-chefe do Museu e, nos anos do pós-guerra, esteve no Brasil tanto a serviço do governo francês quanto com recursos próprios, tendo apoio irrestrito das equipes do Sphan (URIBARREN, 2022, p. 9). Myriam Ribeiro de Oliveira, como vimos, tanto identifica a importância desse apoio na empreitada de Bazin quanto indica a centralidade do livro *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, publicado em Paris por Bazin em 1963. Há uma discussão bibliográfica mais recente sobre as implicações das teses de Bazin e a leitura que Myriam faz delas (URIBARREN, 2022, p. 6); de qualquer forma, para o escopo da discussão proposta neste texto, é importante mencionar a visão de que nada teria sido possível sem a constante força de Judith Martins.

Mas Judith ficaria célebre na historiografia artística brasileira por outra obra. A secretária e pesquisadora do Sphan, tanto em visitas a Minas quanto por correspondência com servidores e colaboradores, começou a redigir, a partir de nomes e datas, fichas que se tornariam o *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974). Sem os dois volumes do *Dicionário*, nenhuma pesquisa sobre as artes mineiras do Setecentos e do Oitocentos pode ser feita. A abrangência e a precisão do *Dicionário*, que traz o nome, datas, tipo de fonte encontrada (ofício, carta de liberdade, batismo, casamento, óbito, recibo) e a localização dessas fontes (arquivos de arquidioceses, dioceses e paróquias, cúrias, ordens, irmandades, arquivos municipais e o Arquivo Público Mineiro), é algo digno de nota e inspirou as gerações seguintes de pesquisadoras. Também na memória de muitos, Judith e suas fichas e a vontade de ajudar quem se apresentasse ao Arquivo Central do Iphan se tornaram símbolos do apreço com o patrimônio.

O curioso é que uma obra tão importante e valiosa seja apresentada com poucas palavras, não assinadas. Nas duas páginas iniciais do primeiro volume, lê-se:

O *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, organizado por Judith Martins, fundamentou-se em verbetes que a autora foi compondo, de 1940 a 1960, a partir de cópias de documentos originais levantados por pesquisadores em arquivos públicos civis e eclesiásticos de várias cidades mineiras, sob a orientação do fundador e primeiro Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade. (MARTINS, 1974, p. 5).

O texto, sem assinatura, prossegue na ideia de que pouco ou nada devemos a Judith. Deliberadamente, tanto os pesquisadores quanto Rodrigo Melo é que seriam os responsáveis pelos dois volumes, adjetivados como “falhos” e “incompletos” – tanto pelas dificuldades financeiras enfrentadas pelo Sphan/Iphan desde o início, quanto pelas interrupções nas pesquisas: “O IPHAN não considera, naturalmente, o *Dicionário* obra definitiva” (MARTINS, 1974, p. 5). E termina numa homenagem a Rodrigo Melo Franco de Andrade, falecido em

1969, “o criador e incentivador deste trabalho” (MARTINS, 1974, p. 6). A extrema modéstia de Judith contrasta com a grandeza do *Dicionário*, que permanece, até os dias atuais, em sua primeira e única edição.

Judith igualmente explica, com muita modéstia e de forma singela, que Rodrigo Melo Franco de Andrade insistiu para que os funcionários do Sphan estudassem português, se matriculassem na Aliança Francesa ou na Cultura Inglesa, e que contratou uma professora de história da arte.

Era Hanna Levy. Ela tem trabalhos publicados. Era uma judia emigrada, alemã, que cursou a Sorbonne. Ela apareceu aqui por indicação de Aníbal Fernandes, de Pernambuco. Dr. Rodrigo contratou o trabalho dela; e ela dava três aulas por semana de história da arte – desde a pré-história até a arte contemporânea. (MARTINS apud THOMPSON, 2009, p. 40).

Do número 3 da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, de 1939, no qual constam os primeiros textos de Judith Martins e a outra datilógrafa do órgão, Hércia Dias, que escreveu sobre móveis dos inconfidentes (DIAS, 1939), para o número seguinte, há expressiva diferença. O número 4 dessa revista, de 1940, é o que mais traz autoras mulheres – Judith, Hanna, Maria de Lourdes Pontual e Nair Batista. Maria de Lourdes escreveu sobre a Catedral de Salvador; Nair ocupou-se, tanto no número 3 quanto no 4, de artistas cariocas do Setecentos (com destaque para Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido como mestre Valentim); Judith publicou uma importante monografia sobre o pai de Aleijadinho, Manuel Francisco Lisboa; e Hanna Levy iniciou uma série de artigos considerados fundamentais pelos autores posteriores.

Hanna Levy (1912-1984), historiadora e crítica alemã que estudou em Munique e na Sorbonne, chegada ao Brasil em 1937, publicou na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* tanto considerações mais gerais sobre a disciplina de história da arte, seus métodos e discussões conceituais, quanto estudos centrados em problemas da historiografia artística brasileira. Já existem panoramas bastante circunstanciados dessas contribuições e de sua trajetória intelectual (KERN, 2014, p. 154); neste artigo, o destaque vai para o fato de que Levy apresenta textos para a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* do número 4 ao 9. Da primeira série do periódico, de 1937 a 1947 (houve uma interrupção entre 1947 e 1955), dos números I a II, é a autora mais publicada; e a única mulher nos números 6, 8 e 9.

Hanna Levy falou especificamente do patrimônio mineiro em “Modelos europeus na pintura colonial” (1944). Citando estudos anteriores de Luís Jardim e Salomão de Vasconcellos, Hanna Levy trata de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), mais especificamente de seis pinturas em madeira da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Ataíde compôs para as laterais da capela painéis sobre a história de Abraão, e Hanna Levy (1944, p. 8) apontou a fonte das iconografias usadas pelo pintor mineiro: uma *Bíblia* francesa, ilustrada por Michel Demarne entre 1728 e 1730, da qual existe um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (advindo da Real Biblioteca portuguesa). A autora ressalta que, apesar de mestre Ataíde ter seguido os esquemas compositivos das gravuras de Demarne, soube

evidenciar alguns aspectos e por isso seus painéis não são meras “cópias”. Hanna Levy não considera Ataíde “inferior” aos artistas europeus daquele século – e nisto reside uma de suas grandes contribuições:

Específica a uma história da arte brasileira, a metodologia desenvolvida por Levy emancipou-se das abordagens europeias, sem no entanto enveredar-se pelo caminho de uma história da arte nacional ou mesmo nacionalista, em busca da essência de uma arte nacional, nos termos defendidos por Mário de Andrade e pelos adeptos da brasilidade. Ela não somente questionou o cânone europeu, mas também defendeu a importância da conceituação teórica para uma história da arte não-nacionalista e não-eurocentrista. Esse enfoque é particularmente interessante por não rejeitar a princípio as posições de fundadores da disciplina, como Wölfflin ou Max Dvořák. Ao defender as análises estruturais e formais das obras, ela revela as hierarquizações e as pré-valorizações dessas abordagens formalistas, em uma perspectiva que em décadas posteriores recebeu o nome de “crítica da ideologia” (*Ideologiekritik*), conceito desenvolvido pelos neomarxistas e pelos membros da Escola de Frankfurt. Neste sentido, é possível considerar Levy como uma das predecessoras de uma história da arte pós-colonial. (BAUMGARTEN; TAVARES, 2013, p. 6).

A abordagem de Hanna Levy permanece como uma das mais inovadoras e sugere caminhos múltiplos nas pesquisas sobre as artes mineiras. Não se tratava apenas, segundo ela, de apresentar as “origens” europeias das produções artísticas na região mineradora na colônia portuguesa nas Américas, mas sim de entendê-las em toda a complexidade tanto do contexto quanto da posição social dos artistas, muitos africanos e afro-brasileiros escravizados e forros.

A região das minas no Setecentos era marcada por uma organização social que também é tema de uma longa e importante sucessão de debates historiográficos. Não é possível remontar a toda essa sucessão no momento, mas um livro, publicado em 1975, traz alguns apontamentos que convergem para o *Dicionário* de Judith Martins. Trata-se de *Devoção e escravidão* (1975), de Julita Scarano (1925-2004), que foi professora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), poeta e escritora. Orientada por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Julita investigou os documentos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina. Embora seu trabalho não seja de história nem de crítica de arte propriamente, suas descobertas nos papéis do Rosário diamantino trazem a explicação da construção dos templos mineiros, onde circularam os artistas e artífices citados por Judith Martins. As rivalidades entre as confrarias também jogaram a favor desses agentes (SCARANO, 1975, p. 31), que na maior parte dos casos realizavam várias atividades:

O profissional de que tratamos é todo aquele que exercitava – por conta própria, em sociedade ou por delegação – a pintura, a escultura, a talha e a arquitetura. Em outros termos, estamos falando concretamente de pintores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros, carapinas e pedreiros.

Desde logo, surge uma dificuldade: a de pretender identificar e caracterizar o artista colonial mineiro, buscando qualificá-lo e classificá-lo de acordo com a sua categoria profissional. Tal dificuldade se deve, fundamentalmente, ao fato de que raramente esse artista atuava em uma única atividade. Exceto os pintores, os outros, normalmente, se dedicavam a mais de um setor, trabalhando ao sabor das oportunidades surgidas. (BOSCHI, 1988, p. 16).

Ressalta aos olhos, novamente, como as iniciativas de Judith Martins e Hanna Levy foram arrojadas ao tratar dos artistas mineiros do século XVIII com delicadeza e dignidade. Numa sociedade tão desigual e racista como a brasileira do século XX, essas autoras propuseram que o estudo cuidadoso das Minas setecentistas traria muitos benefícios culturais aos cidadãos brasileiros, bem como a preservação do patrimônio.

Os estudos primeiros da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e as publicações do órgão possibilitaram, nas décadas seguintes, a continuidade de várias discussões. Em 1969, num contexto político de repressão, o poeta, ensaísta e pesquisador Affonso Ávila (1928-2012) fundou a revista *Barroco*. Trabalhando como auxiliar de gabinete do então governador de Minas Gerais Juscelino Kubitschek (1902-1976), Affonso Ávila era figura importante da imprensa e da intelectualidade mineiras. De forma corajosa, num contexto de perseguição política em Belo Horizonte – por exemplo, o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal e outro grande estudioso das Minas setecentistas, foi preso já no dia 31 de março de 1964, destituído do cargo e obrigado a seguir para o exílio nos EUA, do qual não retornaria –, Affonso Ávila propôs uma publicação de “ensaio e pesquisa” para o Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (CEM/UFMG).

A *Barroco* começa com um texto da diplomata portuguesa Maria de Lourdes Belchior Pontes (1923-1998) sobre história literária em Portugal do início do Setecentos (PONTES, 1969), que se encaixa perfeitamente nas investigações de Affonso Ávila naqueles anos. Em 1967, o estudioso publicara *Resíduos seiscentistas em Minas*, um estudo aprofundado de textos do início do século XVIII, com destaque para o *Triunfo eucarístico*, um livreto de 1734 em que o português Simão Ferreira Machado narra a festa de inauguração da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Tanto o *Triunfo* quanto os estudos de Ávila e Maria de Lourdes Belchior Pontes trouxeram uma profundidade inédita para os temas das artes mineiras setecentistas. Há um paralelo entre a *Barroco* e a antiga *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – ambos os periódicos contaram com estudos mais gerais de especialistas estrangeiras, que discutiram conceitualmente o que se poderia denominar barroco nas artes brasileiras.

A *Barroco*, nos números seguintes, traz outras mulheres dentre os autores. Mas o destaque é a que aparece no número 4 da revista, datada de 1972 – Myriam Ribeiro Silveira Tavares, que nas publicações seguintes passaria a assinar Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1943). Em recente entrevista (2021), Myriam Ribeiro conta que, em 1965, como estudante do terceiro ano do curso de história da UFMG, recebeu uma bolsa de estudos para a Bélgica. Em Louvain, terminou o curso de graduação, e fez mestrado e doutorado. Defendeu uma tese intitulada *O rococó religioso em Minas*

Gerais e seus antecedentes europeus. Myriam narra que um encontro com Rodrigo Melo Franco de Andrade, que foi à Bélgica para um congresso, fez com que se decidisse pela história da arte. O objetivo era se tornar servidora do Iphan.

No relato de Myriam Ribeiro, quando de seu regresso ao Brasil, em 1972, não havia concursos para o Iphan. Tornou-se pesquisadora do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha), fundado em 1971, dentre outros, por Affonso Ávila, e professora em tempo parcial na UFMG. Ela logo se tornou referência – o texto na *Barroco 4* é um estudo, muito completo, de todas as fontes a respeito do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas (OLIVEIRA, 1972). Myriam Ribeiro publicaria mais estudos sobre o conjunto das esculturas de Aleijadinho em Congonhas.

Em 1985, ainda segundo seu relato, conseguiu a contratação para a sede do Iphan, no Rio de Janeiro, e por isso pediu transferência da UFMG para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tornando-se hoje uma das maiores referências nos assuntos relativos às artes mineiras setecentistas. Publicou muito, tanto no Iphan quanto em periódicos e livros acadêmicos. Seria tema de outro artigo considerações sobre seus escritos, suas posturas teórico-metodológicas e a centralidade de suas atribuições e estudos técnicos numa área de estudos não desprovida de diversas e acaloradas polêmicas, como as que rondam tudo que se refere a Aleijadinho (BAUMGARTEN; TAVARES, 2013, p. 7). Mas, talvez dando alguns passos mais cautelosos, o que se pode afirmar é que muitos dos textos de Myriam Ribeiro retomam as linhas deixadas pelas servidoras do Sphan e por Hanna Levy. O cuidado com as fontes, o apreço pelos mestres mineiros, a cautela em reafirmar as antigas polêmicas entre os letrados de Ouro Preto e Belo Horizonte são alguns traços de muito do que Myriam Ribeiro escreveu. Houve um momento em sua carreira em que seu trabalho alcançou um público ainda mais amplo que o das universidades e dos servidores do Iphan, quando aceitou o convite para ser a curadora da seção “Barroca” da Mostra do Redescobrimento, em 2000, que, organizada por uma série de instituições e tendo vários financiamentos, pretendeu marcar os 500 anos do Brasil através de exposições divididas por temas, montadas em amplos espaços do Parque do Ibirapuera, e que tiveram itinerância nacional e internacional. Myriam Ribeiro escreveu “A imaginária religiosa no Brasil”, que classifica como um “estudo genérico”, para a sua curadoria. Na época, a professora e pesquisadora esteve presente em muitos momentos, da montagem aos treinamentos oferecidos a todos aqueles que iriam trabalhar na Mostra, bem como em palestras para o público em geral.

Myriam Ribeiro estabeleceu a imaginária como o centro da sua curadoria, e propôs, através de estudos técnicos, estilísticos e documentais, o estabelecimento de escolas regionais de escultura. As peças selecionadas foram divididas em seções denominadas Portugal, Oficinas Beneditinas, Oficinas Franciscanas e Carmelitas, Oficinas Jesuíticas, Escola Baiana, Escola Mineira, Goiás, Escola Pernambucana, Escola Maranhense e do Grão-Pará, Iconografia, Imagens Processuais, Talha Dourada, Oratórios e Presépios, Técnica e Prataria. Em todos os casos, a autora reforçava a necessidade de observar detalhes, muitas vezes tidos como “pequenos” ou “irrelevantes” pelos não especialistas – os gestos, o formato dos olhos, das mãos,

o movimento das vestes. O conhecimento de hagiografia, de história sagrada, das devoções eruditas e populares era citado a todo momento pela historiadora.

Logo na noite de inauguração da Mostra do Redescobrimento, em 23 de abril de 2000, houve uma controvérsia em relação ao módulo do Barroco, curado por Myriam – a cenografia de Bia Lessa não foi bem recebida por parte considerável do público. A polêmica continuou durante os meses que se seguiram. As imagens de santos, de Nossa Senhora ou Santa Ana apareciam num espaço escuro, embaixo de focos de luz, acompanhadas de flores roxas e outros elementos, que aludiam à liturgia católica. Nunca nenhuma exposição de imaginária barroca se apresentara antes daquela maneira. A música e a voz da cantora baiana Maria Bethânia, declamando trechos dos sermões de Padre Antônio Vieira, irrompiam em determinados trechos do percurso expositivo.

Na imprensa, nos meios acadêmicos, muito se falou de uma “espetacularização” do barroco no segmento da Mostra do Redescobrimento, e há dissertações, teses e artigos a respeito disso. A própria Mostra, em si, suscitava apaixonadas defesas e recusas; e dentro desse turbilhão, a proposta visual de Bia Lessa para uma parte identificada como uma das mais importantes, porque ligada a conceitos de nacionalidade, era lida como heterodoxa demais. Uma crítica recorrente é que luzes, sons e cenários impediam a visualização das peças, muitas vezes pequenas ou delicadas. Já outros analistas diziam que existia uma proximidade inédita com aquelas esculturas, que era possível chegar bem perto de algumas e que todas, ao surgir num lugar tão “contemporâneo” como os espaços do grande edifício da Bienal, ao redor de um aparato inusitado, teriam sido ressignificadas e repostas em sua importância.

De qualquer forma, o próprio texto e as escolhas da curadora Myriam Ribeiro, a nosso ver, não foram tão comentados quanto deveriam. Independente da cenografia de Bia Lessa, que é considerada uma das mais marcantes nas últimas décadas, pouca gente atentou para o fato de que Myriam Ribeiro e sua equipe pesquisaram acervos públicos e particulares do país inteiro, o que nunca havia sido feito nessa escala. Religiosos, leigos de diversas irmandades, servidores das superintendências regionais do Iphan, museus, colecionadores, se uniram e cederam peças consideradas obras-primas. Vinte e três anos depois, o Catálogo da seção Barroca é ainda surpreendente pela abrangência verdadeiramente nacional e pelo empenho de Myriam Ribeiro em se comunicar com o grande público. Na Introdução ao Catálogo, o curador geral da Mostra Nélson Aguilar escreveu:

Essas instituições são fomentadas pela curadoria de Myriam, balizada pelos longos anos de dedicação ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como por seu magistério, onde tenta quebrar, pelo exemplo, a timidez dos alunos assustados com a autoridade dos estrangeiros e dos brasileiros da chamada “geração heroica do IPHAN”, sob a liderança carismática de Rodrigo Melo Franco de Andrade. (AGUILAR, 2000, p. 35).

Para Aguilar, Myriam Ribeiro foi a autora que fez a ponte entre os fundadores da área de estudos das Minas setecentistas e as gerações seguintes. A atividade como professora, a participação em congressos e como palestrante, e o quanto deixou

em textos no Iphan – seus *Roteiros de Patrimônio* são leitura obrigatória para quem pretende conhecer centros e cidades históricas em todo o país, acessíveis integral e gratuitamente no *site* do Iphan – tudo convergiu numa continuidade, mas também numa ampliação no acesso à informação qualificada pela erudição, pela pesquisa direta das fontes manuscritas, pelo cuidado com os detalhes.

Em 2003, Myriam Ribeiro retomou sua tese de doutoramento, defendida na Bélgica, e *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* saiu como livro. A tese fora revista e ampliada em duas décadas, e saiu dedicada à memória do orientador, o professor Jacques Lavalleye, da Universidade Católica de Louvain, e à de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Myriam registra agradecimentos aos seus “companheiros de trabalho do IPHAN [...] em especial os nomes de alguns que já não são deste mundo, como Judith Martins” (OLIVEIRA, 2003, p. 9). Assim como agradeceu ao pessoal do Iphan, a professora agradece aos estudantes de suas turmas – a dupla natureza de sua atuação, iniciada em 1972, permaneceu.

O livro de Myriam tem uma hipótese que causou certos desconfortos em alguns círculos – a de que os famosos templos mineiros, tão decantados, não poderiam ser denominados “barrocos”, e sim “rococós”. Tanto plantas baixas quanto fachadas retilíneas, aponta Myriam, muitas vezes foram “deixadas de lado” para que curvas e elipses se destacassem na historiografia, para provar a filiação dessas construções ao que os autores europeus chamaram de “barroco”, e também para propor uma visão nacionalista, que privilegiaria a “originalidade” dos templos mineiros, pensados por uma sociedade “muito específica”, a do ouro e das pedras preciosas nas serras do Setecentos. A essas visões, Myriam contrapõe com um vasto conhecimento da produção portuguesa, tentando estabelecer paralelos e ligações entre o que se fazia na região mineradora no Brasil e o restante do que se denominou império colonial português.

Restarão, às gerações seguintes de pesquisadoras, de estudiosas das artes mineiras do século XVIII, continuidades e/ou rupturas. Mas, seguramente, tudo o que é feito hoje – e por muitas mulheres, servidoras do Iphan, professoras de todos os níveis de ensino, pesquisadoras em órgãos públicos ou funcionárias de empresas particulares – tem em si a força do que Judith Martins, Hanna Levy, Myriam Ribeiro de Oliveira, dentre outras, articularam.

SOBRE A AUTORA

PAULA FERREIRA VERMEERSCH é docente do Departamento de Geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) de Presidente Prudente.
p.vermeersch@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0001-5887-4593>

REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO Francisco Lisboa: o Aleijadinho. Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MES, n. 15, 1951.
- AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimto: arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. *Perspective* (online) 2, 2013, p. 1-22. <https://doi.org/10.4000/perspective.5538>.
- BOSCHI, Caio C. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COSTA, Lúcio. Prefácio. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 5-10.
- CAMPOS, Yussef D. S. Mulheres do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). *O Estado de S. Paulo*, 28/9/2020.
- DIAS, Hércia. O mobiliário dos inconfindentes. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 1939, p. 163-172.
- ENTREVISTA com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira: “Rococó, cultura barroca e iconografia religiosa no Setecentos: fontes e possibilidades de pesquisa (Brasil e Portugal)”. Entrevista concedida via correio eletrônico a Anna Carolina Vilela Siqueira e Vanessa Cerqueira Teixeira. *Temporalidades*, edição 35, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2021, p. 994-998.
- KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a história da arte brasileira como problema. In: EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 10. *Atas...*, 2014, p.153-160.
- LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, 1944, p. 7-66.
- MARTINS, Judith. Apontamentos para a bibliografia de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 1939, p. 179-205.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27, 1974, p. 5-6.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Aleijadinho e o Iphan de Rodrigo Ferreira Bretas a Rodrigo Melo Franco de Andrade. In: IPHAN. *A terra mais perto do céu: bicentenário da morte de Aleijadinho – 1738-1814*. Iphan: 2014, p. 4-6.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior. História literária e história das ideias estéticas. A teorização do barroco na Península Ibérica: Gracián impugnado por F. Leitão Ferreira. *Barroco*, n. 1, 1969, p. 9-14.
- SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1975.
- TAVARES, Myriam Ribeiro Silva. Os Passos do Aleijadinho em Congonhas do Campo: evolução histórica e análise crítica. *Barroco* 4, 1972, p. 35-55.
- THOMPSON, Analucia (Org.). *Entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro: Iphan/DAF/Copedoc: 2009.
- URIBARREN, María Sabina. Parcerias e aspectos materiais da primeira edição dos livros sobre o barroco brasileiro de Germain Bazin. *Anais do Museu Paulista*, n. 30, 2022, p. 1-50.

De unas y otras: la construcción de una escritura femenina sobre las artes en Chile entre 1824 y 1927

[*One and all: the construction of women's writing on arts in Chile between 1824 and 1927*

[*De umas a outras: a construção de uma escrita feminina*

sobre as artes no Chile entre 1824 e 1927

Gloria Cortés Aliaga¹

Este ensayo es parte de la investigación doctoral en desarrollo "Opinantes, críticas, emancipadoras: la construcción de una escritura femenina sobre las artes en Chile entre 1824 y 1927" (Universidad Nacional San Martín, Buenos Aires, Argentina) y fue presentado en el XV Jornadas Nacionales de Historias de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina).

RESUMEN • La escritura de mujeres en Chile se produjo a principios del siglo XIX, paralelamente a la construcción del Estado-nación. A principios del siglo XX, combinadas con el movimiento profeminista, las redes asociativas de mujeres comenzaron a ganar relevancia y fuerza colectiva. Diversas escritoras y poetisas establecieron relaciones de solidaridad y apoyo creativo. Este artículo busca establecer esas redes de escritoras y artistas que evidencian la construcción de una genealogía femenina en la escritura crítica de arte en Chile y proponer nuevos relatos posibles sobre los procesos creativos de las mujeres durante cien años de historia. • **PALABRAS CLAVES** • Escritura de mujeres; mujeres artistas; feminismo. • **ABSTRACT** • Women's writing in Chile was produced at the beginning of the 19th century, parallel to the construction of the nation-state. At the beginning of the 20th century, combined with the proto-feminist movement, women's associative networks began to gain relevance and collective strength. Several writers and

poets established relationships of solidarity and creative support. This article seeks to establish those networks of writers and artists providing evidence for the construction of a female genealogy in critical art writing in Chile and propose new possible stories about women's creative processes during a hundred years of history. • **KEYWORDS** • Women's writing; women artists; feminisms. • **RESUMO** • A escrita feminina no Chile se produziu no início do século XIX, paralelamente à construção do Estado-nação. No início do século XX, aliadas ao movimento profeminista, as redes associativas de mulheres começaram a ganhar relevância e força coletiva. Várias escritoras e poetisas estabeleceram relações de solidariedade e apoio criativo. Este artigo busca estabelecer essas redes de escritoras e artistas fornecendo evidências para a construção de uma genealogia feminina na escrita crítica de arte no Chile e propor novas histórias possíveis sobre os processos criativos das mulheres durante cem anos de história. • **PALAVRAS-CHAVE** • Escrita feminina; mulheres artistas; feminismo.

Recebido em 10 de fevereiro de 2023

Aprovado em 22 de dezembro de 2023

CORTÉS ALIAGA, Gloria. De unas y otras: la construcción de una escritura femenina sobre las artes en Chile entre 1824 y 1927. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10679.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10679

1 Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA, Santiago, Chile).

“INSTRUID A LA MUJER”. LA ESFERA ARTÍSTICA CHILENA Y LAS OPINANTES PÚBLICAS EN EL SIGLO XIX

La escritura femenina en Chile tiene una larga data. Si bien puede identificarse tempranamente en el espacio conventual, como los casos de sor Úrsula Suárez (1708) y el de sor Tadea de San Joaquín (1784), esta está destinada fundamentalmente a la literatura religiosa, correspondencias y diarios. Especial mención cabe el único registro conocido hasta el momento sobre el proceso de conquista y colonización realizado por una mujer, Catalina de Erauso o la monja Alférez (ca.1585/1592-ca.1650), quien publica su autobiografía en 1626. En adelante, las congregaciones religiosas femeninas serán el espacio exclusivo para la escritura y la formación intelectual para las mujeres. A inicios del siglo XIX las luchas anticolonialistas verán nacer poemas y cantos patrióticos en voces de mujeres como Mercedes Marín del Solar (1804-1866) que, junto a la llegada de la imprenta a Chile (1813), permitirá la aparición de escritoras y oradoras que se valdrán de la prensa y las publicaciones periódicas para transmitir sus ideas. La trasgresión del límite entre lo íntimo y lo público a través de la escritura, permite abrir la cuestión sobre la participación de las mujeres en las escenas culturales y en la conformación de los campos intelectuales. ¿Qué escriben las mujeres sobre las artes en Chile? ¿Para quienes escriben? ¿Cómo participan de la esfera pública dominante? O, por el contrario, ¿Qué espacios alternativos construyen? Aun cuando su papel haya sido relegado a posiciones subordinadas y sus testimonios considerados referencias menores, lo cierto es que las redes que articularon, las estrategias de negociación para la escritura –la voz neutra, la elección de géneros como los diarios o relatos de viajes– o la incorporación de los espacios íntimos y las subjetividades femeninas, permitieron la construcción de diversas narrativas que sitúan historias posibles sobre la escena de las artes en Chile desde 1824 hasta 1927.

La discusión sobre la educación femenina es igualmente temprana, develando el esfuerzo colectivo de las mujeres en la lucha por la instrucción de la mujer. Es la propia Marín del Solar quien propondrá en 1840 uno de los primeros planes de estudios femeninos, alentando la gramática y el estudio de “la lengua patria” y el francés para estimular el “buen gusto”. Sin embargo, respecto de la enseñanza de las artes señala que:

[El dibujo] debe entrar como un bello adorno en la educación. Es preciso observar la disposición de la niña en la elección de la habilidad que deba adquirir, i [sic] mirar que la excesiva afición a estas cosas no la distraiga de otras más importantes ni perjudique su moral, inspirándole las pretensiones de la vanidad. (MARÍN DEL SOLAR apud ZANELLI, 1917, p. 38).

Esta visión sobre la incorporación de las mujeres al ámbito de las artes como un asunto secundario y complementario a otros saberes, como la religión, la geografía, la historia, entre otras materias, condice con la visión de una mujer instruida a la par de las virtudes domésticas. La llegada, cada vez más frecuente, de artistas y escritoras extranjeras a territorio nacional, especialmente Santiago y Valparaíso, evidenció alternativas a la formación femenina a través de nuevos modelos de mujer, independientes económicamente, viajeras y profesionales, aunque no libres ni exentas del yugo de la sociedad respecto de su género. Es así que hacia 1844/45, llegó a Chile la pintora francesa Clara Filleul (1822-1878) acompañando al también pintor Raymond Quinsac Monvoisin a quien se le había ofrecido dirigir la Academia de Pintura, cuestión que finalmente no llegó a concretarse. Aunque su larga estada en nuestro país por cerca de diez años consagra a Filleul como una intelectual de envergadura, la historiografía del arte la ha mantenido, insistentemente, bajo el alero de Monvoisin². Artista multifacética, pintora, miniaturista, escritora y traductora, su identidad ha quedado subyugada a la presencia del pintor francés obviando sus múltiples aportes en el ámbito intelectual. Fue autora de importantes textos moralizantes para infancias y adolescencias, entre los cuales se encuentran *L'Heureuse famille ou les veillées amusantes* (La Mosaïque de la jeunesse) escrito entre 1840 y 1845; *Les Marguerites. Le Pain et l'eau. Le Prix de l'hospitalité*, A. Maugars, París (1844); *Alfred, ou le Modèle des écoliers*, A. Maugars, París (1845); *Après l'étude, les heures de loisir* (La Mosaïque de la jeunesse), Picard fils, París (1846), entre otros muchos escritos en el espacio de lo privado, probablemente recluida en la hacienda Los Molles (Valparaíso) y publicados en Francia. Aunque hasta el momento no hemos logrado encontrar referencias sobre escritura de las artes, es posible que en su labor como colaboradora de periódicos tales como *Le Monde Illustré*, puedan hallarse indicios sobre esta materia. La complejidad de la figura de Clara Filleul, permite abrir discusiones respecto de las estrategias utilizadas por las mujeres que ingresan al campo intelectual en este período, pero lo más importante es que su indudable marginación, relegada a un espacio liminar, evidencia la desautorización de mujeres en todos los ámbitos de acción en que desarrollan su quehacer creativo³.

Poetas, declamadoras, conferencistas, editoras, periodistas, novelistas, las mujeres de esta generación parecen estar poco interesadas en la escritura sobre las artes en Chile. La autocensura, la acomodación de sus ideas, los seudónimos masculinos, el anonimato, entre otras estrategias de negociación o el escaso escenario artístico que se presenta durante las primeras décadas y los prejuicios que devela la dedicación a cuestiones del todo secundarias a su formación, pudieran ser algunas

2 Al respecto, ver: Báez; Cortés (2020).

3 Ver también: Cortés (2024a).

de las razones de su ausencia o su invisibilización. El problema de la instrucción femenina se presentaba como una urgencia a resolver, poniendo en el centro del debate la base moral-cristiana del rol de la mujer en la familia y en la sociedad, como verdadera “rejuvenación [sic] i justa emancipación”. Así lo señalaba Eudivijis Polanco en *La Brisa de Chile* en 1876, añadiendo:

Inútil sería buscar en las primeras sociedades, las que dieron origen a pueblos que ya no existen i aun en aquellas que descollaron por sus conocimientos en las artes i ciencias, que mandaron sus principios de civilización a las primeras naciones cultas que hubo en Europa, a la mujer enaltecida i dignificada por la instrucción i la virtud, por la conciencia de su valer i por el conocimiento de la misión que Dios le deparó. (POLANCO, 1876, p. 35)⁴.

La incorporación de la mujer al sistema educativo fue una preocupación permanente durante todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX. En 1897 la revista *La Mujer* publicada en Curicó, se preguntaba si la pobreza de nombres femeninos en la literatura se debía “[¿] porque no poseemos la instrucción i el desarrollo suficientes para poder dar forma a nuestros pensamientos?” (LA MUJER, 1897) (Figura 1). A pesar de ello la pléyade de escritoras que se devela al introducirnos en la historia editorial en Chile indica escenarios profundamente interesantes, especialmente en la figura de la opinante pública⁵. Uno de los hitos más importantes en la escritura de mujeres que permite anticipar un interés por establecer una mirada crítica sobre el sistema político-cultural y las artes en el país, es el testimonio de la viajera y escritora inglesa María Graham (1785-1842) quien plasmó sus experiencias en el libro *Diario de mi residencia en Chile* (1824). Aunque la publicación –que más bien se trata de una “copia” editada por la autora– se constituye en una fuente histórica sobre los procesos que vive el país pos independencia, incorporando documentos y crónicas culturales, lo más relevante de la publicación es la generación de sentidos que otorga la escritora a los hechos descritos. Sus opiniones públicas sobre los personajes históricos, los acontecimientos o la escena política y cultural del país, desafían los códigos de género establecidos en la época.

4 En las citas se mantuvo la ortografía y puntuación de acuerdo con los textos originales.

5 Al respecto, ver: Montero (2018) y también Contreras; Landeros; Ulloa (2017).



Figura 1 – Portada de la revista *La Mujer*, año I, n. 10, noviembre de 1897. Archivo Memoria Chilena

María Graham arribó al puerto de Valparaíso en abril de 1822 y permaneció en Chile hasta enero de 1823. Viuda a los 37 años, la escritora, dibujante y pintora, se trasladó por diferentes puntos de la zona central registrando diversos aspectos de la conservadora sociedad chilena, el paisaje circundante y también exploraciones

botánicas. Pero su labor no se ciñe a la mera descripción o trasmisión de una información que le rodea, sino que utiliza la fuerza retórica para “atacar al sistema español de colonialismo que venía unido a la Iglesia Católica” (AKEL, 2012, p. 146). De esta forma, la autora expresa sus opiniones políticas respecto del poder colonial y sus efectos en tierras americanas, especialmente Chile. La influencia de la iglesia española en la introducción de modelos europeos religiosos para los adornos de las iglesias o el desproporcionado engrandecimiento de España, queda de manifiesto frente a la experiencia relatada sobre un joven pintor ecuatoriano que acompaña a Lord Cochrane, lamentándose, ya que, “aquí donde no tiene nada que ver que sea mejor que lo suyo, hai [sic] pocas probabilidades de que progrese gran cosa” (GRAHAM, 1902 [1824], p. 259). Los efectos del colonialismo y su “perspicaz política de sofocar” a las colonias, obstruye el fortalecimiento de otras industrias ajenas al extractivismo de los recursos naturales. “[...] i me duele pensar [continúa la escritora] que [Chile] tiene todavía que atender a muchas cosas de importancia más apremiante que las bellas artes” (GRAHAM, 1902 [1824], p. 260). En efecto, deberán pasar veinte años para que el estado chileno creara la primera Academia de Pintura en 1849, en concordancia con la consolidación política y económica del país.

El fortalecimiento de las exposiciones de Artes e Industrias y los primeros salones nacionales de pintura, permitió también el ingreso cada vez mayor de las mujeres al sistema de las artes cuyo punto culmine lo constituye el ingreso de Agustina Gutiérrez (1851-1886) a la Academia de pintura en 1869. Todo ello en el marco de las discusiones sobre la instrucción de la mujer que tiene entre sus principales hitos la promulgación del Decreto Amunátegui (1877) que permitió a las mujeres rendir exámenes para obtener títulos profesionales. También en este momento se inicia un movimiento editorial y de escritura femenina fundacional en Chile, en donde resaltan el *Eco de las Señoras de Santiago* (1865) y la *Revista de Valparaíso* (1873-1874), esta última fundada por Rosario Orrego de Uribe (1837-1879). Dedicado a la literatura, las artes y las ciencias, la propia Orrego publica en su primer tomo el poema “La Mujer”, leído en la Academia de Bellas Artes en 1873, y que inicia con los siguientes versos:

Instruid a la mujer, si queréis pueblos
Que se eleven felices, soberanos.
Mirad que la mujer tiene en sus manos
La vasta cuna del humano ser
(ORREGO DE URIBE, 1873, p. 90).

No es de extrañar, entonces, que una década después su hija Ángela Uribe Orrego (1850-?) publicara en *El Taller Ilustrado* la nota “El arte i las artistas chilenas” (Figura 2). El texto se constituye, probablemente, en una de las primeras referencias sobre la escena femenina en las artes escrito por una mujer, abarcando diversos ámbitos como las exposiciones, el mercado del arte y la enseñanza. Sobre esta última, señala:

La Academia de Pintura establecida en 1848⁶, satisfizo la primera necesidad, esto es, la de crear una nueva carrera para los hombres. Al presente se hace ya sentir la segunda necesidad, esto es, la de crear otro establecimiento análogo que abra una carrera para las niñas. (URIBE ORREGO, 1886).

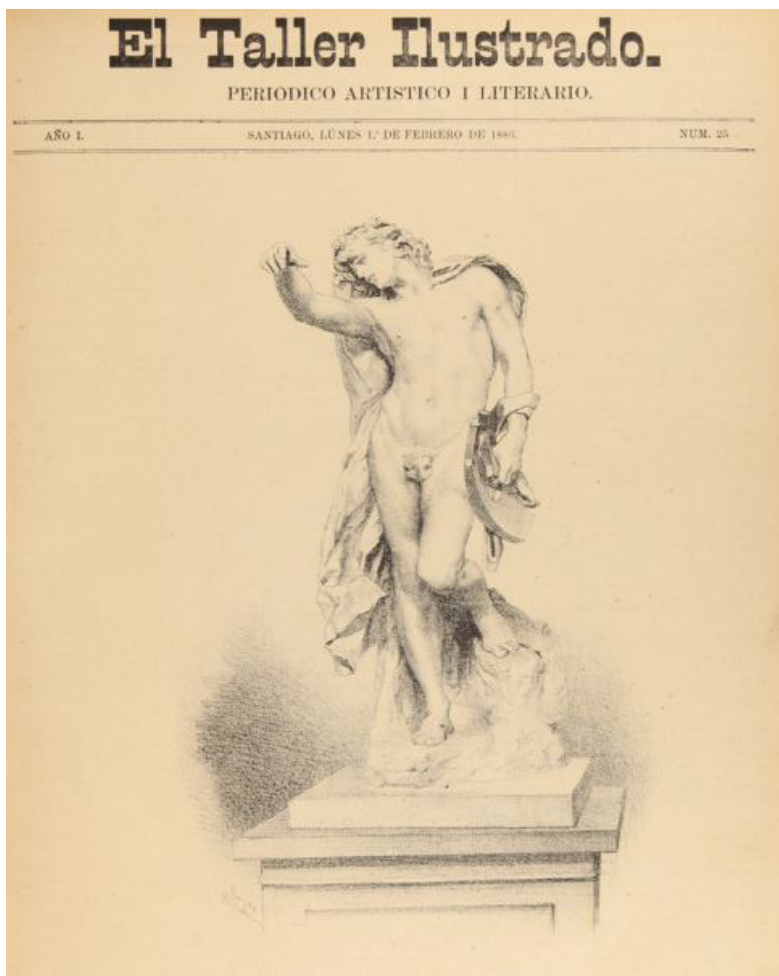


Figura 2 – Portada del número del *Taller Ilustrado* donde Ángela Uribe Orrego publica su nota “El arte i las artistas chilenas”. *El Taller Ilustrado*, Santiago, febrero de 1886. Archivo Memoria Chilena

6 La autora confunde la fecha del contrato del nuevo director de la Academia, el italiano Alessandro Ciccarelli, con la promulgación oficial del decreto el 17 de marzo de 1849. El mismo año se funda también la Escuela de Artes y Oficios como parte de un programa educativo del gobierno en materia cultural. Diez años después, la Academia pasó a formar la Sección Universitaria de Bellas Artes, fusionándose con las clases de arquitectura y de escultura, siendo supervigilada por la Universidad de Chile mediante la ley educacional de 1879.

Aunque la solicitud de Ángela Uribe Orrego no fue atendida, lo cierto es que los cursos al interior de la Academia se dividieron para hombres y mujeres, incrementando el número de alumnas que ingresaron cada año. Este aumento pone en debate público la cuestión de los espacios en el que las mujeres artistas pueden participar, la circulación de sus obras y, por cierto, la recepción crítica de la producción femenina.

MUJERES QUE ESCRIBEN SOBRE MUJERES QUE PINTAN. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS REDES FEMENINAS Y LAS PUBLICACIONES SOBRE ARTES

En 1909, la escritora y ensayista chilena Mariana Cox-Stuven –Shade– (1871-1914) publicó su libro *La vida íntima de Marie Goetz*. Utilizando la voz de sus personajes, Cox establece una discusión sobre el estatuto Artista, argumentando:

Bastaría que nos pusiéramos de acuerdo sobre el significado ó [sic] acepción que damos á [sic] esta palabra, para dar lograr entendernos... Si Uds. que dicen que hablan del *Artista* como de *ese sér ligero, alado y sagrado*, que Platón define, confieso que en Lynd⁷ sea difícil encontrarlo... Todavía no es su hora. Homero habla también de los *Artistas* como *envenenadores públicos*... [...] Debo añadir que sus descendientes tomarán otros senderos en la existencia sentimental del porvenir, y no dudo que serán de reputación en la pintura, en la escultura, en la música, en la arquitectura que sirve de morada á [sic] Dios y al hombre. (COX, 1909, p. 43-44).

Mariana Cox conforma la generación de escritoras provenientes de la alta burguesía chilena, que se abrieron paso a inicios del siglo XX. Participó, igualmente, en escrituras críticas para los diarios *El Mercurio*, *La Nación* y *La Unión* con interesantes artículos de crítica social, música y literatura. En paralelo, diversas publicaciones femeninas como la *Revista Industrial Femenina* (1912-1914), organizada por las alumnas de la Escuela Profesional Superior, y *Evolución* (1920-1921), periódico nacional femenino dedicado a las ciencias, la literatura, las artes, la sociología y la cultura, entre otras, dedicaban notas de carácter técnico sobre la enseñanza del dibujo, por ejemplo, entre instructivos de modas, poemas o destacados sobre historias de mujeres célebres. Entre sus páginas pueden encontrarse, sin embargo, narrativas como la historia de la pintora ficticia Emily d'Orbe, que fue publicada en varios números de la *Revista Industrial* en 1914. Desde este lugar, encontramos en las revistas estudiantiles de la época una nueva fuente a la que no habíamos acudido para visitar la labor de las mujeres artistas, donde son las propias adolescentes quienes accionan a través de la escritura. La revista *Ensayos sobre Letras, Artes i Ciencias* (1907), redactada por las alumnas del Liceo Americano de Señoritas de Chillán o la revista literaria *Ideales* (1927) de las alumnas del Liceo de Niñas de Quillota, son algunos ejemplos.

7 La autora sitúa la historia en la ciudad ficticia de Lynd pero que, aparentemente, representa a Punta Arenas, ciudad natal de Mariana Cox, localizada al extremo sur del país.

La urgencia por consolidar el sistema educativo y artístico en el país cobran fuerza, junto a las ideas de progreso y modernidad que traen las celebraciones del Centenario de la República y que tiene como uno de sus hitos principales, la construcción del Palacio de Bellas Artes para albergar al Museo de Bellas Artes⁸ y a la Academia, inaugurándose en septiembre de 1910. Ese mismo año apareció la revista *Familia*, impulsando la creación de varias instituciones femeninas, como el Círculo de Lectura (1915) y el Club de Señoras (1916). Aunque la revista se orientó a cuestiones domésticas, entre sus páginas también se desarrollaron una serie de artículos de corte feministas bajo la vocería de intelectuales de la elite y de una nueva generación de profesionales de clase media, transformándose en uno de los órganos oficiales de la emancipación femenina durante este período.

En 1915, la revista publicó una entrevista realizada por la escritora María Cenicienta a la presidenta del Círculo de Lectura de Señoras, Sofía Eastman de Hunneus. Fundado ese mismo año y con la gestión de Amanda Labarca (1886-1975), el Club fomentó la participación de las mujeres de la elite, en la discusión crítica de la lectura y de la educación femenina, entre otras cuestiones, bajo una atmósfera espiritual “netamente cristiana y democrática” (CENICIENTA, 1915, p. 3). Pero sus integrantes también se constituyeron en importantes opinantes sobre una diversidad de temas referidos a la condición de la mujer. Eastman reconoce en la entrevista la importancia de la incorporación femenina en las artes y que la amplia participación de las mujeres en ellas, permitió la creación de la Sociedad Artística Femenina “que como Ud. sabe hace honor a nuestra nación” (CENICIENTA, 1915, p. 3). Aunque la Sociedad se creó en 1913, es a partir de 1914 cuando comienza a aparecer en diversas actividades públicas, bajo la dirección de las pintoras Dora Puelma Fuenzalida (1898-1972), presidenta, y Esther Ugarte, secretaria. Nuevamente María Cenicienta publica en *Familia* la nota “De uno a otro año” en un esfuerzo por reseñar estas actividades organizadas por las artistas (Figura 3).

La Sociedad Artística Femenina ha añadido con esta Exposición una nota de honor en su obra ya fructífera e interesantísima, y consideramos un deber expresar bien alto que en esta tierra en donde casi todas las sociedades de artistas fracasan por falta de espíritu de asociación, merece ésta, no sólo los parabienes más calurosos, sino también la consideración debida a las empresas que han tenido que luchar contra toda clase de obstáculos para surgir, y que sin embargo, han llegado al éxito. (CENICIENTA, 1916, p. 4).

En la nota se hace referencia a las artistas participantes, poniendo especial atención a la sección de esculturas, tomando “en cuenta que a este arte se dedican pocas mujeres y que las que lo cultivan ahora en nuestro país son apenas niñas”,

8 El Museo de Pinturas, primera etapa de lo que sería posteriormente el Museo Nacional de Bellas Artes, se inauguró en septiembre de 1880 en los altos del Congreso Nacional. Desde entonces, se barajó la idea de la construcción de un edificio que albergara la naciente colección de obras de arte, complementándose con envíos de pensionistas, donaciones y adquisiciones del estado.

escena artística desde 1910 –a raíz de la Exposición del Centenario– y el rol de la Escuela de Bellas Artes. “Templo cerrado a nuestras miradas, envuelto en nubes de prejuicios y falsos temores, no era la Escuela un centro para señoritas” (FORMAS, 1917, p. 3). La falta de recursos para el desarrollo artístico, la escasa inversión en las artes y la incidencia del mercado para la elaboración de temas pictóricos, como el retrato y el paisaje, son otra de las cuestiones abordadas por Formas. La aparición de los salones nacionales y el ejercicio de la crítica, es también otra de las cuestiones sobre las cuales reflexiona la artista. “La mujer se ha unido a este gran movimiento y acude resuelta a competir en los grandes torneos” –continúa–, acción no exenta de dificultades, ya que “ella ha debido sufrir los bochornos incidentes que ocasiona su presentación” (FORMAS, 1917, p. 3). La pintora María Ibáñez también se queja del difícil camino que ha emprendido la artista a causa de su género: “Algunos cerebros masculinos no comprenden que la mujer pueda igualárseles y tanto menos aventajarles!”, señala a la periodista Kismet en 1915. “El mundo se resiste a creer en ese fenómeno inaudito: que la mujer pueda rivalizar en el arte con el hombre. ¡Oh, qué osadía!”, concluye la autora de la entrevista (KISMET, 1915, p. 8-9).

La Palanca (1908), revista feminista fundada y dirigida por la activista obrera Esther Valdés, denunciaba el rol subsidiario, “menor de edad eterna” que se le otorgaba a la mujer en ámbitos como la música y el arte. “A la mujer no se la dejó tomar el hábito de cultivar una profesión para ganarse la vida por sí misma. [...] Pero así mismo, preguntaríamos: ¿qué artistas varones superan en la actualidad a la Bernhardt y a la Duse?” (BONAPARTE, 1908, p. 3)⁹. En esa misma línea de reflexiones, otras notas ponían en debate la situación de las artistas, como la entrevista realizada en 1923 a la pintora Raquel González Acevedo por la periodista Isolée de la Cruz. Señalando sobre su envío al Salón de Invierno, la pintora reflexionaba: “siendo éste mi primer paso hacia el camino que presiento amargo, muy amargo” (DE LA CRUZ, 1923, p. 7). La propia periodista, al igual que Kismet anteriormente, remata la nota aludiendo al duro tránsito que han debido pasar las mujeres que han destinado sus esfuerzos en la profesionalización de su hacer artístico y literario. Señalando como referentes a la poeta Gabriela Mistral (1889-1957) y a la escultora Rebeca Matte (1875-1929), “que llenan de orgullo y extasían [sic] al mundo” con sus producciones culturales, De la Cruz sentencia: “en sus comienzos las negaron. Desmintieron su fe vaciándoles crueldades y sarcasmos en la hora que más necesitaban de vigor y de alientos” (DE LA CRUZ, 1923, p. 7).

Tanto *Familia* como la Sociedad Artística Femenina brindaron un espacio para el agenciamiento femenino, permitiendo la conjunción de una escena en la que mujeres escribían sobre mujeres, a la vez que las artistas y sus mecenas –mujeres provenientes de la elite– establecían una red de filiaciones que ha sido escasamente abordada por la historiografía chilena. El Club de Señoras, liderado por Delia Matte (ca.1866-1941) y Luisa Lynch (1864-1937), también permitió el encuentro de estas redes intelectuales, aunque siempre desde su condición de clase. En sus salas, las discusiones sobre el derecho a voto de las mujeres, la educación femenina, la independencia económica,

9 Ver también: Cortés (2024b).

entre otras cuestiones, cobraron fuerza colectiva, llamando a sus filas a mujeres provenientes de una incipiente clase media profesionalizada: “A esas jóvenes pintoras, esculturas, con grandes disposiciones literarias; músicas, cantatrices, etc., etc., son a las que el Club femenino quiere cobijar bajo su intelectual protección y salvándolas, ennoblecerlas por el arte y el trabajo” (EL SALÓN de lectura..., 1915, p. 431).

La Revista Azul (1914-1918), otra publicación destinada a la economía doméstica de las mujeres, incorporó entre sus secciones dedicadas a resaltar la vida social de las jóvenes de la elite, notas referidas al arte occidental. Cenicienta, la autora de las notas, desarrolla síntesis monográficas de autores y autoras europeas, pero incorporando en el relato agudas críticas al contexto local. “Ni mi familia ni mis amigas me estimulan a producir el arte serio que yo deseo. Me ponen toda clase de obstáculos, cuando no me zahieren o me ridiculizan” (CENICIENTA, 1914, p. 108), escribe en la nota referida a Rosa Bonheur, aludiendo a la historia de una joven pintora chilena y poniendo en paralelo las situaciones que enfrentan ambas artistas en contextos geográficos y sociales diferentes. En adelante, revistas magazinescas como *Selecta* (1909-1912) o *Zig-Zag* (1905-1964) se sumaron a la incorporación de la escritura femenina y de la producción artística de las mujeres, encontrándonos con notas de Elvira Santa Cruz –Roxane– (1886-1960) en la revista *Zig-Zag*, donde escribe anotaciones sobre los salones y exposiciones, de Estela Ross en *El Diario Ilustrado* y de la poeta Gabriela Mistral, por nombrar solo a algunas, en diversos medios de prensa escrita. “He aquí un espíritu bello que aparece en nuestra raza” (MISTRAL, 1920) escribe Gabriela Mistral sobre la escultora y pintora Laura Rodig–quien además fue su compañera sentimental–.

Hasta ese momento, no es posible encontrar un compilado sobre la historia artística de las mujeres. En 1911, María Eugenia Martínez publicó *Mujeres célebres de Chile* destinado a acentuar la labor femenina en el progreso nacional, destacando biografías historiadas de personajes históricos como las independentistas Javiera Carrera y Luisa Recabarren o escritoras como Mercedes Marín del Solar, entre otras.

Si en este aniversario se unen las artes, las ciencias, las letras i todo lo grande i noble que tiene un pueblo para solemnizar el centenario de su independencia, ¿por qué no dar un lugar preferente para la que desde su hogar ha cooperado a la prosperidad de esta patria tan amada?. (MARTINEZ, 1911, p. 5).

Entre sus páginas se hace una breve mención al hacer creativo en torno a las bellas artes, la música y la literatura, además de la beneficencia y el servicio a la patria, obviando el panorama general de la lucha de las mujeres por el acceso a la vida pública. En 1917 Luisa Zanelli López (1891-1944) publicó el libro *Mujeres chilenas de letras*, un esfuerzo inédito “para saber cuanto había hecho i le quedaba por hacer, a la mujer, en materia de letras” (ZANELLI, 1917, p. 7). Recién en 1927 y en el contexto de los 50 años del Decreto Amunátegui, se llevó a cabo uno de los eventos colectivos más significativos en el movimiento de mujeres: la Gran Exposición Femenina. Sara Guerin de Elgueta fue la encargada de reunir y convocar a diversas escritoras para la construcción del compilado de la exposición en 1928. La presidenta de la Liga Femenina de la Iglesia Presbiteriana de Chile Laura Jorquera (1889-1978), reseñó la

sección de Bellas Artes y Artes Decorativas, destinada a dar cuenta sobre los avances de las mujeres en esta materia los últimos 50 años. Sin embargo, muchas artistas decidieron no participar y el número de obras convocadas fue menor a lo esperado. “No obstante, la sección de arte fue uno de los grandes atractivos de la Exposición Femenina” (JORQUERA, 1928, p. 48). Mientras tanto, Esther Ugarte Uriondo, secretaria de la Sociedad Artística Femenina, fue la encargada de entregar un panorama historiográfico sobre las mujeres en las artes. “De la mujer indígena, la araucana, sabemos que se adornaba como aún lo hace, con platerías, pero nadie nos habla de creaciones de su espíritu”, escribe Ugarte Uriondo (1928, p. 669) para establecer un primer contexto de la situación de la mujer hasta llegar a la creación de la Academia de Bellas Artes¹⁰. “Naturalmente que no podemos juzgar a estas artistas con el criterio presente, pues debemos recordar cuanto varían las circunstancias de cada cual según sea el momento en que actúa y bien sabemos la pobreza del ambiente artístico en que a ellas les tocó desempeñarse” (UGARTE URIONDO, 1928, p. 670), continúa, para referirse en adelante a las artistas que participaron en los salones y exposiciones, destacando a aquellas que obtuvieron medallas y menciones honrosas (Figura 4). El abandono de la profesión, a la que algunas acceden solo por “pasatiempos juveniles entre los últimos años escolares y los primeros de casadas” (UGARTE URIONDO, 1928, p. 671), pone en relieve también la corta carrera que algunas mujeres pueden realizar en el ámbito de las artes, renunciando al espacio de lo público para quedar relegadas al ámbito de lo doméstico. Esto vuelve a recalcarse cuando refiere a María Ibáñez, “la primera mujer que en Santiago de Chile hace una exposición, sola, de sus cuadros, en el salón de exposiciones de los señores Eyzaguirre, y les pone precio”, para luego desaparecer de la escena abruptamente. “Exhibió solamente mientras estuvo soltera”, concluye la escritora (UGARTE URIONDO, 1928, p. 672).

10 Ver también: Cortés (2024b).



"Paisaje".—Sra. Dora Puelma de Fuenzalida

guardia en el movimiento femenino de estos últimos tiempos. De un temperamento tranquilo, imprime a sus obras la serenidad de su espíritu. Tal vez sea el paisaje aquello que mejor revela los méritos de esta pintora. Siguiendo su carrera, es en este género donde obtiene sus ma-



Srta. Teresa Valencia Courbis.—Algunos de sus cuadros

Figura 4 – Imágenes de las obras de Dora Puelma, "Paisaje", y de la artista Teresa Valencia Courbis, publicadas en *Actividades Femeninas* (1928), con motivo de la Gran Exposición Femenina de 1927. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Es interesante que tras reseñar a las principales exponentes oficiales de la pintura en Chile, Ugarte Uriondo (1928, p. 682) cierra su capítulo aludiendo a las artistas que se vinculan adelantadamente con las vanguardias, como “precursoras de la evolución que tarde o temprano tiene que llegar a nosotros”. Entre ellas, María Valencia (1905-1982) que resulta particularmente interesante, ya que el mismo año de 1927 el Salón Oficial inaugura por primera –y probablemente, única vez– la muestra comisariada por una mujer, Laura Rodig. El catálogo del salón reproduce una ilustración de Valencia en la que se representa a una mujer artista, posiblemente un autorretrato, en el que la boca de la protagonista está marcada con una X (Figura 5). ¿Un signo del permanente silenciamiento a la voz femenina?

Y así vemos cómo el arte que no tiene fronteras, tampoco es patrimonio de un sexo, y hoy, que el movimiento feminista invade todos los campos, creemos que sus triunfos en el pictórico en Chile son un hecho, y que la mujer que ha luchado con las costumbres para pintar “como hombre”, ocupa en estos momentos las primeras filas de la pintura chilena. (UGARTE URIONDO, 1928, p. 683).



Figura 5 – Portada del Catálogo del Salón de 1927, con ilustración de María Valencia. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

La proliferación de publicaciones periódicas editadas por mujeres, a las que se suman las destinadas a las artes, ciencias y literatura específicamente, permiten rescatar un panorama general respecto de las formas en que las mujeres participaron en la construcción de una literatura artística. A diferencia de los varones que ejercen la escritura crítica y referencial sobre las artes, protagonistas en primera persona de la conformación de la institucionalidad, las escritoras lo hacen desde condiciones de desigualdad formativa, social y cultural. Y si bien no ejercieron de manera continua los géneros de la crítica de arte y la literatura artística, salvo excepciones, su interés por el panorama artístico y el acceso de las mujeres al campo cultural, permitió

sostener un sistema alternativo al oficial. Aunque no fuera sistemática, existe una autoconsciencia de la experiencia vital de lo que representa el signo mujer y que la historiografía del arte ha excluido como herramienta para la reflexión crítica.

SOBRE A AUTORA

GLORIA CORTÉS ALIAGA é historiadora feminista de arte e curadora do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile.

gloria.cortes@mnba.gob.cl

<https://orcid.org/0000-0002-4766-5080>

REFERENCIAS

- AKEL, Regina. *María Graham: una biografía literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2012.
- BÁEZ, Rolando; CORTÉS, Gloria. Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul. En: DRIEN, Marcela; CORTES (Ed.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos: avances de investigación*. Santiago: RIL Editores, 2020.
- BONAPARTE, L. Su majestad la Mujer. *La Palanca*, 1 de mayo de 1908, p. 2-3.
- CATÁLOGO Ilustrado del Salón de 1927. Exposición de Bellas Artes. Santiago de Chile: Imprenta Siglo XX, 1927.
- CENICIENTA. De arte. Una maestra de la pintura. *La Revista Azul*, n. 3, diciembre de 1914, p. 109-110.
- CENICIENTA, María. Con la Presidenta del “Círculo de Lectura” de señoras, la señora Sofia Eastman de Hunneus. *Familia*, octubre 1915, p. 3-4.
- CENICIENTA, María. De uno a otro año. *Familia*, enero de 1916, p. 2-3.
- CONTRERAS, Joyce; LANDEROS, Damaris; ULLOA, Carla. *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Santiago: Ril Editores, 2017.
- CORTÉS, Gloria. Clara Filleul: Estrategias de des/autorización creativa en las obras de mujeres artistas En: CUEVAS, Jaime y CORTES, Gloria (Ed.) *Monvoisin en América. Identidades, atribuciones y mercado del arte*, Subdirección de Investigación Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2024, p. 124-139.
- CORTÉS, Gloria. Los relatos de clase, marginaciones y relaciones de poder al interior del sistema de las artes, En: *Luchas por el arte. Mapa de relaciones y disputas por la hegemonía del arte (1843-1933)*, Catálogo de la exposición, MNBA, 2024
- COX, Mariana. *La vida íntima de Marie Goetz*. Santiago de Chile: Impr., Litografía y Encuadernación Barcelona, 1909.
- DE LA CRUZ, Isolé. Raquel González Acevedo. *Familia*, diciembre de 1923, p. 7; 44-45.
- EL SALÓN de lectura y el proyectado Club de Señoras. *La Revista Azul*, n. 12, 1915, p. 429-431.
- FORMAS, Ema. Desarrollo del arte pictórico. *Familia*, junio de 1917.
- GRAHAM, María. (1824). Diario de residencia en Chile durante el año 1822 y de viaje de Chile al Brasil en 1823, tomo primero. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1902.

- GUERIN DE ELGUETA, Sara (Comp.). Actividades femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios: (datos hasta Diciembre de 1927). Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1928.
- JORQUERA, Laura. Una visita à la Exposición Femenina. In: GUERIN DE ELGUETA, Sara (Comp.). *Actividades femeninas en Chile*: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios (datos hasta Diciembre de 1927). Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1928, p. 24-65.
- KISMET. Los cuadros de María Ibáñez. *Familia*, octubre de 1915, p. 7-8.
- LAS GLORIAS de la literatura chilena. *La Mujer*, 1897, s/p.
- LERUSSI, Romina. De vuelta al debate sobre la domesticidad. *Mora (Buenos Aires)* [online], v. 20, n. 2, diciembre, 2014.
- MARTÍNEZ, María Eugenia. *Mujeres célebres de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Santiago, 1911.
- MISTRAL, Gabriela. Escultura chilena. Laura Rodig. *Revista Zig-Zag*, 18 de diciembre de 1920.
- MONTERO, Claudia. *Y también hicieron periódicos*: cien años de prensa de mujeres en Chile. 1850-1950. Santiago: Hueders, 2018.
- ORREGO DE URIBE, Rosario. La mujer. *Revista de Valparaíso*, n. 1, 1873, p. 90-92.
- POLANCO, Eduvijis. Reflexiones sobre la educación pública de la mujer en Chile (I). Escuelas públicas de niñas. *La Brisa de Chile*, San Felipe, 23 de enero de 1876.
- UGARTE URIONDO, Esther. La pintura femenina en Chile. In: GUERIN DE ELGUETA, Sara (Comp.). *Actividades femeninas en Chile*: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios (datos hasta Diciembre de 1927). Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1928, p. 669-683.
- URIBE ORREGO, Ángela. El arte i las artistas chilenas. *El Taller Ilustrado*, Santiago, 1 de febrero de 1886.
- ZANELLI, Luisa. *Mujeres chilenas de letras*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.

Un rol a negociar: las mujeres en la crítica de arte argentina (1981-2003)

[*A role to negotiate: women in Argentine art criticism (1981-2003)*]

[*Um papel a negociar: as mulheres na crítica de arte argentina (1981-2003)*]

María Inés Dahn¹

RESUMEN • El retorno democrático en 1983 produjo cambios profundos en la manera de definir y ejercer la actividad de crítico de arte en Argentina. Si en los años ochenta el espacio de la crítica se muestra como un espacio hermético y reducido, dominado por una generación de críticos envejecida socialmente, un segundo estado de este espacio, hacia el cambio de siglo, muestra una ampliación de sus soportes y sus temas, una diversificación de sus competencias y los perfiles sociales asociados a la actividad. Una de las características más salientes de este segundo estado es la mayor presencia de mujeres en la crítica de arte. • **PALABRAS CLAVE** • Crítica de arte; transición democrática; feminización. • **ABSTRACT** • The return of democracy in 1983 brought about profound changes in the way of defining and exercising the activity of art critic in Argentina. If in the eighties the space of art criticism is shown as an hermetic and reduced space, dominated by a generation of critics socially aged, a second

state of this space, towards the turn of the century, shows a broadening of its supports and themes, a diversification of its competencies and the social profiles associated with the activity. One of the most salient characteristics of this second state is the greater presence of women in art criticism. • **KEYWORDS** • Art criticism; democratic transition; feminization.

• **RESUMO** • O retorno da democracia trouxe mudanças profundas na forma como a atividade do crítico de arte foi definida e exercida na Argentina. Se nos anos 1980 o espaço da crítica aparecia como um espaço hermético e reduzido, dominado por uma geração envelhecida de críticos, um segundo estado desse espaço, na virada do século, mostrou uma ampliação de seus suportes e temas, uma diversificação de suas competências e dos perfis sociais associados à atividade. Uma das características mais marcantes desse segundo estágio é a maior presença de mulheres na crítica de arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica de arte; transição democrática; feminização.

Recebido em 15 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

DAHNS, María Inés. Un rol a negociar: las mujeres en la crítica de arte argentina (1981-2003). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10678.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10678

1 Universidad de Buenos Aires (UBA, Buenos Aires, Argentina).

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

El presente artículo deriva de mi investigación de doctorado (DAHN, 2022) sobre la crítica de arte en Buenos Aires luego del retorno democrático (1981-2003), centrado en el análisis de las condiciones sociales de formación de un espacio dedicado exclusivamente a la crítica. Lejos de ser una instancia independiente, la crítica depende del funcionamiento de la prensa, la universidad, el mercado y la producción artística, en un momento en donde ellas pasan por un período de transformación profundo. La crítica es construida así como un objeto sociológico, más precisamente como un espacio de relaciones sociales que hay que rastrear para poder comprender las condiciones de producción del discurso artístico (BOURDIEU, 2013, p. 50-51). En términos empíricos, ello implica la selección de textos (un corpus de publicaciones y de artículos), pero también la creación de una base de datos prosopográfica que permita analizar los rasgos sociales de los críticos.

Nuestro análisis llevó a la distinción de dos estados diferentes del espacio de la crítica de arte en Buenos Aires, uno al principio del período, durante los primeros años ochenta, donde se muestra como un espacio hermético y reducido, dominado por una generación de críticos envejecida socialmente y de mayoría masculina, y un segundo estado de este espacio, hacia el cambio de siglo, donde amplía sus soportes y sus temas, diversifica las competencias y los perfiles sociales asociados a la actividad. Una de las características más salientes de este segundo estado es la mayor presencia de mujeres en la crítica de arte. Entre la generación más reciente de críticos, las mujeres no sólo están más presentes, sino que son más calificadas que sus homólogos masculinos (el 76% de las mujeres tienen un título universitario, frente al 53% de los hombres). Este cambio está íntimamente ligado a la nueva importancia acordada al diploma universitario, que no era determinante para acceder a la profesión y que es apropiado mayoritariamente por mujeres.

Si las mujeres son esenciales en la transición hacia una nueva generación de

críticos de arte ¿cómo interpretar su rol en este momento de cambio? Si concebimos la crítica como un espacio social, resulta indispensable articular la condición de género a otras variables, en especial la posición de clase y el capital cultural, heredado o adquirido. Comprender al género como *habitus*, como lo propone Viviane Albenga (2007, p. 164), permite analizarlo como un “conjunto de disposiciones incorporadas, forjadas por experiencias diferenciadas según la clase y el género”. El tipo de inserción diferencial a la actividad, por la prensa independiente y establecida marca dos universos sociales distintos de adquisición de disposiciones estéticas, en donde el *habitus* de género se articula de formas diferenciadas con la posición social y la manera de definir la actividad.

En las páginas que siguen, analizaremos en primer lugar el estado del espacio de la crítica de arte a la salida de la dictadura, un espacio dominado por grandes diarios que despliegan estrategias de reproducción, tanto de temas y estilos como de autoridades. En segundo lugar, explicaremos de qué modo las mujeres negocian un rol en ese espacio, orientado por disposiciones de género heredadas, pero también por las posibilidades objetivas que se abren en tiempos democráticos.

CONTINUIDAD DE AUTORIDADES Y MAYORÍA MASCULINA SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE (1981-1987)

La prensa establecida: una lógica de reproducción cerrada

A principios de los 80, la crítica circula en dos tipos de prensa divergentes. Encontramos una fuerte división entre un tipo de prensa dominante, que denominamos “establecida” y que incluye las secciones de arte de los grandes diarios y algunas revistas especializadas, y una prensa “independiente”, de difusión débil e irregular, que hereda sus condiciones precarias de circulación de largos períodos de autoritarismo, censura e inestabilidad económica. La categoría de prensa establecida toma cuenta el tipo específico de dominación que se busca extender en el periodo posterior al régimen, orientado hacia la reproducción de sus recursos y autoridades, perpetuando las afinidades políticas y económicas que definieron su influencia².

La desregulación de la actividad de crítico de arte de manerageneral (BÉRA, 2004) y en esta etapa en particular, favorece la atribución de autoridades de manera arbitraria. La ausencia de un diploma que garantice una competencia específica para comentar sobre el arte contemporáneo y su dificultad para constituirse como grupo profesional, definir sus reglas y deontología, abre la vía a formas no institucionalizadas o poco consensuadas de reclutamiento, que los periódicos de

2 A un alineamiento inicial de la prensa con los intereses políticos del gobierno militar se sumó también una complicidad económica. Tras un largo periodo de importación de papel a muy alto coste, la Junta tomó el control de la papelera argentina Papel Prensa S.A. el 27 de septiembre de 1978. Los periódicos de gran tirada *Clarín*, *La Nación* y *La Razón* se convirtieron en los principales accionistas en colaboración con el gobierno militar, lo que contribuyó a crear un oligopolio de facto del papel a cambio del control sobre los contenidos. La operación tuvo un efecto duradero en la jerarquía de los periódicos, colocando a *Clarín* y *La Nación* a la cabeza de las cifras de ventas durante tres décadas.

la prensa establecida refuerzan. Los modos de entrada a sus redacciones sobre el arte no estaban formalizados y se favorecía la proximidad social entre empleador y empleado, reproduciendo un entre-sí de clase que reforzaba los lazos de lealtad entre empleados miembros de un grupo social confidencial, selectivo y altamente dotado en capital económico.

Los hombres críticos de arte no son solo mayoritarios en esta etapa³ sino que concentran las posiciones más altas, como la dirección de las secciones de arte de todos los diarios de la prensa establecida, que pueden combinar con puestos institucionales o incluso en los negocios. La posibilidad de obtener beneficios de una multiposición, es decir, de la capacidad de ocupar y rentabilizar posiciones en varios campos al mismo tiempo, es mayor en los hombres y constituye una fuente importante de autoridad en el espacio de la crítica de arte. Como señala Luc Boltanski (1973, p. 12), la endeble autonomía de un campo – como lo era el campo artístico a la salida de la dictadura – permite la ocupación simultánea de posiciones de poder en otros campos, porque los criterios que definen su pertenencia se ven debilitados. El caso de Jorge Glusberg (1932-2012) fuere representativo de este tipo de dominación dispersa y eficaz: un pie en los negocios, otro en la política, otro en la crítica, y un poco en el campo académico, sin que tal simultaneidad presente ningún conflicto ético-profesional.

Los “pretendientes”, es decir, aquellos que intentan distinguirse y reemplazar las autoridades consideradas ilegítimas (BOURDIEU, 1992, p. 181-183) no pueden todavía articular una alternativa, pero algunas críticas y apelaciones despectivas son sintomáticas del tipo de poder que se busca cuestionar. Asociado a la figura de “caudillo” y llamado el “Barrionuevo de la cultura”⁴, Glusberg comparte con otros críticos hombres del período la imagen de un autoritarismo asociado a la ultramasculinidad, paradigma de toda dominación (BOURDIEU, 1990, p. 31), y en particular un acceso al poder basada en criterios alejados del mérito, donde el carisma, el capital social y la posición económica juegan un rol importante.

Por su tendencia a desplegar principalmente estrategias de reproducción, la crítica de arte de la prensa “establecida” muestra rasgos de un envejecimiento social (BOURDIEU, 1992, p. 221), es decir de un alejamiento del presente artístico tal como es definido internamente por la vanguardia del campo artístico. Los temas y estilos comentados se rutinizan, como la supremacía de la pintura figurativa. Su lenguaje es oscuro, formalista, cerrado y alejado de las innovaciones de la historia del arte, en especial de la integración de las ciencias humanas y sociales a su discurso (PASSINI, 2017, p. 209).

La edad biológica no es suficiente para justificar estas estrategias de reproducción, pero en este caso son concomitantes. Entre los redactores más regulares de *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa* y *Ámbito Financiero*, la edad promedio de ingreso es de 45 años, y más de la mitad tiene 50 años o más cuando comienzan a trabajar en el diario. El

3 Según nuestro análisis prosopográfico de 63 críticos en actividad durante el período de investigación, que indica un 66% de hombres.

4 «Los expedientes Glusberg», Ramona 38, Abril 2006, p. 56. Luis Barrionuevo (1942) es un dirigente argentino de la CGT del sector hotelero y gastronómico, asociado a un modelo sindical corporativo y autoritario.

efecto de rutina en sus funciones también se observa en la larga duración del puesto de jefe de la sección de arte (más de 30 años en el caso de los diarios citados)⁵.

La prolongación de autoridades implica también la reproducción de una mayoría masculina. Las mujeres ocupan un rol relegado en la crítica de arte de la prensa establecida, no sólo por su número sino por su rol en las secciones de arte, visible en el espacio físico menor que se les otorgaba. Paradoxalmente, la proporción de diplomadas mujeres era mayor. Colaboradora permanente desde 1982, Elena Oliveras, licenciada en filosofía, se especializa en estética en París durante los 70, pero no será hasta el retorno democrático y la reactivación de la educación superior, que ocupará un lugar de influencia – más en la academia y en la curaduría que en la prensa cultural. Como lo veremos, la feminización de la actividad en el segundo período estará ligada a una ética meritocrática, asociada al conocimiento más que al gusto, al análisis más que a la experiencia estética, que anticipa Oliveras (1942) pero también Rosa María Ravera (1932-2009), del mismo diario, también licenciada en Filosofía y pionera de la semiótica en Argentina.

Las mujeres en la prensa independiente

El uso del término “independiente” no obedece tanto a la búsqueda de una definición pura de las “verdaderas” publicaciones independientes, como a su utilidad sociológica, que permite identificar las condiciones sociales reales de la independencia buscada, así como los valores que se atribuyen a esta categoría (NOËL; PINTO, 2018, p. 6). Contrariamente a la prensa establecida, la prensa independiente se alinea a valores de desinterés económico y resistencia política, tendiendo a reunir crítico/as de orígenes sociales ligeramente más diversos, de un elevado capital cultural (aunque no necesariamente reconocido por la universidad) y de un alto reconocimiento entre los pares. Más permeables a perfiles sociales nuevos, la reproducción de valores ligados a una masculinidad bohemia no permite integrar un número significativamente más alto de mujeres.

La rehabilitación del periodismo literario

A la salida de la dictadura, la necesidad de discutir el nuevo marco político institucional reproduce una tensión ligada a la proporción de contenidos culturales y políticos que debe tener una publicación independiente (PATIÑO, 1997, p. 27). En este contexto intermedio entre el compromiso y la recuperación de un espacio autónomo para la crítica cultural, algunas figuras se ven revalorizadas, especialmente aquellas ligadas a la tradición del periodismo literario promovido por el diario *La Opinión* (1971-1980), que reunía a escritores de renombre comprometidos políticamente. Los escritores, periodistas y críticos de arte Miguel Briante (1944-1995), Jorge Di Paola

5 En el caso de Fermín Fèvre de *Clarín*, Romualdo Brughetti, Rafael Squirru y Jorge López Anaya de *La Nación*, y Jorge Feinsilber de *Ámbito Financiero*, la muerte la marca el fin de la colaboración, que supera los 30 años.

(1940-2007) y María Moreno (1947) constituyen un estrecho círculo de escritores centrales en la formación de esta tradición. Según Moreno, *La Opinión* y otras publicaciones como Primera Plana, proporcionaban una gran libertad estilística: “Se exigía que el periodista fuera un escritor, y había unas licencias de estilo increíbles, como por ejemplo empezar a describir un personaje y nombrarlo recién a la página siguiente. También se usaba una adjetivación muy literaria, una composición de climas muy vinculados con la novela” (MORENO, 2013).

Sólo un grupo reducido de intelectuales poseía las competencias literarias que exigía este tipo de periodismo. Efectivamente la prensa independiente reúne, a la salida de la dictadura, figuras de un alto capital cultural, sin embargo adquirido de forma herética, por fuera del sistema escolar o por participaciones intermitentes. Este grupo se posiciona al margen de las instituciones que pretenden ostentar la autoridad del saber y de la buena escritura, en particular la universidad, desprestigiada como garante de capital cultural a causa de las constantes irrupciones externas a su funcionamiento durante regímenes autoritarios. Las librerías de barrio y el bar, emblemas de la vida intelectual bajo el modelo de la bohemia francesa (SEIGEL, 1991), son un espacio de aprendizaje, amistad y aprobación entre pares. En el Café La Paz, Alex Bar, Café La Perla, Bar BárBaro y otros bares de la calle Corrientes, se produce el intercambio entre escritores y artistas necesario a la formación de un polo autónomo para la crítica de arte (BOSCHETTI, 2001, p. 285-306).

Contrariamente a la crítica de la prensa establecida, esta conjunción entre capital literario y artístico, entre lectores y productores, favorece las condiciones necesarias al descubrimiento de nuevos creadores. La cercanía de estos escritores con la vanguardia crea un tipo específico de creencia en valorar lo desconocido o mal conocido, lo que se encuentra en los márgenes. Durante los años ochenta, la mayor parte de la producción de vanguardia – llamada cultura *under* – operó fuera de los espacios del arte contemporáneo y es ignorada en las secciones de crítica de arte de la gran prensa (CERVIÑO et al., 2021, p. 27). La crítica de arte de la prensa independiente posee mayores recursos simbólicos para detectar y comentar la novedad, a pesar del espacio reducido que ocupa todavía el arte contemporáneo en sus páginas.

La cercanía a la vanguardia, la tendencia al disenso y el rechazo de formas canónicas de detectar y valorizar el arte favorece la inclusión de figuras innovadoras, jóvenes o que acumulan una historia de ruptura revalorizada en un contexto de recuperación de libertades y derechos. Sin embargo, la inclusión de mujeres en círculos intelectuales sigue siendo excepcional. Pionera del periodismo feminista, María Moreno constituye un caso representativo del tipo de trayectoria asociada a la vanguardia que se pone en valor, pero que no deja de ser una posición a negociar dentro de una tradición de críticos de arte y escritores mayoritariamente masculina.

La estrategia de María Moreno

María Cristina Forero (luego María Moreno) nació en 1947 en el barrio de Once en Buenos Aires, una zona comercial popular y marcada históricamente por sucesivos grupos de inmigrantes y una fuerte presencia de la colectividad judía. Con su madre, química, y su padre, ingeniero agrónomo, María se cría en un conventillo, un tipo de

vivienda colectiva donde viven varias familias (muchas inmigrantes) que alquilan cuartos privados y comparten las piezas de servicio y el patio. “En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua” – recuerda (MORENO, 2016, p. 23). Como en su familia se leían mayormente revistas, su madre intentó incursionarla en la lectura a través de intercambios con un librero del barrio. Según sus memorias, la lectura de Colette (1873-1954) fue un punto de giro en sus hábitos de lectura, introduciéndola a textos más adultos e historias lésbicas, pero también familiarizándola con los bastiones de la literatura francesa. Sin embargo, atribuye también a la televisión y la cultura popular una fuerte influencia en su educación, inscribiéndola en la ambición de conciliar bienes de baja y alta cultura.

Inserta en la bohemia porteña de los 70, María obtiene su educación literaria y artística en bares y librerías de la ciudad. Como parte de una ética basada en el desinterés y en el rechazo de todo tipo de utilidad, la universidad es un lugar establecido y de autoridad que se busca evitar: “El modelo era *leer contra*: la universidad, los medios, los famosos. Que yo recuerde ninguno de mis compañeros fue a la universidad” (MORENO, 2020). Dentro de una oposición general a la rutina y la productividad diurna, el alcohol simboliza la antítesis de un trabajo austero y normado.

Estos espacios de transmisión y sociabilidad relativamente anárquicos reproducen sin embargo valores ligados a una intelectualidad viril y arriesgada, asociada a lo masculino. Para la autora, beber era una adicción heredada del padre, pero también un modo de acercarse a un universo que hubiese sido de otro modo inaccesible. En sus memorias inscribe este acto en una tradición de mujeres, que, a pesar de su altísimo capital literario, deben buscar estrategias de entrada al mundo intelectual ligadas al cuerpo:

Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina [Storni] en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas – una gota de esmalte detiene la corrida –, la varonera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías, la amada vitalicia pero protegida por el tabú del incesto a la que se descubre de pronto como la amante más fiel aun en su traza impostada de penderciera. Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas. Era la época en que el antipsiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia – agregaba yo – no se opone al mundo, sino al bar. Me hubiera gustado uno de esos que se parecen a los despachos de refrigerios del siglo XVIII, donde se ponen en suspenso los sentimientos personales, la profesión, la clase; y, con un protocolo afable, se habla de generalidades, siempre de alta filosofía: la vida y la muerte. (MORENO, 2016, p. 53).

Para poder entrar y ser reconocida en el campo intelectual, Moreno despliega una serie de estrategias para maximizar sus recursos específicos al arte (su alto capital literario y su pertenencia a la bohemia porteña) en un universo intelectual todavía cerrado y dominado por figuras masculinas. Las estrategias sociales no son el cálculo racional de resultados según un estudio consciente de los factores en juego. Tampoco son el resultado de una acción individual libre e indeterminada. El uso que

hace Bourdieu de la estrategia es una alternativa a la oposición actor-estructura, comprendiéndola como una línea de acción que responde a las opciones de un sujeto posicionado en una época histórica dada, siempre recreada por las disposiciones subjetivas de quienes las emprenden (BOURDIEU, 1997, p. 64). Es por eso que las estrategias de Moreno, incluso aquellas que pueden parecer puramente estilísticas, están inscriptas en un estado del campo intelectual particular, que intenta recuperarse de la heteronomía que lo ha marcado.

El capital cultural híbrido de Moreno entre la calle y los libros es invertido en la prensa cultural, único medio de subsistencia de la autora. Durante de los años 70 comienza a escribir para el suplemento cultural del diario *El Cronista Comercial*, y para la revista *Pluma y Pincel* (1976-1977) una publicación bimensual que buscaba reunir escritores y pintores de posiciones estéticas muy heterogéneas, concorde a la baja especialización de las publicaciones durante la dictadura. Allí, la escritora entrevista a figuras literarias, entre ellos a su amigo y crítico de arte Miguel Briante en 1977. Pero recién en los 80 su escritura será mayormente valorada, especialmente su rol en el suplemento “La mujer” del diario *Tiempo Argentino*, las revistas *Fin de siglo* (1987-1989) y *El Porteño* (1982-1985, primera etapa), donde difunde ideas feministas y escribe ocasionalmente sobre arte.

Como lo nota Julieta Viú Adagio, existe un recorte entre las publicaciones por las cuales Moreno es conocida. Sus colaboraciones en revistas de vida cotidiana, estilo, moda, belleza o actualidades, como la revista *Vogue* o *Siete Días*, son excluidas de su trayectoria como si fueran antagónicas al prestigio cultural de las otras (VIÚ ADAGIO, 2015, p. 1), reproduciendo la división que opone prensa femenina (consejos prácticos) a prensa feminista (crítica). En realidad, sus opciones responden un espacio de posibles todavía cerrado a la difusión de ideas feministas en la prensa comercial.

Varios trabajos abordan el tema de construcción de la autoría en la obra de Moreno desde un punto de vista literario, sus desdoblamientos, seudónimos y apropiaciones (DE LEONE, 2011; ORECCHIA HAVAS, 2016). Mas allá de lo innovadoras que son estas opciones desde un punto de vista interno a la literatura, representan también un modo de negociación de un rol social todavía de difícil reconocimiento, aquel de una escritora feminista. La autora decide cambiar su nombre de Cristina Forero a María Moreno, tomando prestado el apellido de su primer marido para firmar notas de vida cotidiana. Luego escribió como varón machista (Juan González Carvallo) y como una vieja maestra (Rosita Falcón). En los 80, María Moreno se instala como la firma más estable, pero continúa utilizando seudónimos para diferenciar sus textos. Su primer novela, *El Affair Skeffington*, de 1992, reparte la autoría entre Forero, Moreno y la apócrifa Dolly Skeffington, que frecuenta a Collette, Anaïs Nin, Gertrude Stein y Djuna Barnes, entre otras.

Moreno ejerce de vez en cuando la crítica de arte, influenciada por sus pares artistas, como el vanguardista Jorge Gumier Maier (1953-2021) y críticos de arte como Miguel Briante, figuras centrales del polo autónomo del campo artístico. La revista *El Porteño*, creada en 1982 por el marchand Gabriel Levinas, reúne a estos redactores, que aseguran la impronta artística de la revista. Allí, Moreno adopta la misma autoría difusa y las técnicas narrativas de la tradición del periodismo literario. Analiza

muestras de arte bajo su nombre, pero también se ocupa regularmente de la sección “El gato montés”, que trata de la actualidad literaria y artística con un tono irónico.

La estrategia estética de Moreno puede ser leída entonces como una toma de posición que no puede ser comprendida sino relacionalmente, y según el estado aún vulnerable del espacio de la crítica de arte. La libertad estilística es síntoma de una ausencia de reglas en la división entre periodismo, ensayo y literatura, mientras que el desdoblamiento de la autoría es una manera de insertarse en un mundo intelectual todavía definido por firmas masculinas. María Moreno es una excepción en el ámbito de la prensa independiente, explicada por un alto capital cultural no esperado en su clase social – que resulta tanto más legítimo cuanto que ha sido obtenido fuera de la universidad, una institución desprestigiada – y un manejo de las reglas de sociabilidad asociadas a lo masculino tampoco predecible para su género, como la vida de noche, el alcohol y el simple hecho de llevar adelante un proyecto creativo siendo mujer.

LAS NUEVAS CRÍTICAS MUJERES: RUPTURAS Y CONTINUIDADES (1988-2003)

Un segundo estado del espacio de la crítica, hacia el cambio de siglo, muestra en primer lugar una ampliación de sus soportes. La relativa salida de la prensa independiente de la marginalidad facilitó la aparición de nuevos productos de prensa que integraron a las generaciones antes segregadas o censuradas. En la prensa establecida, el arte contemporáneo gana espacio físico en los diarios, producto de una expansión de su territorio real (CERVIÑO et al., 2010) mientras que su lenguaje se abre a nuevos públicos. En segundo lugar, la crítica recibe nuevos perfiles sociales, en especial mujeres diplomadas. Este factor representará un cambio en los criterios de legitimidad de la crítica de arte, a pesar de la continuación de desventajas profesionales de género.

Las mujeres especialistas en mercado: un grupo emergente

Hemos visto cómo la crítica de arte de la prensa establecida pasa por un proceso de envejecimiento social que la desarma de su capacidad de detectar y legitimar la novedad artística. Sin embargo, la expansión del arte contemporáneo, sus estilos, espacios y mercado a partir de los años 90 exige una renovación de las secciones de crítica de arte en los diarios. Sin el capital simbólico suficiente para “descubrir” nuevos creadores – un capital basado en una relación estrecha con los productores de vanguardia (BOURDIEU, 1992, p. 239) – la prensa establecida responde a la expansión del arte contemporáneo reforzando su lógica económica.

El desplazamiento de las artes plásticas hacia las secciones de “Ocio” o “Espectáculos” y la aparición de noticias relativas a la actualidad artística en otras secciones, como “Sociedad” busca inscribir las obras de arte entre los bienes de la cultura media y logra mitigar la connotación sectaria y “difícil” del lenguaje del arte, para entrelazarlo con el mundo de las finanzas, el lujo, el entretenimiento y a veces el chisme. La paridad peso-dólar, establecida en 1991 bajo el primer gobierno de Carlos

Menem, había acelerado el flujo de las transacciones internacionales y modificado las prácticas de consumo orientadas al lujo. Por otro lado, actuó como un elemento simbólico de creencia en el valor del arte argentino, como inversión y como vehículo de prestigio. Hablar de arte y dinero deja de ser un tabú y la valorización económica pasa a ser una parte integrante y natural de la valorización artística.

Un rol de conciliación

Para emprender esta evolución editorial, los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Ámbito Financiero* contratan nuevas críticas de arte mujeres. El modo de reclutamiento cerrado de estos diarios no permitía cambios abruptos y buscaba preservar sus elementos identitarios, procediéndose más a la acumulación de autoridades que a su reemplazo. Las críticas mujeres deben asumir nuevamente un rol de negociación. Este rasgo activa estrategias arraigadas en estereotipos de género orientadas a “acomodarse” y evitar la confrontación, sin dejar de intentar ganar un espacio de poder a partir de competencias novedosas. La idea de la mujer como conciliadora y no amenazante pone en valor sus capacidades relacionales y el ejercicio de un “poder blando” para acceder a un territorio profesional tradicionalmente masculino. El concepto de *habitus* permite observar estas acciones sin reducirlas a un automatismo heredado, sino a la construcción de una respuesta práctica que reúne un conocimiento de la situación y la activación de determinadas disposiciones sociales.

Para una nueva integrante de *La Nación*, la negociación con la generación anterior debía conciliar los intereses comerciales del periódico con la reputación y los hábitos de escritura de los críticos establecidos: se trata de superar un lenguaje críptico y cerrado sin dilapidar el prestigio acumulado de las figuras masculinas que habían forjado la sección. Su conocimiento del funcionamiento de la empresa periodística la ubicaba en una posición de mediadora entre el contenido comercial y el intelectual.

En nuestra entrevista, la periodista da testimonio de la distancia que existía entre ella y la “vieja guardia”:

Tuve que hacer el equilibrio entre los tres, para que no se ofendieran, inventé muchas cosas para lograr ese equilibrio [...]. Realmente hablé con ellos, les expliqué las cosas, traté de traerlos hacia mi punto de vista porque a ellos también les interesaba. Y era real, porque A era un soñador, sin contacto con la realidad, entonces necesitaba un editor, B menos, pero yo le daba cosas que hacer que le encantaban, por ejemplo, en los veranos que no había exposiciones, escribió ensayos sobre temas como el Conceptualismo y Duchamp en Argentina, y le encantaba hacerlo, porque luego podía convertirlos en libros. No terminó bien con A, se molestó, como si le hubiera hecho perder su lugar como líder. Es cierto que en un momento él empezó a tener menos espacio y yo más, pero era inevitable. (Entrevista con la autora, 2017).

Una nueva redactora del diario *Clarín*, también tuvo que enfrentarse al grupo de críticos encabezado por C, a quien, según ella, “no le gustó nada que una persona nueva, que él no había elegido, entrara en la sección de arte”. Titular de un diploma en

historia del arte, experimenta una *incomodidad* – entendida sociológicamente como inadecuación entre una posición y las disposiciones sociales y recursos necesarias para ocuparla – con el rol asignado de escribir sobre mercado, pero lo interpreta como un derecho de entrada a la profesión, que toma más tiempo que el de sus colegas hombres. Para ella, ganar reconocimiento en el diario significa la valorización de su capital cultural, que según su relato, no logra hasta la aparición de la revista cultural “Ñ”, que crea *Clarín* en 2003.

Este caso comparte con las nuevas críticas de la prensa establecida el sentimiento de haber renovado una concepción obsoleta de la crítica de arte. Una nueva crítica de *Ámbito Financiero*, asocia más explícitamente la superación de una etapa al declive de un universo vetusto masculino. Describe a los críticos como personajes dudosos, a veces manipuladores, que gestionaban sus actividades (conyugales, personales o profesionales) sin demasiada transparencia. Señala el comportamiento “oscuro” de algunos de estos críticos, y celebra su reemplazo, declarando con entusiasmo el fin de la era de los “tipos difíciles”.

Un lenguaje “natural”: ¿especialidad femenina?

La brecha entre las recién llegadas y los críticos de la generación anterior se manifiesta principalmente en el lenguaje utilizado para hablar sobre arte, que adopta una forma ligera y comprensible. El objetivo es superar un tipo de lenguaje atrasado y marcado por la impostura, como lo era el formalismo, y educar a un nuevo público a través de un léxico accesible. Hablar de arte con “naturalidad” requiere sin embargo un conjunto de conocimientos, tanto estéticos como sociales, presentes en las nuevas redactoras. Esto implica poseer no solamente una red de relaciones, sino conocer las maneras adecuadas de mantenerlas y utilizarlas (LENOIR, 2016, p. 287), estar al tanto de los lugares, las personas del arte y los modos de dirigirse a ellos con seguridad.

En el caso de las principales nuevas redactoras, el saber estético fue inculcado al interior del seno familiar, no exento de cierta expectativa de género que asocia lo femenino a una inclinación por lo bello y lo sensible, sobre todo en clases superiores (BOURDIEU, 1979, p. 63). Algunos relatos biográficos mostraron una cierta negociación con las normas de género asignadas para poder dedicarse al arte. Como lo muestra Delphine Naudier (2010, p. 40) en el caso de mujeres escritoras, la dinámica de género opera siempre de una forma u otra en algún momento de la trayectoria como obstáculo para llevar a cabo un proyecto creativo. Una de ellas comenzó por dedicarse al teatro, pero sus padres (él abogado y ella directora de escuela) no veían a ese ámbito como adecuado, mientras el arte no presentaba resistencia. Otra de ellas aprende piano y comienza a pintar, pero a falta de lo que ella considera una “posición original o audaz” se inclina hacia la escritura.

En todo caso, el pasaje de una actividad “para sí” hacia una actividad pública no depende sólo de representaciones subjetivas, sino también de condiciones objetivas favorables a la profesionalización para poder concretarse. El capital social de las nuevas redactoras, compuesto de contactos en el mercado, en el arte, y al interior de los diarios, fue clave en ese pasaje. Los viajes a lugares de arte internacionales para asistir a ferias y exposiciones eran un punto de encuentro selectivo para este

medio social. Los viajes eran financiados en parte por los periódicos, a veces eran invitadas, y a veces utilizaban su propio dinero, mezclando motivaciones personales y profesionales. Lo que se desprende de los relatos de estos viajes, pero también de lo que ocurría en las subastas locales, es la excepcionalidad de un momento económico. Corresponde al aumento de las transacciones internacionales, facilitada objetivamente por la paridad peso-dólar, pero también a su dimensión simbólica, cuando prevalecían el optimismo y la creencia en la igualdad de condiciones necesarias para entrar en el espacio artístico internacional. “Había una adrenalina que corría, era increíble. Venían a Buenos Aires. Los tipos más importantes, el que vendió Los girasoles de Van Gogh, tipos que sólo se veían en las películas”, recuerda una de ellas. Poder navegar la vida social del arte y comentarlo al mismo tiempo se transforma en un recurso en sí mismo para estas redactoras, que pueden invertir en un momento de demanda de un nuevo lectorado para el arte.

Hablar de arte con “naturalidad” o de manera distendida es más valorado y se logra con mayor facilidad en aquellas que poseen una disposición estética heredada, pudiendo liberarse de lo que es exigido por un lenguaje codificado o mediado por la educación formal. Una de ellas se considera pionera en el uso de un lenguaje cotidiano y vivaz para hablar de arte, en oposición a los relatos más almidonados de los historiadores.

Yo empecé escribiendo de una manera muy natural porque me divertía. Bueno, yo vengo de Letras, soy Licenciada en Letras, me gusta la literatura. Entonces, me parecía que la escritura tenía que tener un discurso distinto, tenía que ser como muy directo, incluir otros términos, escribir como hablás. Yo tenía un jefe, que era divino y siempre me decía “Hay que escribir como se habla, sino es impostado”. (Entrevista con la autora, 2017).

Para críticas de un capital cultural certificado por la universidad, la escritura que mezcla arte con espectáculos, sociedad o finanzas “bajaba el nivel” de las artes visuales. Para una redactora de *Clarín*, era importante difundir el arte contemporáneo sin caer en lo mundano, “hacer accesible lo que parece no accesible”, como lo expresa ella.

Siempre me acuerdo de un chiste de Les Luthiers, que le pide una música para una pequeña obra que se llamaba “El hilo de Ariadna”. Entonces, se presentan proyectos, empieza como “Ariadna, tú...”, como si fuera una ópera, y le van diciendo “No, un poquito más bajo, más popular”. Y termina como “Bésame, muñequita”. Siempre me acuerdo de eso, porque con el diario y en el medio tenés que cuidarte del “Bésame, muñequita”. (Entrevista con la autora, 2017).

¿Porqué las encargadas de instalar este nuevo lenguaje sobre el arte contemporáneo son mujeres? Lejos de ser una intención consciente de los empleadores o de las nuevas críticas, la asignación de un rol de transmisión y también de esparcimiento relacionado al arte se apoya sobre disposiciones construidas como femeninas. El hecho de que una de ellas haya comenzado en la rúbrica “Mujeres y temas cotidianos” y otras en las secciones mundanas, también responde a una dinámica de especialización sexuada, en donde determinadas rúbricas son asignadas a lo

femenino. El acercamiento de la crítica al comentario mundano y de mercado exige un tono confidente, vivaz y seductor que se asocia a la prensa femenina, considerada “menor”. En este sentido, puede establecerse un lazo entre comercialización de la prensa y feminización (DAMIAN-GAILLARD; FRISQUE; SAIITA, 2010, p. 14), ausente cuando el comentario estético estaba dominado por conceptos crípticos pero de pretensión filosófica o estética escritos por hombres.

Este modo de ejercer la crítica no estuvo exento de detracciones, potenciadas por un modo de obtención de los puestos que reproducía el modo de reclutamiento cerrado y por proximidad social de la prensa establecida que hemos mencionado. En las entrevistas aparecían acusaciones de diletantismo, producto de un “acomodo”. Durante las entrevistas a varios críticos de arte hombres, fueron frecuentes algunos comentarios sexistas sobre las “viejas” o el “grupo de señoras”, reduciendo las aptitudes de estas mujeres a su posición doméstica y a un entorno burgués que las habría insertado en la crítica de arte. En todo caso, se trata de apreciaciones de nuevos aspirantes, es decir, de crítico/as que pretenden el lugar de poder otorgado a estas nuevas críticas. Si el principal recurso para contestar esta autoridad durante los ochenta fue el contacto cercano con la producción de vanguardia, la posesión de un diploma en historia del arte se volverá un recurso más distintivo de la nueva generación, que quiere combatir ese aspecto “diletante” y que será apropiado mayormente por mujeres.

La importancia del diploma en las nuevas críticas mujeres

Las mujeres no sólo están más presentes en esta nueva generación de críticos, sino que también están más calificadas que sus homólogos masculinos: el 76% de las mujeres tiene un título universitario, frente al 53% de los hombres. El título se convierte en un nuevo factor de importancia que no era determinante para acceder a la profesión. La tensión con la vieja generación comienza a manifestarse entre los licenciados en Historia del Arte – un diploma que desde las reformas universitarias post-democráticas se encuentra más adaptado para abordar el arte contemporáneo – y los que se han beneficiado de normas de acceso a la profesión más flexibles.

De la heteronomía a la especialización

Como lo mencionamos anteriormente, el diploma no ha constituido históricamente un factor determinante en la definición profesional de crítico de arte. Con un 66% de críticos con un título universitario de nivel superior, la proporción de población diplomada es relativamente baja si se considera que se trata de una actividad intelectual. Si hiciésemos un corte entre los nacidos antes de 1945, que han estudiado entre los 50, 60 y 70, la proporción de no diplomados alcanza en 40%, mientras que representa sólo el 23% entre los nacidos en 1945, revelando una brecha entre aquellos diplomados antes y después del retorno democrático. Este contraste no es sólo generacional sino representativo de dos contextos de socialización universitaria diversos.

El contexto de ingreso en la universidad de nuestra población de críticos estuvo marcado por un bajo grado de autonomía de la institución, como resultado de medidas punitivas directas por parte del gobierno, como la supresión de los órganos colectivos de toma de decisiones y organización, o amenazas que conducían a la dimisión o el exilio de profesores y estudiantes activistas, y por tanto a la degradación del contenido. Durante estos periodos de injerencia estatal, las condiciones conflictivas de la actividad universitaria alteraron el ritmo de las tasas de matriculación y graduación⁶. El vaivén histórico y político de las condiciones de acceso y admisión a la universidad, restrictivas durante los regímenes dictatoriales⁷ y masivas durante las breves ventanas democráticas, interrumpió el proceso de formalización de un criterio de entrada específico y selectivo a las puertas de cada disciplina.

En 1983, bajo el régimen democrático, se adoptaron una serie de medidas para restablecer la autonomía de las universidades, suprimiendo restricciones de ingreso, normalizando la elección del profesorado y el contenido de los planes de estudios. Esto condujo, de manera general, a un proceso de masificación universitaria y a la incorporación creciente de mujeres a la educación superior (BORON, 2005, p. 9). La presencia creciente de mujeres llega en 2004 a superar la masculina con un total de 61% de alumnas (CRISTAL, 2021, p. 110). En las carreras dictadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, entre las que se encuentra “Artes” la proporción es aún mayor, cerca del 70%⁸.

La Facultad de Filosofía y Letras había ya desempeñado un papel importante en la formación superior de mujeres desde su fundación en 1897, principalmente por ofrecer el título de “profesorado”, necesario en Argentina para enseñar en el nivel secundario. La Facultad amplió mediante este título el proceso de feminización de la enseñanza escolar ya iniciado con la creación de la “Escuela Normal”, que formaba a las maestras de primaria. La socióloga Alicia Palermo (2006, p. 40) afirma que la formación de la Facultad se construía de acuerdo con una determinada concepción de la “naturaleza femenina” avocada a la transmisión y comprometía a las mujeres en un camino que no representaba una amenaza para los hombres, debido a los bajos ingresos que prometía.

Así, la inscripción en la Facultad para las mujeres estaba motivada principalmente por la obtención del título de profesor, lo que otorgaba a la institución una función utilitaria, fuertemente contestada por los defensores de la investigación pura (BUCHBINDER, 1997, p. 29). En respuesta a estas críticas, la creación de una licenciatura específica en Filosofía y Humanidades pretendía vincular la Facultad a la investigación académica y ofrecer a sus estudiantes una vía alternativa a la enseñanza secundaria. Solamente en 1962 se crea sin embargo una licenciatura

6 En el caso de la Universidad de Buenos Aires, por ejemplo, la tasa de graduación disminuyó durante los periodos dictatoriales (especialmente el del gobierno militar de 1966 a 1973), aumentando durante los periodos democráticos (entre 1973 y 1976, y nuevamente entre 1983 y 1985). A partir de 1983, la tasa de graduación aumentó gradualmente hasta superar el número de matriculaciones por primera vez en 1990 (PLOTNO, 2009).

7 El ministro de Cultura de Jorge Rafael Videla, Juan José Catalán, decidió reducir la matrícula de las 26 universidades nacionales en un 24% en 1977.

8 Censo de estudiantes UBA 1988, 1992, 1996, 2000, 2004

específica en Historia del Arte. La orientación hacia la investigación académica por un lado y hacia la rama más específica de la historia del arte por otro, crearon condiciones objetivas más favorables a la formalización de la formación de los críticos de arte. Para las mujeres en particular, estos cambios han supuesto la posibilidad de cursar estudios orientados tanto a la investigación como a la docencia, dejando abierta la posibilidad a reorientaciones y cruces.

A partir de 1986 “Historia del Arte” pasó a formar parte de un nuevo plan de estudios interdisciplinario titulado “Artes”. El programa se desliga de la licenciatura de “Historia” del que dependía, e integra “una serie de disciplinas teóricas y prácticas que se ocupan de los fenómenos artísticos” y proporcionan “las herramientas necesarias para las exigencias de nuestra sociedad actual”⁹. “Psicología del arte”, “Sociología”, “Antropología” y “Teoría de los medios de comunicación” se integran así a la especialidad de artes visuales, en contra de su tradición formalista, al mismo tiempo que busca “intensificar el estudio de las artes plásticas americanas y argentinas, sin descuidar el del arte europeo”¹⁰.

Tras estas reformas, la historia del arte experimentó un proceso de profesionalización similar al de otras humanidades, con la creación de cátedras, revistas, institutos de investigación y reuniones científicas especializadas. La recomposición de la relación entre las humanidades y el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), interrumpida durante el régimen militar, dio lugar a las primeras investigaciones doctorales en artes plásticas. En este proceso, la creación del CAIA (Centro Argentino de Investigación en Arte) en 1989 fue fundamental, por un lado por su programación, más nutrida de contenidos de arte contemporáneo, pero también por sus integrantes: en su mayoría licenciados de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, beneficiados por las reformas posdemocráticas (USUBIAGA, 2009, p. 231).

La probabilidad de que las mujeres se dediquen al estudio del arte contemporáneo se ve favorecida por estas condiciones, que implicaron la integración de contenidos teóricos de otras ciencias humanas y la revalorización de la historia del arte argentino en una narrativa latinoamericana más general e incluyendo a artistas de posguerra entre las obras estudiadas. La principal consecuencia de este cambio fue la percepción compartida de estar al día y de disponer de los recursos necesarios para abordar el arte reciente. Como señala Viviana Usubiaga (2009, p. 235), las reformas universitarias han marcado de hecho la entrada del arte contemporáneo como objeto de estudio académico en sí mismo, abriendo el camino a un modo formal de adquirir conocimientos artísticos para comentar la producción actual.

El pasaje a lo contemporáneo: crítica, curaduría, investigación

Frente a la especialización del diploma, pero también ante la expansión de los espacios y estilos de arte contemporáneo en los 90, la demanda de clasificar,

9 Resolución Expediente No 858.870/85. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1986.

10 Anexo I, Resolución 1762. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1985.

valorizar y transmitir el arte contemporáneo se establece, permitiendo a una nueva generación de críticos, en su mayoría mujeres, disponer de más opciones de inversión de su capital cultural. En este nuevo escenario, los diversos modos de canalizar la producción de discurso sobre arte contemporáneo, la crítica de arte, la curaduría y la investigación, se ven entrelazadas a la dimensión de género.

Entre las primeras egresadas en democracia, la crítica de arte aparece como una opción novedosa, que permite combinar conocimientos académicos a la emergencia de una escena vibrante. Las críticas Laura Batkis (1963) y Valeria González (1963) fueron testigos privilegiados de la transformación pedagógica de la carrera de Historia del Arte y las posibilidades que abría. El abandono de lo que se percibe como el “enciclopedismo” del antiguo seminario de Historia de las Artes Visuales, que seguía una organización cronológica, fue inmediatamente apreciado. A pesar de estar a cargo de viejas figuras masculinas, como Hugo Petruschansky y Jorge López Anaya, las nuevas cátedras fomentaban el entusiasmo por las nuevas producciones, haciendo también de la sociabilidad dentro del campo artístico una parte importante del conocimiento de lo contemporáneo.

Las becas de investigación se combinaban así con amistades, galerías y contactos en la prensa como criterios de profesionalización. Batkis comienza a escribir textos a pedido de sus amigos artistas y por sus contactos en galerías y publicaciones donde también se encuentran egresados de la UBA, como Fabián Lebenglick, de *Página/12*. Para estas críticas, la elección de escribir sobre arte contemporáneo puede haber ido acompañada de un cierto abandono de los códigos estrictamente académicos para formarse “en la calle”, como afirma Valeria González en nuestra entrevista. Tras obtener su título, evaluó dedicarse al estudio del arte barroco, pero se vio obligada a circular en un entorno de investigación formado por especialistas, un circuito en el que no encontró “ningún diálogo con el mundo”. Si bien comenzaron a desarrollarse actividades de investigación y estructuras de financiación de la misma, especialmente con la creación del Centro Argentino de Investigaciones Artísticas (CAIA) en 1989, las incertidumbres sobre las posibilidades de profesionalización dentro de la investigación llevaron a los críticos graduados del programa de 1986 a buscar opciones fuera del ámbito académico. En este contexto, la prensa se ve como una reorientación positiva respecto a las rígidas expectativas académicas.

Con esta transición del mundo académico a la crítica, comenzó a surgir una forma híbrida de escritura, en la que se alternaban referencias históricas, herramientas teóricas, y cierta ambición pedagógica que contribuyó a la construcción de un lenguaje actualizado para hablar de arte contemporáneo. Definido en oposición a la lógica comercial de los grandes diarios, y también alejado de las impresiones subjetivas o narrativas, como las del periodismo literario, esta nueva crítica busca acercar la interpretación del arte contemporáneo a valores académicos (el empeño, el conocimiento y una práctica constante de escritura) sin perder de vista la función de transmisión (instruir, acompañar y atraer a un nuevo público).

Estos objetivos pueden leerse en parte dentro de una continuación de prácticas y disposiciones de género construidas. Los oficios considerados “buenos para una mujer” (PERROT, 1987, p. 4-5) son “menos acaparantes” que aquellos de los hombres, como el de creador (artista) o responsable de alto rango en instituciones artísticas,

roles todavía ocupados mayormente por hombres. Las actividades de mediación artística, orientadas a acomodar los intereses del artista y su audiencia, resuenan con el rol de conciliación que indicamos antes para las mujeres de la prensa establecida. Por otro lado, las entrevistadas mostraban un orgullo particular al haber podido responder a las altas exigencias de la universidad, señalando haber sido muy buenas alumnas, lo que se inscribe en el estereotipo de obediencia y disciplina atribuido a las mujeres y reproducido ampliamente por la misma institución escolar.

A pesar de estos rasgos asociados a una continuidad en términos de representaciones de género, el hecho de ocupar el lugar de la crítica erudita antes ocupado por hombres resulta un rasgo novedoso, al que se le agrega una valorización del diploma más frecuente entre las mujeres. En este sentido, si bien es válida para muchos casos la hipótesis de que las actividades profesionales que se feminizan se desclasas o precarizan, a veces la feminización acompaña un aumento de los requisitos necesarios al reclutamiento, y no su devaluación (DAMIEN-GAILLARD; FRISQUE; SAITTA, 2010, p. 14). La exigencia de un diploma para el ejercicio de la crítica resulta un atributo novedoso en este contexto.

Otro modo de rentabilizar el capital cultural es la curaduría, un rol emergente en los años noventa, especialmente para las mujeres. La creación de nuevas instituciones y espacios a finales de los ochenta centrados en la producción joven, como el Centro de Cooperación Iberoamericana (ICI, 1986), la fundación Banco Patricios (1990) o el más marginal centro Rojas (1989), así como la ampliación del Centro Cultural Recoleta, crea una demanda concreta de especialistas en la clasificación y valorización del arte emergente. Las historiadoras Laura Bucellato (1945), Elena Oliveras (1942) o Laura Batkis (1963) se encargan de la programación de estos espacios. Las historiadoras mujeres no llegan sin embargo a obtener los puestos más altos, como los envíos a bienales internacionales, todavía monopolizados por el crítico Jorge Glusberg¹¹.

La incipiente profesionalización de la investigación en historia del arte, con la creación de cátedras, institutos y revistas, ha llevado a algunas nuevas licenciadas a intentar dedicarse principalmente a la investigación y a la docencia. Esta trayectoria fue posible gracias a disposiciones familiares favorables a las carreras intelectuales y la expansión sin precedentes de los cursos de maestría y doctorado a partir de la década de 1990, así como al aumento de la financiación general de la investigación (WAINERMAN, 2018, p. 253). En estos casos, la crítica de arte es una actividad regular sólo al principio de la trayectoria profesional, y después como medio de mantener visibilidad en el circuito del arte. Situadas en el límite de nuestra definición de población, esta pequeña franja de críticas (que incluye ahora figuras del arte contemporáneo como Andrea Giunta (1960) y Ana Longoni (1967), alcanzó una posición de prestigio académico y artístico primero a través de la docencia y la investigación.

Estas trayectorias, aún en curso, son muy recientes como para ser evaluadas de manera retrospectiva, pero podríamos proponer la hipótesis de un reemplazo en

11 El crítico de arte Jorge Glusberg fue el encargado de seleccionar a los artistas argentinos para las ediciones de 1985, 1987, 1991, 1994 y 2001 de la Bienal de São Paulo, y par las ediciones de 1995, 1997 y 1999 de la Bienal de Venecia.

los criterios de admisión a la actividad de crítico de arte. Si bien a principios de los años ochenta Glusberg pudo adoptar un plan mediático destinado a dominar todas las instancias de circulación de las obras, su multiposicionalidad no le permitió obtener los beneficios de una legitimidad intelectual como la que atestigua el título universitario, debido a la escasa influencia que el título de historia del arte tenía en la crítica. Los valores asociados a la investigación, como la seriedad, el rigor en el tratamiento de los archivos y la profundidad teórica, pudieron servir a partir de cierto momento para ocupar puestos de influencia en la administración artística. La posesión de un fuerte capital simbólico, el acceso a los temas y artistas relevantes de su época, combinados con la adquisición de puestos institucionales (académicos y museales), sitúa a los diplomados en una posición dominante al final del periodo, redefinida por un cambio en las capacidades asociadas al ejercicio de la actividad.

La mayor presencia de mujeres en la crítica de arte no implica mecánicamente la transformación de ese espacio, pero sí una actualización de las bases de legitimación de la actividad, sobre todo a partir de la acreditación universitaria. Los viejos criterios que orientaban la crítica, los estilos tradicionales y un lenguaje formalista impostado, quedan devaluados frente a las capacidades de comprender el arte contemporáneo desde la investigación histórica y la profundidad teórica, sin que deje de persistir un estigma de amateurismo hacia algunas críticas mujeres de clases superiores, para quienes la actividad no proporciona una fuente de ingresos necesaria.

A pesar de la amplia presencia de mujeres en la escena artística emergente, la crítica de arte no ha hecho de ello un tema particular, y durante la década de 1990 su discurso tampoco abordó las prácticas artísticas feministas, como lo estudió María Laura Rosa (2011). Quedaría por evaluar cómo la feminización podría favorecer un aumento en las mujeres artistas reseñadas, un efecto que tampoco es automático, y que implica, como intentamos mostrar en este artículo, que las transformaciones siempre se inscriben en un pasado que es necesario comprender.

SOBRE A AUTORA

MARÍA INÉS DAHN é doutora em sociologia pelo Centre Européen de Sociologie et de Science Politique da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (CESSP/EHESS) e membro do Laboratorio de Investigación Sociología del Arte do Instituto Gino Germani da Universidad de Buenos Aires. Especialista em sociologia da cultura e da arte contemporânea, a sua investigação centra-se na crítica de arte e no jornalismo cultural, na economia da arte e na circulação de bens artísticos numa perspectiva transnacional.

inesdahn@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-3002-0330>

REFERENCIAS

- ALBENGA, Viviane. Le genre de «la distinction»: la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture. *Sociétés et Représentations*, v. 2, n. 24, 2007, p. 161-176. <https://doi.org/10.3917/sr.024.0161>.
- BÉRA, Matthieu. La critique d'art: une instance de régulation non régulée. *Sociologie de l'art*, n. 3, 2004.
- BOLTANSKI, Luc. L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe. *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p. 3-26.
- BOSCHETTI, Anna. *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris: Seuil, 2001.
- BORON, Atilio. *La libertad académica en América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias sociales (CLACSO), 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. La domination masculine. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 84, septembre 1990. Fait partie d'un numéro thématique: Masculin/féminin-2, p. 2-31.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Manet, une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre Bourdieu. Raisons d'agir, Seuil, col. Cours et travaux, 2013.
- BUCHBINDER, Pablo. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- CERVIÑO et al. Espacios de exhibición de artes visuales en la Ciudad de Buenos Aires. Año 2010. Base de datos. Buenos Aires: Centro de Documentación e Información del Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- CRISTAL, Yann. Masificación universitaria y población estudiantil. El estudiantado de la UBA en dos décadas de democracia (1983-2004). *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, v. XII, n. 33, 2021, p. 101-118. <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2021.33.860>.
- DAHN, María Inés. Croire, juger et faire valor: la critique d'art en Argentine dans la post-dictature (1981-

- 2003). Tesis (Doctorat en Sciences Sociales). Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022.
- DAMIAN-GAILLARD, Béatrice; FRISQUE, Cégolène; SAITTA, Eugénie (Dir.). *Le journalisme au féminin: assignations, inventions, stratégies*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- DE LEONE, Lucía María. Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos Pagu*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (Brasil), n 36, 2011. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100009>.
- LENOIR, Rémi. Capital social et habitus mondain. Formes et états du capital social dans l'œuvre de Pierre Bourdieu. *Sociologie*, v. 7, n. 3, 2016, p. 281-300.
- MORENO, María. “Contramarcha”, el libro de lecturas de María Moreno. Entrevista a Claudio Zeiger. *Página/12*, Radar Libros, 20 diciembre 2020. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/311957-contramarcha-el-libro-de-lecturas-de-maria-moreno>.
- MORENO, María. Entrevista a María Moreno [en línea]. Por Ezequiel Alemian. *Los Inrockuptibles*, 28 novembre 2013. Disponible sur: <https://medium.com/los-inrockuptibles.com/entrevista-a-maria-moreno-fc495581d116>.
- MORENO, María. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- NAUDIER, Delphine. Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées. *Sociétés contemporaines*, v. 78, n. 2, 2010, p. 39-63. <https://doi.org/10.3917/soco.078.0039>.
- NOËL, Sophie; PINTO, Aurélie. Indé vs *Mainstream*. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle. *Sociétés contemporaines*, v. 3, n. III, 2018, p. 5-17.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. Crónica de crónicas: teoría y práctica del género en los textos de María Moreno. *América* [Online], 49 | 2016. <https://doi.org/10.4000/america.1745>.
- PALERMO, Alicia Itatí. El acceso de las mujeres a la educación universitaria. *Revista Argentina de Sociología*, año 4, n. 7, 2006, p. 11-46.
- PASSINI, Michela. *L'œil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art*. Paris: La Découverte, 2017.
- PATIÑO, Roxana. Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). São Paulo: Depto. de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. (Cuadernos de Recienvenido, 4).
- PERROT, Michelle. Qu'est-ce qu'un métier de femme? *Le Mouvement Social*, n. 140, 1987, p. 3-8. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3778672>.
- PLOTNO, Gabriela. Un estudio sobre ingreso y deserción en la UBA. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis de doctorado. Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía e Historia UNED, 2011.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème: culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*. Trad. O. Guitard. Paris: Gallimard, 1991.
- USUBIAGA, Viviana. Esto no es un ensayo de historia del arte. Reflexiones en torno al tiempo en el arte contemporáneo. In: AA.VV. *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2009, p. 229-238.
- VIÚ ADAGIO, J. 1980, un comienzo borrado: María Moreno en revistas de vida cotidiana y actualidad. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8738/ev.8738.pdf.
- WAINERMAN, Catalina. Los doctorados en la Argentina: crecimiento y desempeño. In: BARKSKY, Osvaldo; CORENGIA, Ángela (Ed.). *La ley de educación superior en Argentina*. Buenos Aires: Teseo, 2018.

Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos

[*Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century*]

Maria de Fatima Medeiros de Souza¹

Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado em andamento no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

RESUMO • Lady Callcott foi uma viajante britânica que atuou na crítica e no colecionismo de arte. A partir de seu livro *Essays towards the history of painting*, podemos discutir o estabelecimento de uma metodologia científica para a história da arte e entender a participação das mulheres na crítica de arte. Defendemos que a observação direta e a descrição das coleções, aspectos observados no livro de Callcott, eram recursos usados para atestar a autenticidade das obras adquiridas por museus e colecionadores particulares. • **PALAVRAS-CHAVE** • Lady Maria Callcott; *Essays towards the history of painting*; mulheres na crítica

de arte. • **ABSTRACT** • Lady Callcott was a British traveler who was active in criticism and art collecting. From her book *Essays towards the history of painting*, we can discuss the establishment of a scientific methodology for the history of art and understand the participation of women in art criticism. We argue that direct observation and description of collections, aspects observed in Callcott's book, were resources used to attest to the authenticity of works acquired by Museums and private collectors. • **KEYWORDS** • Lady Maria Callcott; *Essays towards the history of painting*; women in art criticism.

Recebido em 13 de dezembro de 2023

Aprovado em 17 de janeiro de 2024

SOUZA, Maria de Fatima Medeiros de. *Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10680.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10680

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ao longo do Oitocentos, a difusão da cultura impressa e da viagem contribuiu para a inserção das mulheres britânicas na crítica e no colecionismo de arte. Elas aproveitaram suas experiências no estrangeiro e suas redes de sociabilidade² para acessarem o circuito teórico de arte. A participação de mulheres como Lady Maria Callcott³ (1785-1842) é identificada como resultado da mudança operada na produção crítica do período. Se antes se presumia um gosto inerentemente refinado e “racional” dos homens, com a possibilidade de viajar, elas provaram seus conhecimentos por meio de descrições e análises de coleções europeias.

Para estudar a produção intelectual das mulheres é necessário considerar o papel dos círculos eruditos envolvidos na produção de conhecimento. Esses grupos se organizavam às margens das universidades e das instituições científicas e eram locais onde mulheres com prestígio social podiam transitar com maior desenvoltura ao largo das instituições que negavam a elas o acesso formal: “A ciência moderna emergiu de vários espaços sociais – incluindo oficinas de artesãos, salões informais e academias reais. O envolvimento das mulheres em empreendimentos científicos dependia de sua posição no ambiente social de onde emergiu a nova ciência” (SCHIEBINGER, 1991, p. 17 – tradução nossa).

A produção das mulheres viajantes constitui objeto de importantes estudos recentes, muitos dos quais buscam confrontar algumas preconcepções estabelecidas pela literatura especializada. Noções como a de uma escrita autobiográfica dos

2 Para fins de estudo, entendemos por rede de sociabilidade as conexões traçadas entre os diversos envolvidos na produção de conhecimento, no trânsito de obras de arte pelas coleções públicas e particulares, bem como a participação no intercâmbio de informações e de coleções naturais. São práticas especialmente difundidas a partir das viagens transatlânticas, sendo que, na Inglaterra, o final das Guerras Napoleônicas marcou a intensificação e popularização das viagens ao continente europeu. Período particularmente importante para esta pesquisa (SCHIEBINGER, 1991; HASKEL, 1976).

3 Maria Graham era filha de George Dundas (1756-1814), oficial naval da marinha britânica, e Ann Thompson (?-c.1793). O nome de solteira da viajante era Maria Dundas. Após seu primeiro casamento com o capitão da marinha britânica Thomas Graham, ela passou a se chamar Maria Graham. Em 1822, Thomas morreu durante a viagem de navio que seguia do Brasil para o Chile. Após cinco anos, em 1827, a viajante se casou com o pintor inglês lorde Augustus Wall Callcott, passando a se chamar Maria Callcott (ou Lady Callcott).

diários de viagem e a construção de um discurso “subjetivo” eclipsam outros modos de atuação das viajantes (FRANCO, 2017; RODENAS, 2014).

Defendemos que as viagens intercontinentais empreendidas por mulheres foram relevantes para o estabelecimento de suas carreiras. Nas escritas dos diários de viagem, gênero editorial massivamente disseminado no contexto britânico, algumas mulheres puderam construir suas redes de sociabilidades e se articular com eminentes figuras das artes do período. Associada ao mercado editorial, outro fenômeno relevante para entender a construção das carreiras femininas foi a possibilidade de elas atuarem como tradutoras de textos de história da arte (SOUZA, 2020; PATTERSON, 1974; FRANCO, 2017).

Embora muitos estudos tenham se debruçado sobre a produção das artistas, ainda há poucas pesquisas que tratem da produção crítica das mulheres no universo da história da arte. Esta pesquisa estuda alguns modos de inserção das mulheres nesses espaços eminentemente masculinos, trazendo a importância da viagem como um fator relevante para o estabelecimento de suas carreiras. Para tanto, neste artigo nos deteremos na relação de Callcott com o colecionismo, especialmente sua colaboração com Thomas Lawrence. Além disso, apresentamos uma análise do livro *Essays towards the history of painting* (CALLCOTT, 1836), obra em que é possível estudar a descrição minuciosa como uma metodologia para a escrita de arte no período em que se firmavam as bases do cientificismo. Callcott, viajante já experiente em meados de 1830, se tornou uma precursora, e a partir de sua obra podemos tratar da articulação entre o deslocamento e a crítica de arte.

Pesquisas como as de Palmer (2009) e Haskel (1976) analisaram aspectos da produção crítica de Maria Callcott. Palmer trata da profissionalização das mulheres na crítica de arte e a contribuição das autoras com a instituição da “história da arte como disciplina”. Além disso, enfatiza o papel da viagem e as estratégias usadas para as mulheres firmarem suas carreiras. Haskel discute o papel de Callcott na disseminação do gosto pelos mestres antigos do Renascimento e sua articulação como correspondente erudita de destacadas figuras do colecionismo.

Esta pesquisa considera os pressupostos apresentados por esses dois autores e propõe algumas questões para a análise da produção de Callcott no colecionismo e na crítica de arte a partir das seguintes hipóteses:

- 1) a articulação de Lady Callcott com as redes eruditas contribuiu com o estabelecimento de sua carreira no colecionismo e na crítica de arte;
- 2) a formação científica influenciou a crítica de arte produzida por Callcott. Ou seja, o estabelecimento de uma metodologia sistemática e a observação das coleções *in loco* se relacionam com o cientificismo difundido na época e são relevantes para analisar a obra dessa escritora;
- 3) o método descritivo e a proeminência dos aspectos materiais nos *Essays towards the history of painting* são recursos usados para atestar a autenticidade das obras dos mestres antigos, além de subsidiarem a construção de trajetórias de pintores ainda pouco conhecidos naquele período.

Para esta análise, foram mapeadas as correspondências de Lady Callcott e

selecionados alguns textos relacionados com a crítica de arte, caso dos livros que tratam das carreiras de Cimabue, Giotto e Poussin. As correspondências diretamente associadas ao colecionismo de arte são as cartas da Royal Academy nas quais Callcott se corresponde diretamente com Sir Thomas Lawrence (1769-1830). São nove cartas trocadas entre junho de 1820 e abril de 1828 nas quais a viajante trata das coleções de arte da Alemanha, Áustria e Itália. Recentes aquisições, trânsito de obras em coleções públicas e particulares constituem temas frequentemente mencionados pela autora.

A VIAGEM E O COLECIONISMO NO OITOCENTOS: PREMISSAS DE UMA CORRESPONDENTE ERUDITA

Nas primeiras décadas do século XIX, a viagem possibilitou a inserção das mulheres em diversos âmbitos da intelectualidade⁴. As notações escritas e visuais feitas em campo agregavam confiabilidade às pesquisas numa época em que a noção de precisão era um pressuposto e um método de trabalho. Essa também é uma premissa essencial para analisar as obras de artistas viajantes, pois a proximidade com a natureza constituía um modo de mapear os locais percorridos. É por isso que naturalistas e artistas anotavam as regiões de coleta e de registro dos espécimes e das paisagens, fornecendo, assim, um mapa do mundo natural que podia ser utilizado por outros pesquisadores (SOUZA, 2020; CRARY, 1988; DASTON; GALISON, 2007).

Partindo das noções de observação direta dos fenômenos, a crítica de arte também se abriu como uma possibilidade mais viável para as mulheres. Além disso, após o fim das Guerras Napoleônicas, um grande contingente de britânicos pôde transitar mais livremente pelo continente europeu (HASKEL, 1976).

Lady Callcott, por exemplo, viajou pela Áustria, Alemanha e Itália como correspondente de Sir Thomas Lawrence⁵ e de outros colecionadores de arte. Além disso, aconselhou a rainha Vitória na seleção de pinturas e escreveu livros de história da arte e biografia de pintores como Nicolas Poussin, Giotto e Cimabue. Em razão disso, a partir da carreira dessa viajante é possível analisar aspectos da participação das mulheres como críticas e colecionadoras de obras de arte dos antigos mestres renascentistas, como apontam pesquisas como as de Palmer (2019; 2015) e Collier (2017).

Antes de tratar da carreira de Callcott na crítica de arte, é preciso lembrar seus livros de viagem, especialmente das narrativas sobre o Brasil e o Chile, obras que a tornaram mais reconhecida no contexto sul-americano e britânico. Além de escrever, a viajante produziu desenhos, aquarelas e pinturas. Algumas dessas imagens formam os cadernos de viagem que hoje se encontram no acervo do British Museum e do Victoria & Albert Museum. Há também as ilustrações botânicas produzidas durante a terceira estadia de Callcott no Brasil, obras enviadas a William Hooker (1785-1865)

4 Embora fosse um privilégio para poucas mulheres, a produção das viajantes questiona a noção de domesticidade imposta ao gênero.

5 Thomas Lawrence foi um pintor retratista britânico que atuou como presidente da Royal Academy of Arts entre 1820 e 1830.

e que formam a coleção botânica da artista no Royal Botanic Gardens. Há também obras da artista no acervo do Museu de Arte de São Paulo, caso do *Panorama da Baía de Guanabara*, além de seus desenhos no Centro Cultural São Paulo e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (SOUZA, 2020; BELLUZZO, 2008).

Os cadernos de viagem de Callcott circularam entre as diversas redes de sociabilidade formadas em torno de grandes figuras de prestígio científico, artístico e social. Associados às coleções naturais e obras de arte, essas notações de campo constituíam arquivos particulares nas casas de figuras de destacado prestígio intelectual. A literatura especializada aponta que esses espaços contribuíram particularmente para a erudição das mulheres. Representações das casas de Joseph Banks (1743-1820), com coleções naturais e uma biblioteca de referência, ou mesmo a casa de Lady Callcott e de seu segundo marido, com obras de arte e coleções naturais, são alguns exemplos desses espaços de sociabilidade. A presença feminina nos meios eruditos era dificultada por diversas normas e costumes que restringiam os locais sociais em que elas podiam atuar. Assim, estudar as dinâmicas dos espaços informais e dos salões é relevante para entender a produção intelectual das mulheres, pois nesse meio social elas conseguiam circular com maior liberdade (SOUZA, 2020; PATTERSON, 1974).

Mesmo diante de entraves para acessar formalmente as instituições, imagens, livros, correspondências pessoais, manuscritos não editados, entre outras documentações associadas a Lady Callcott, revelam uma intelectual ativa em diversas esferas, uma mulher que construía redes complexas em busca de informações, fornecendo dados inéditos sobre os diversos aspectos dos locais por onde viajou.

A formação artística de Lady Callcott reflete a condição das mulheres de classe média britânica de seu tempo. Nos primeiros anos, uma tutora a introduziu nos estudos de botânica e nos clássicos da literatura. Mais tarde, foi enviada a uma escola em Drayton, onde teve contato com uma vasta bibliografia sobre arte. Aprendeu desenho e pintura com os paisagistas William Delamotte (1775-1863) e William Crotch (1775-1847). Ainda na infância, “visitou as maravilhosas coleções de arte de Horace Walpole em sua casa Strawberry Hill, admirando sua coleção de Holbein e observando a escultora Anne Damer (1749-1828) trabalhar em seu estúdio” (PALMER, 2015, p. 260 – tradução nossa). Após sair do colégio interno, passou uma temporada na Universidade de Edimburgo. Embora sem vínculo formal com a instituição, conheceu destacados nomes do iluminismo escocês (STEPHEN, 1886; HAGGLUND, 2011; THOMPSON, 2017; SOUZA, 2020).

Antes das viagens pela América do Sul, Callcott atuou como correspondente especializada de Lawrence. Em seu primeiro *Grand Tour* pela Itália, em 1819-1820, escreveu ao diretor da Royal Academy em pelo menos três ocasiões. É desse período o retrato da viajante pintado por Lawrence. Uma obra aparentemente inacabada mostra Callcott usando túnica e turbante branco; seu olhar lateralizado não se detém no espectador, mas observa algo além daquele espaço, recurso visual usado pelo artista para indicar as muitas viagens empreendidas pela retratada (Figura 1). Em uma das cartas, foram tratadas questões referentes à identificação de pinturas de Poussin em coleções particulares. Ainda em 1820, Callcott publicou, com o nome de Maria Graham, uma tiragem de seu livro *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*,

no qual aborda a biografia e traz um catálogo com descrições pormenorizadas das obras mais relevantes do pintor francês. Já nessa edição é possível identificar alguns aspectos desenvolvidos nos escritos posteriores da autora, como é o caso das descrições de obras e do mapeamento das coleções particulares e públicas. Essa obra é considerada a primeira biografia do pintor escrita em língua inglesa (AKEL, 2009; PALMER, 2015).



Figura 1 – LAWRENCE, Thomas. Portrait of Maria, Lady Callcott. Óleo sobre tela, 59,7 x 49,5 cm, 1819. National Portrait Gallery, London

Em 1821, uma pequena revisão do livro foi publicada no *The Lady's Monthly*

Museum com as seguintes observações: “esta obra pode ser lida com prazer e aperfeiçoamento, não apenas como relato da vida do artista, mas pelas observações agudas, vivas e justas feitas pela autora sobre o progresso das belas artes e os graus de incentivo que lhes foram proporcionados em diferentes países” (THE LADY’S..., 1821 – tradução nossa). Sendo Poussin um pintor de cenas históricas, a obra de Maria Callcott está na contramão dos preceitos que determinavam o espaço que as mulheres podiam ocupar como artistas ou críticas tendo em vista a hierarquia dos gêneros estabelecida para a pintura acadêmica (PALMER, 2009).

Em carta escrita em 25 de junho de 1820, Callcott relatou a Lawrence como se desenrolava a pesquisa para a escrita do livro sobre Poussin. Na ocasião, revelou estratégias usadas para se introduzir nos círculos de sociabilidade que, naquele momento, eram conexões essenciais para se ter acesso às coleções particulares em posse da nobreza europeia (PALMER, 2015). Segundo esse método, a partir do mapeamento dessas coleções e da observação direta das obras, a autora podia comparar as diversas pinturas de Poussin com temáticas semelhantes, localizar desenhos preparatórios, propor leituras para as pinturas do artista, além de fornecer dados importantes para traçar a trajetória das obras nas coleções.

Além de escrever a biografia de Poussin, Callcott produziu uma série de desenhos e gravuras durante seu *Grand Tour*. A maior parte das imagens traz representações de paisagens, marinhas, monumentos em ruínas e cenas de cidades, obras atualmente guardadas no British Museum e no Victoria & Albert Museum (Figura 2). Além disso, publicou o livro *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819* (GRAHAM, 1820b).



Figura 2 – CALLCOTT, Maria. Scalinata leading from the piazza di Spagna to the Trinita de’Monti. Grafite, 1819. Fonte: The British Museum

Teorias sobre o que pode ter motivado a conexão entre Callcott e Lawrence são muitas. Claramente, o diretor da Royal Academy a introduziu em alguns círculos sociais imprescindíveis para a escrita do livro sobre Poussin. Além disso, sabendo que Lawrence era diretor da Royal Academy e articulava a criação da National Gallery, as informações trocadas podem estar associadas à formação das primeiras coleções do Museu. Como o próprio Lawrence foi colecionador de desenhos de artistas renascentistas, a ponto de alguns biógrafos associarem essa prática ao seu constante endividamento, Callcott era parte de uma grande rede de correspondentes eruditos a identificar possíveis aquisições de peças para a coleção do artista (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Em uma das correspondências guardadas na Royal Academy, Charles Eastlake (1793-1865) e Lawrence comentam a possibilidade de Lady Callcott traduzir um texto do crítico de arte italiano Stefano Ticozzi. Charles havia acompanhado a viajante e seu primeiro marido na viagem pelas cercanias de Roma em 1820. De todo modo, vale a pena mencionar o fato de as traduções de texto de arte serem amplamente produzidas por mulheres (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Após a terceira estadia de Callcott no Brasil, ela retornou para a Inglaterra e casou-se com o pintor de paisagem Sir Augustus Callcott em 1827. A lua de mel do casal

se tornou um *tour* pela Europa, a partir do qual a viajante consolidou sua carreira como crítica de arte a partir da descrição de coleções particulares, análise de obras em igrejas e ampliação de suas redes de contatos com colecionadores influentes. São desse período gravuras de Maria Callcott com paisagens italianas (Figura 3).



Figura 3 – CALLCOTT, Maria. Entrance to Syracuse Bay from the mouth of the Anapus. Litografia, 22 x 16,1 cm, 1826. Fonte: The British Museum

O casal Callcott pretendia “estudar em primeira mão as obras dos artistas dos séculos XIV e XV e trazer de volta as notícias das mais recentes ‘descobertas’ do Continente para seus amigos” (PALMER, 2019, p. 6 – tradução nossa). Naquele período, eles representavam colecionadores, artistas e antiquarianistas como: William Young Ottley⁶ (1771-1836), Sir

6 William Young Ottley foi um artista e colecionador de desenhos, pinturas e gravuras italianas, responsável pela conservação da Seção de Desenhos e Gravuras do British Museum entre 1833 e 1836 (THE BRITISH MUSEUM, William Young Ottley).

David Wilkie⁷ (1785-1841), William Hilton⁸ (1786-1839), Thomas Phillips⁹ (1770-1845) e Dawson Turner¹⁰ (1775-1858) (PALMER, 2019).

Pesquisas recentes, como as de Palmer (2019), e uma série de cartas consultadas para esta pesquisa na Biblioteca da Royal Academy e da National Library of Scotland apontam Lady Callcott como articuladora de aquisições de obras de arte e engajada na formação de coleções de pinturas de mestres do Renascimento italiano. Ainda nas cartas trocadas com Lawrence, ela tratou de pinturas e afrescos das galerias de Dresden e de diversas regiões da Itália. Como se nota a partir do trecho abaixo:

The king of Bavaria has had his usual good fortune in the purchase of the best Raffael, that exist in Florence, out of the Grand Dukes collections for £ 4000 (or £ 400) sterling. It had remained untouched or unremoved least for centuries – this agent has also succeed bribing churches out of good specimens of the early masters, so when his new Pinacotheca does open it will most probably contain a perfect series of the works of both Italian and German artists from the earliest times. This country near Perugia has been advantageous to him [...].
(LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 abr. 1828).

Em um manuscrito não publicado, Lady Callcott se debruçou sobre suas viagens pela Alemanha, Áustria e Itália. São descritas, de modo pormenorizado, as coleções, as localizações exatas dos itens, além da autoria ou atribuição das obras que estavam expostas em igrejas e palácios (AKEL, 2009). A narrativa de viagem segue uma linha descritiva e minuciosa das coleções, metodologia que pode ser associada ao crescente interesse colecionista por parte da nobreza britânica. Notas, correções e adendos presentes no manuscrito supracitado sugerem a intenção da autora em publicá-lo. Também se destaca o fato de o material conter catálogos de pinturas e de galerias, bem como citações de coleções de conventos, igrejas e palácios. Esses métodos de análise das coleções foram amplamente usados na carreira de Maria Callcott como crítica de arte (ROYAL ACADEMY, 2019).

7 Sir David Wilkie foi um retratista e colecionador. Em 1830, sucedeu a Lawrence como pintor oficial do rei e foi condecorado cavaleiro em 1836 (BRITANNICA, Sir David Wilkie).

8 William Hilton, pintor e gravador, ingressou na Royal Academy em 1806, onde se dedicou ao gênero da pintura de história. Trabalhou como conservador da Royal Academy (THE BRITISH MUSEUM, William Hilton).

9 Thomas Phillips foi um retratista. Ingressou na Royal Academy em 1808, onde mais tarde, entre 1825 e 1832, atuaria como professor de pintura. Produziu muitas obras, entre as quais inúmeros retratos de homens e mulheres associados às ciências (NATIONAL PORTRAIT GALLERY, Sir Thomas Phillips).

10 Dawson Turner foi um banqueiro, antiquarianista, botânico e colecionador de gravuras, pinturas e manuscritos. Foi sogro de William Hooker (ROYAL ACADEMY OF ARTS, Dawson Turner, 2020).

DIANTE DOS OLHOS: NOTAS SOBRE *ESSAYS* TOWARDS THE HISTORY OF PAINTING

A década de 1830 foi profícua para Maria Callcott no campo da crítica e do colecionismo de arte. Em 1835, ela promoveu uma edição limitada do livro *Description of the Chapel of the Annunziata dell’Arena; or, Giotto’s Chapel in Padua*. No ano seguinte, publicou *Essays towards the history of painting*, objeto desta análise. Nesse mesmo período, escreveu o manuscrito sobre Cimabue^{II}. Contudo, sua relação com a aquisições de coleções dos mestres do Renascimento é anterior, podendo ser identificada em cartas dos anos de 1820, nas quais articula viagens, cataloga obras, além de se colocar como correspondente especializada (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Na leitura do livro *Essays towards history of painting* é preciso observar as inúmeras notas de rodapé, são elas que mostram os objetivos da autora em sua reunião de ensaios. Inicialmente, encontramos um texto articulado e eclético, com assuntos e temporalidades variadas. O mote de estudar a pintura em suas mais diferentes configurações guia Callcott por reflexões que abarcam as manifestações mais antigas do gênero, com especial destaque às culturas anteriores à Grécia e a Roma. Seu recorte espacial e temporal considera ainda culturas não ocidentais, como a arte chinesa, japonesa e egípcia, chegando a comentar, em certos momentos, sobre monumentos do México e de localidades ainda pouco conhecidas dos europeus (CALLCOTT, 1836).

Assim como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Callcott valoriza o contato direto com a obra, diferenciando-se, porém, do autor alemão quanto aos quesitos que mereciam ser considerados pela história da arte. Como pontuado por Palmer (2015, p. 165 – tradução nossa), “os comentários corajosos de Callcott refletem a ruína das convenções acadêmicas baseadas em modelos neoclássicos, e um aumento da abertura romântica a um cânone mais amplo da ‘grande’ arte”. A escrita da viajante britânica segue uma crescente onda orientalista em que o cruzamento de informações coletadas nas viagens considera outros remanescentes que não os da arte antiga ocidental (RECHT, 2007; AVOLESE, 2018).

Palmer (2009) associa esse ecletismo e as constantes citações às diferentes culturas com a formação intelectual da autora no círculo iluminista escocês. Outras posições mais ousadas evidenciam que esses ensaios se apresentam em um período de maturidade de Callcott, caso da contestação da hierarquia dos gêneros das pinturas estabelecida pela Academia, ou quando ela contraria algumas observações de Sir Joshua Reynolds a partir de suas pesquisas de campo.

Nas palavras da autora, o intuito desses escritos era “relatar o que pude coletar dos materiais usados pelos pintores; as substâncias sobre as quais pintaram, os pigmentos com os quais coloriram, os veículos por meio dos quais as cores foram aplicadas e as ferramentas empregadas na pintura” (CALLCOTT, 1836, p. 229 – tradução nossa).

II Nesse período, Maria Callcott publicou outros livros significativos em sua carreira, caso de *Little Arthur’s history of England*, de 1835, obra que a popularizou no contexto britânico. Já no início dos anos de 1840, editou suas últimas obras, *The little bracken-burners, a tale; and Little Mary’s four Saturdays*, de 1841, e *A scripture herbal*, no ano de sua morte, em 1842.

Assim, esta análise considera algumas questões a partir dos Ensaio de Maria Callcott. A primeira delas é a noção científica do conhecimento sobre a materialidade das obras, tema desenvolvido pela autora no último capítulo, mas que perpassa sua escrita ao longo de todo o volume. No Ensaio V, intitulado “On the materials used by painters”, a autora trata dos pigmentos e dos suportes utilizados ao longo da história da pintura. É o que chamaremos de uma noção arqueológica da história da arte, que considera relevante estudar materiais e técnicas utilizadas pelos artistas.

De certa maneira, Callcott articula análises estéticas e estilísticas com a história da pintura enquanto suporte cuja existência tangível se articula em diferentes contextos. Uma estrutura de investigação em que a arte é entendida como um objeto da cultura material. A autora fornece, a partir de sua observação acurada, informações sobre a materialidade das obras a partir dos reminiscências presentes nas coleções visitadas. Nesse sentido, mais uma vez, a noção de observação direta dos fenômenos é um pressuposto significativo.

Há uma conexão entre as críticas de arte e os livros de viagem publicados pela autora. Ao longo dos Ensaio, Callcott fornece informações sobre as finalidades econômicas dos materiais utilizados nas pinturas. Ao longo de sua análise, também transparecem conhecimentos de história natural, especialmente de botânica, já que grande parte das técnicas usavam elementos extraídos da natureza. Além disso, citando Plínio, ela trata de artistas da Antiguidade, das variedades de temas representados, da qualidade técnica, dos tipos de suportes, das anedotas que se contavam a respeito dos pintores e dos textos antigos que os popularizaram.

Para a autora, fornecer informações detalhadas sobre as pinturas é uma reverência pela cultura de seus antepassados. É como se o estudo da materialidade e a conservação dessas reminiscências fossem modos de honrar o passado: “o desejo de mostrar respeito pelos remanescentes daqueles que um dia amamos é um princípio abençoado de nossa natureza” (CALLCOTT, 1836, p. 253 – tradução nossa).

Estendendo esse conceito para o estudo da materialidade, é possível considerar a metodologia de estudo da pintura segundo um olhar arqueológico. Na policromia reminiscente dos baixos-relevos, esculturas e monumentos antigos, Callcott desenvolve uma perspectiva histórica das cores com aspectos dos costumes que envolvem a utilização dos pigmentos. Recorrências e significados dos elementos constitutivos das obras adquirem uma dimensão científica em sua escrita sobre a história da arte. Se é necessário se aproximar e perscrutar as camadas que compõem afrescos florentinos e venezianos em vias de desaparecer, como alertado pela autora em suas cartas e ensaios, o ato de observar adquire uma dimensão de preservação.

Em certo sentido, a pintura é entendida por Callcott como parte dos objetos que circulavam pelas coleções dos antiquários, para os quais era necessários investigar suas origens e materiais constitutivos. A título de exemplo, podemos resgatar o estudo da arte funerária do Egito antigo e as chamadas aulas/espetáculos em que sociedades eruditas e diletantes se reuniam para assistir ao desvelamento dos cadáveres mumificados, fenômeno difundido em meados do Oitocentos e frequentemente citado pela autora nos seus Ensaio. O procedimento consistia em retirar os tecidos que recobriam os cadáveres com a finalidade de estudar os processos de mumificação. Na plateia, encontravam-se mulheres e homens da sociedade, viajantes, colecionadores,

diplomatas e soldados ávidos por entender os mistérios que cercavam essa técnica antiga (MOSHENSKA, 2014).

É possível traçar um paralelo entre essas aulas públicas e o método utilizado por Callcott para o estudo da pintura, pois ela procurava revelar as estruturas constitutivas das obras a partir da observação acurada, produzindo descrições semelhantes às prospecções estratigráficas¹² utilizadas por profissionais da conservação e restauração. As camadas que formam a policromia e as particularidades dos suportes das pinturas são examinadas e discutidas pela autora em trechos como: “a madeira sobre a qual a pintura do caixão do plebeu foi executada parece ter sido de sicômoro; era preparada com cal fina, misturada com algum tipo de goma ou cola para colorir. Os pigmentos eram, em sua maioria, ocres; mas os azuis e verdes parecem ter sido preparados a partir do cobre” (CALLCOTT, 1836, p. 35 – tradução nossa).

A noção arqueológica estendida para as obras de arte se articula com o cientificismo da primeira metade do Oitocentos. A popularização do conhecimento com aulas abertas, a difusão das publicações científicas e das coleções naturais têm como pressuposto a observação dos fenômenos. Embora outras percepções sensoriais estejam atreladas à observação, o primado da visão, tal como afirma Crary (1988), estava em voga no período em que Maria Callcott escreveu seu livro e pode ser uma das chaves de interpretação de seus Ensaios.

Para as descrições de obras monumentais como afrescos e painéis, Callcott utiliza a *écfrase*, recurso difundido por Humboldt em seus livros de viagem. Exemplo disso são alguns trechos sobre a arte egípcia:

I can imagine readily that chambers of the dead, the plain shadowed out in a simple colour, and lighted by the glare of touches, may have had an awful and ghostly character; and if these figures were of the size of life, or larger, and further aided by the varying tints afforded by a low relief, as the touches glare upon them, a describer could hardly be charged with exaggeration, whatever effects he might impute to them. (CALLCOTT, 1836, p. 24).

Tais exercícios de imaginação, certamente, se articulam com as aulas/espetáculos descritos acima e com a egiptomania difundida naquele período. Ainda que a autora não tenha visto essas obras monumentais, sua intenção era estimular a imaginação e despertar a sensação de estar diante delas. A observação, nesse sentido, extrapola a visão, abarcando outras sensações corporais e imaginativas. Em certos momentos das aulas de dissecação de múmias, espectadores eram conduzidos em um rito complexo que envolvia a transformação do espaço de maneira a permitir que entrassem em contato com resinas, tecidos e materiais usados no processo de mumificação: “fragmentos de múmias, artefatos associados e, particularmente, os tecidos de embrulho eram impregnados com especiarias e resinas para serem tocados, cheirados e degustados pelo público” (MOSHENSKA, 2014, p. 454 – tradução

¹² Procedimento que consiste na extração de uma pequena parte de uma obra para analisar aspectos de sua materialidade, tais como: técnica, suporte, pigmentos, vernizes, entre outros dados. Essas informações subsidiam o trabalho de conservadores/restauradores.

nossa). Espetáculos como esses permeavam a subjetividade oitocentista, e os Ensaios sobre a pintura de Maria Callcott refletem esse contexto.

A estrutura dinâmica do gênero do ensaio permite que Callcott trate das manifestações da pintura com maior desenvoltura. Em sua escrita sobre arte se sobrepõem os métodos de análise usados nos diários de viagem que podem ser observados no trânsito entre diferentes assuntos, nos modos de apresentação dos temas e na preocupação informativa. Assim, a escolha desse gênero literário pode ser considerada uma forma de introdução da autora na crítica de arte, já que era um meio utilizado por mulheres para estabelecerem suas carreiras. Eram textos mais curtos, menos formais e que permitiam um ecletismo maior nos temas desenvolvidos (PALMER, 2009; 2015; ANDERSON, 2020).

É preciso lembrar que Lady Callcott escreveu esse texto já no final de sua vida, momento em que estava acamada por causa de um mal que a levaria lentamente à morte seis anos mais tarde, em 1842. O escrito é iniciado com a reprodução de uma carta redigida no verão de 1836 para a filha de seu recém-falecido médico, o qual havia indicado dedicar-se à escrita nos tempos de enfermidade: “Quando seu excelente pai sugeriu que me envolvesse com algum trabalho menor de modo a proporcionar um ofício constante e estável como o melhor meio de aliviar o cansaço de uma doença crescente e incurável, espero ter tido o benefício desse conselho” (CALLCOTT, 1836, p. I – tradução nossa). A dificuldade de locomoção pode ter sido particularmente difícil para quem se dedicou a viajar pelos continentes.

Aliás, seus Ensaios sobre a história da pintura são percursos de viagens, com descrições vívidas das obras e das coleções de palácios, igrejas, conventos e museus que visitou. Essa noção de deslocamento, como defendemos neste artigo, é crucial para compreendermos a articulação da carreira de Callcott no âmbito da escrita de arte. Exemplo disso é o uso de inúmeras notas de rodapé com a localização das obras para atestar suas observações. Da Galeria de Florença, passando pelas coleções do rei da Bavária até o Museu Belvedere em Viena, grande parte das pinturas citadas foi vista pela autora: “daquelas que citei, com exceção das obras antigas, não há nem mesmo seis das quais eu não tenha visto os originais” (CALLCOTT, 1836, p. 216 – tradução nossa).

A comprovação do deslocamento e a observação direta das coleções eram meios de se promover como autora. Na escrita de arte, as mulheres costumavam transitar por tipologias textuais como “o romance, os diários de viagem, manuais de galerias, introduções e prefácios de livros especializados, artigos em periódicos e manuais técnicos, além da tradução de textos de história da arte” (ANDERSON, 2020, p. 2 – tradução nossa). Eram gêneros considerados menos eruditos e mais “apropriados” para autoras do período.

Muitas escritoras consolidaram suas carreiras a partir dessas tipologias textuais e, posteriormente, conseguiram publicar trabalhos significativos sobre arte. Madame Johanna Schopenhauer (1766-1838), citada por Maria Callcott, estabeleceu suas pesquisas sobre a escola flamenga de pintura a partir de artigos para periódicos especializados. Poliglota e autodidata, ela se tornou uma referência para o estudo da obra de Jan van Eyck (1390-1441), com sua monografia *Johann van Eyck und seine*

*Nachfolger*¹³, de 1821. Em referência a uma pintura de Van Eyck, Callcott (1836, p. 182 – tradução nossa) realça a “excelente descrição nos agradáveis volumes de Madame Schopenhauer sobre as antigas escolas de arte flamengas”. A fama de Johanna estava em plena ascensão nos anos de 1830. Ela reunia figuras como o filósofo Johann von Goethe, além dos irmãos críticos de arte August e Karl Schlegel, em seus saraus quizenais (SORENSEN, 2023).

Defendemos neste artigo que escritos como os de Maria Callcott e Johanna Schopenhauer utilizam o método descritivo com algumas finalidades, dentre as quais, difundir o conhecimento sobre as pinturas e subsidiar a construção das trajetórias dos artistas. Além disso, frente à escassez de imagens e às limitações técnicas da gravura na reprodução das pinturas, o método descritivo era um aporte essencial, pois conduzia a uma presentificação das obras por meio da caracterização das construções tonais, sensações ante suas dimensões, seus estilos e particularidades técnicas.

O cruzamento de informações entre mulheres e homens eruditos que articulavam seus escritos por meio da observação e descrição viabilizava construções de repertórios e narrativas sobre os artistas. Nesse sentido, alegações como “Madame Schopenhauer descreve quatro das obras de Schoreel da Pinacoteca de Munique como dignos da mais alta admiração” (THE ART-UNION, 1848, p. 298 – tradução nossa) ou “Madame Schopenhauer não hesitou em classificar o quadro entre os melhores de Van Eyck, baseando seu julgamento na semelhança da obra com São Lucas da Galeria de Munique” (CROWE; CAVALCASSELLE, 1857, p. 99 – tradução nossa) sinalizam mecanismos de mapeamentos de obras para justificar atribuições. Novamente, resgatando uma das ideias que defendemos nesta pesquisa, a possibilidade de ver as coleções foi essencial para as mulheres constituírem suas carreiras e validarem suas análises.

Em suma, correspondentes especializadas, como Callcott e Schopenhauer, por meio de suas produções escritas, forneciam dados sobre os aspectos materiais para atestar e conferir autenticidade, propondo formas de identificar as obras dos antigos mestres e de seus aprendizes. Especialmente com a difusão dos antigos mestres do Renascimento, esses mapeamentos descritivos disseminavam esse gosto e fomentavam o colecionismo.

Como consequência desse método, é possível investigar a circulação das obras pelas coleções e a trajetória dos artistas por meio de dados fornecidos por essas intelectuais. São textos que subsidiaram a construção de uma “história dos gostos”, como proposto por Haskell (1976). Obras através das quais podemos observar as mudanças operadas no colecionismo de arte dos oitocentos, momento em que muitos artistas e escolas foram reavaliados por críticos. Nesse contexto, alguns pintores pouco conhecidos do Renascimento italiano e nórdico foram reabilitados a uma categoria especial dentro do mercado de arte. Essas novas tendências impactaram formações de coleções e, até mesmo, nossas atuais concepções sobre a história da Arte (HASKEL, 1976).

Inúmeros impressos disseminaram essas novas inclinações do mercado e da

13 A obra de Schopenhauer sobre Johann van Eyck e seus sucessores ainda não foi traduzida para o português.

crítica. Periódicos e impressos como *The Art Journal*¹⁴ eram meios de propagação dessas informações coletadas por intelectuais como Lady Callcott. Frequentemente citando as recentes aquisições, contestando atribuições e disseminando imagens e dados sobre coleções públicas e privadas, a linha editorial do *The Art Journal* era contraditória. Priorizava a produção contemporânea, mas entendia a relevância de aquisições dos mestres antigos. A ambivalência desses posicionamentos indica uma complexa relação entre o público e esses novos gostos pelos antigos mestres propagados pelos críticos. Além de tudo, havia um temor de que esse reavivamento afetasse a produção dos jovens artistas da Royal Academy. “Os pecados dos filhos recaíram sobre os pais”, disse Haskel (1976, p. 87 – tradução nossa) sobre esse cenário paradoxal. Fato é que essas hesitações não impediram a disseminação do colecionismo dos antigos mestres italianos dos séculos XIII e XIV.

A escrita de Lady Callcott se associa a uma demanda intensa por essas obras. Nesse sentido, tornar-se especialista em uma escola de pintura e identificar obras dos antigos mestres eram trunfos para o estabelecimento de carreiras desses viajantes historiadores de arte. No caso de Callcott, o pintor florentino Cimabue e seu pupilo mais famoso, Giotto, serão seus principais interesses.

Callcott se detém em diversos aspectos das obras desses mestres antigos em seus *Essays towards the history of painting*, suas apreciações consideram elementos históricos, materiais e estéticos. Noções de mapeamento das obras, especialmente daquelas guardadas em capelas espalhadas pela Itália, confirmam sua contribuição como correspondente erudita. Entendemos que as descrições das materialidades subsidiavam as atribuições em um período de dispersões de grandes coleções reais e constituições de acervos de instituições nacionais. Essa hipótese pode ser observada quando Callcott (1836, p. 224 – tradução nossa) usa expressões como “suas gigantescas Madonas são pintadas em madeira. Não tive oportunidade de examinar se havia linho debaixo da camada de gesso” para se referir a um painel de Cimabue.

Inventariar pigmentos, suportes e técnicas não só constituía uma forma de pensar na pintura a partir de uma noção científica, mas seguia uma perspectiva mercadológica. Artigos do *Art Journal* questionavam aquisições dos mestres antigos pela aristocracia e aventavam possibilidades de falsificações. Era crucial construir narrativas em um período de intenso trânsito de objetos. Por isso a circulação desses correspondentes que observavam e esmiuçavam esses mestres antigos era tão importante.

Um catálogo recente da National Gallery recapitula aquisições de “uma das melhores coleções de antigas pinturas italianas fora da Itália” (GORDON, 2011, p. XIII – tradução nossa). Mestres como Cimabue, Giotto, Duccio, Ugolino di Nerio e Jacobo di Cione foram coletados por correspondentes eruditos em meados do Oitocentos e são citados como fundamentais para a Instituição.

Seguindo essas tendências, como citado acima, Callcott escreveu um manuscrito sobre Cimabue, hoje conservado na Royal Academy. Sua estrutura e a organização

14 Inicialmente, o periódico era denominado de *The Art-Union*, porém, a partir de 1849, passou a se chamar *The Art Journal*. Para acessar todos os volumes publicados desse periódico, impressos entre 1839 e 1912, ver: *The Art Journal 1839-1912*.

indicam se tratar de uma obra em vias de ser publicada¹⁵, o que ainda não ocorreu por uma série de vicissitudes. Entre seus contemporâneos, o florentino era celebrado como comandante de um “exército da pintura”, segundo versos de sua lápide. Tais inscrições foram lembradas por Vasari (2020, p. 83), que a elas acrescentou: “entre tantas trevas foi a primeira luz da pintura, não só no delineamento das figuras, mas também em seu colorido e, pela novidade de tal exercício, se tornou notório e celeberrimo”.

Qualificadores como “intensidade do sentimento” eram usados por críticos como William Ottley em referência a Giotto e Cimabue. A aquisição de obras desses mestres era justificada pela necessidade de construir uma narrativa completa da história da arte do Ocidente (GORDON, 2011; HASKEL, 1976).

Embora célebres, as obras e as trajetórias desses mestres eram pouco conhecidas. Quando os meios de reprodução eram as gravuras, havia poucas estampas da obra de Giotto. A respeito disso, Haskell (1976, p. 91 – tradução nossa) se refere a Callcott como “uma mulher notável que merece um lugar de destaque em qualquer relato sobre o gosto do século XIX”, responsável por disseminar imagens dos afrescos de Giotto da Capela Arena, em Pádua (figuras 4, 5 e 6). Ao publicar descrições e imagens sobre uma das mais significativas produções do mestre italiano, a autora ressalta a deterioração daquelas pinturas parietais por meio de observações como as que se seguem:

[...] *A very few have suffered from mildew, but in many of them the colors in the drapery have changed or chipped.*

[...] *This picture has unfortunately suffered very much from weather-stains, and most of the colors appear quite changed.* (CALLCOTT, 1835a, p. 5).

Seu livro, dessa maneira, era um meio de resgatar a importância dessa capela ainda pouco visitada e conhecida. A tiragem foi limitada e enviada a colecionadores, artistas e escritores¹⁶, dentre os quais o escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen, com a seguinte dedicatória da autora:

Como estive em Pádua com meu marido, fomos ver as grandes obras de Giotto na Capela da Anunciação e, enquanto ele fazia alguns esboços, trabalhei para fazer a descrição da Capela e de cada uma das pinturas e dos temas retratados ali. Esses desenhos e descrições permaneceram comigo até agora. [...] tomando as anotações que fiz em Pádua [...] coloquei essas pequenas notas em ordem para que elas fiquem um pouco mais claras e sirvam para acompanhar os esboços feitos por meu marido na Capela e que agora estão gravados em madeira. Espero que você os encontre ao seu gosto. (LETTER FROM MARIA CALLCOTT TO BERTEL THORVALDSEN, 5 jul. 1835 – tradução nossa).

15 Observei as obras da Royal Academy por meio de uma visita técnica ocorrida em julho de 2019.

16 Da pequena tiragem, a viajante enviou cópias para Karl Christian Vogel (1788-1868), Johann Frenzel (1782-1855), Johann David Passavant (1787-1861) e Gustav Waagen (1794-1868), na Alemanha. Cópias também foram enviadas para Carlo Lasinio (1759-1838) e August Kestner (1777-1853), que estavam na Itália, e para o escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844).

Resultado de uma viagem empreendida em novembro de 1827, *Giotto's Chapel* é ilustrada com gravuras em madeira assinadas por Augustus Callcott. As imagens mostram diferentes cenas dos 38 afrescos com representações de cenas bíblicas. São realçadas qualidades como “cheias de sentimento” e “expressividade” nas pinturas parietais da capela ornamentada pelo pintor florentino, como se nota nas ilustrações destacadas abaixo (figuras 4, 5 e 6). O azul ultramarino que predomina no interior desse templo, seus douramentos e ornatos são comparados ao “frontispício de um missal iluminado”(CALLCOTT, 1835a, p. 14 – tradução nossa).

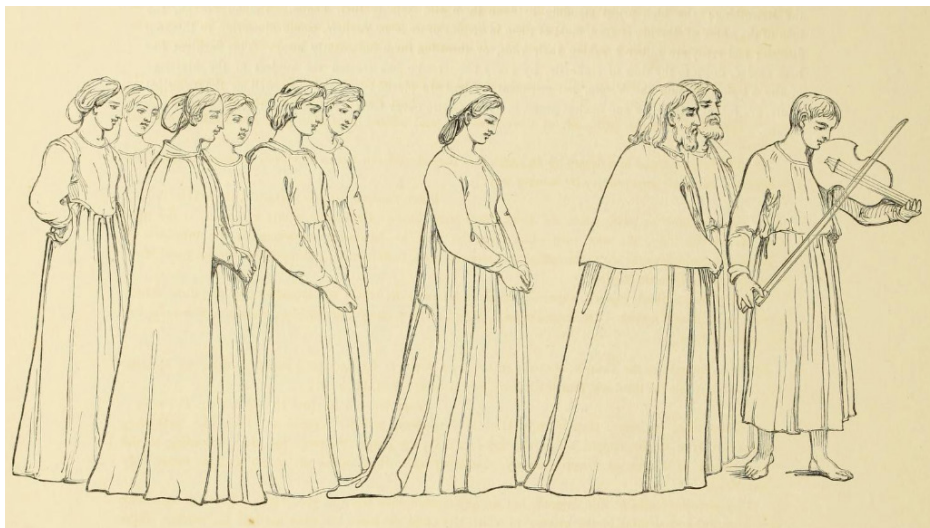


Figura 4 – CALLCOTT, A. W. *The Wedding Procession*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835a, p. 6). Fonte: Royal Academy



Figura 5 – CALLCOTT, A. W. *The figure of Mary Magdalen from scene of The Resurrection*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835a, p. 11). Fonte: Royal Academy



Figura 6 – CALLCOTT, A. W. *The Lamentation*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835, p. 10). Fonte: Royal Academy

A utilização do azul ultramarino pelos mestres florentinos foi retomada no quinto Ensaio, quando Callcott (1836) menciona ter encontrado uma jarra com resquícios desse pigmento no convento de Assis na Itália. Foram esses tipos de artefatos resgatados por viajantes e as inúmeras escavações que ocorreram ao longo do Setecentos e do Oitocentos que contribuíram com o conhecimento da produção artística e com a história da arte.

Embora com circulação limitada, o livro de Callcott foi citado “interessante relato” pela crítica de arte Anna Jameson (1794-1860) em suas *Memoirs of early Italian painters*, de 1845 (JAMESON, 1874, p. 25). Ao destacar qualidades estéticas nas obras de Cimabue e Giotto, Maria Callcott dissemina uma percepção desses artistas para além da relevância histórica, já que naquele período esses artistas florentinos pertenciam ao conjunto de objetos estranhos, alçados às categorias de “curiosidades” por muitos críticos e colecionadores (PALMER, 2009; HASKEL, 1976).

Após as Guerras Napoleônicas, houve saques a mosteiros, conventos e igrejas. Além disso, em 1793, Louis-Philippe-Joseph d’Orléans (1747-1793), irmão de Luís XVI, vendeu sua vultosa coleção, da qual se destacam inúmeras obras de artistas do Renascimento e Barroco, que acabou se dispersando por acervos particulares. Nobres britânicos foram alguns dos maiores compradores dessas obras. Entretanto, segundo Haskell (1976, p. 29), o que mais se destaca nesse cenário não são os colecionadores em si, mas os seus correspondentes espalhados pela Europa, os quais contribuíram com a formação de coleções públicas e privadas, além de disseminarem o gosto por obras dos mestres primitivos. Lady Callcott

“atraiu fama considerável, ela e o marido formaram um centro da vida social em Londres” (HASKEL, 1976, p. 94 – tradução nossa).

Além das questões abordadas até aqui, os Ensaio sobre a pintura reunidos por Callcott refletem meios usados pelas mulheres para firmarem suas carreiras, dentre os quais a introdução de seus trabalhos em redes eruditas às margens das grandes instituições (SOUZA, 2020; PALMER, 2009). Nesse sentido, algumas estratégias podem ser identificadas ao longo desse livro. Alguns recursos narrativos validavam as críticas produzidas pelas mulheres, caso das referências às sociedades científicas, da sinalização de uma bibliografia atualizada e extensa, menções às recentes aquisições de obras, assim como o acesso às coleções da nobreza.

Durante a década de 1830, Lady Callcott e seu marido recebiam em sua casa intelectuais e artistas para discutir estética, ciência e colecionismo. O historiador de arte alemão Gustav Waagen (1838, p. 155 – tradução nossa) salientou o gosto do casal pela “arte italiana dos séculos XIV e XV”. Correspondentes de Roma e Frankfurt indicam que nos encontros promovidos pelo casal se debatiam as últimas exposições da Royal Academy e análises da produção de artistas contemporâneos (SOUZA, 2020; PALMER, 2015; 2019; COLLIER, 2016).

No gabinete da casa dos Callcott, registrado por John Callcott Horsley (1817-1903), é possível vislumbrar o espaço destinado às aquisições reunidas pelo casal, dispersada a partir de 1844, com a morte de Augustus. Pelo que se tem notícia, eles possuíam obras de Filippo Lippi, Giotto, Ghirlandaio e Fra Angelico, muitas das quais fragmentos de retábulos. Em meio a um mobiliário típico dos lares abastados de Londres, a leitura, a apreciação de obras de arte e o repouso evocam uma sensação de aconchego, além de distinção social e intelectual (Figura 7).



Figura 7 – HORSLEY, John Callcott. The Book Room, pen and brown ink and wash, 1833. Fonte: The Bodleian Libraries, University of Oxford

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi analisado na obra de Maria Callcott, observamos que as viagens transatlânticas contribuíram com a construção das carreiras das mulheres na crítica e no colecionismo de arte. Na obra *Essays towards the history of painting*, a autora articula informações observadas em campo com os estudos mais recentes do período. O conjunto de seis ensaios contempla estudos da materialidade e propõe sistemas de classificação das obras de arte. A partir de um olhar perscrutador, são mencionadas as cartelas de cores dos afrescos e das pinturas gregas, os locais de onde se extraíam as cores e o emprego dos pigmentos, descrições e análises das técnicas de pintura, entre outros aspectos. Entendemos que essa metodologia de observação, sistematização e mapeamento das coleções era usada pelas autoras para subsidiar as atribuições das obras dos mestres renascentistas dos séculos XIII e XIV. Por isso, colecionadores se articulavam com correspondentes viajantes para garantir a autenticidade de suas aquisições.

A introdução das mulheres na crítica e no colecionismo de arte percorreu caminhos laboriosos. Como pontuado por Palmer (2009), inúmeros autores do início do Oitocentos enxergavam essas obras como superficiais e até triviais, fruto de um diletantismo perigoso que deveria ser desencorajado. Por outro lado, alguns entendiam a relevância do papel dessas mulheres na produção crítica. Assim, é relevante pensar em autoras como Maria Callcott a partir de seu meio cultural e

social, já que “a recepção da arte das mulheres foi inevitavelmente mediada pelos homens dentro de uma cultura patriarcal que definia o que elas viam” (PALMER, 2009, p. 9 – tradução nossa).

Lady Callcott é considerada pela bibliografia especializada como uma precursora que influenciou as gerações posteriores. Seu nome foi uma referência para Anna Jameson, Lady Eastlake e Mary Philadelphia Merrifield (1804-1889), além de tantas outras que formaram o corpo editorial do *Art Journal* e do *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

A produção escrita de Lady Callcott é relevante para entender como as mulheres construíram suas carreiras na crítica de arte a partir da difusão da viagem. Estudar o contexto britânico é pertinente, pois nesse meio a escrita de viagem foi particularmente difundida. Viajantes usaram a possibilidade de se deslocar mais livremente pela Europa e pelos continentes no início do Oitocentos para agregar aos seus escritos a noção de observação direta das coleções, bem como a difusão do gosto pelos mestres primitivos. Foram movimentos do mercado e da crítica de arte fortemente associados com a construção de acervos públicos e particulares.

SOBRE A AUTORA

MARIA DE FATIMA MEDEIROS DE SOUZA é pós-doutoranda em Culturas e Identidades Brasileiras no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)
medeiros_fatima@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-0176-5286>

REFERÊNCIAS

- AKEL, R. *Maria Graham: a literary biography*. New York: Cambria Press, 2009.
- ANDERSON, A. *Gendering art history in the Victorian age: Anna Jameson, Elizabeth Eastlake, and George Eliot in Florence*. (MA thesis). School of Art, Art History and Design, University of Nebraska-Lincoln, 2020.
- AVOLESE, C. V. de M. Winckelmann e sua inserção no ambiente das artes em Roma. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, 2018, p. 107-127. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9953>. Acesso em: dez. 2023.
- BRITANNICA. The Editors of Encyclopaedia. Sir David Wilkie. *Encyclopedia Britannica*, 14 Nov. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/David-Wilkie>. Acesso em: dez. 2023.
- BELLUZZO, A. M. M.O viajante e a paisagem brasileira. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, novembro, 2008.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The Wedding Procession*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By

- Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1798. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-wedding-procession>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The figure of Mary Magdalen from scene of The Resurrection*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1801. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-figure-of-mary-magdalen-from-scene-of-the-resurrection>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The Lamentation*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1800. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-lamentation-1>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, L. M. *Description of the Chapel of the Annunziata dell'Arena, or Giotto's Chapel, in Padua*. London: Printed for The Author, by Thomas Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835a.
- CALLCOTT, L. M. *Little Arthur's history of England*. London: T. Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835b.
- CALLCOTT, L. M. *Essays towards the history of painting*. London: Edward Moxon, 1836.
- CALLCOTT, L. M. *Little Arthur's history of England*. London: T. Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835b.
- CALLCOTT, L. M. *The little bracken-burners, a tale; and Little Mary's four Saturdays*. London: John W. Parker, West Strand, 1841.
- CALLCOTT, L. M. *A scripture herbal*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1842.
- COLLIER, C. Maria Callcott, Queen Victoria and the "Primitives". *Visual Resources: an international journal on images and their uses*. v. 33, numbers 1-1, March-June 2017, p. 27-47. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1210071>.
- CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and Modernity of the 19th century*. October Books, v. 45, MIT Press, 1988.
- CROWE, J. A.; CAVALCASELLE, G. B. *The early Flemish painters: notices of their lives and works*. London: John Murray, 1857.
- DASTON, L.; GALISON, P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- FRANCO, S. M. S. Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina. *Cad. Pagu* (Unicamp), v. 50, 2017, p. 1-39. <https://doi.org/10.1590/18094449201700500016>.
- GORDON, D. *National gallery catalogues: the Italian paintings before 1400*. London: National Gallery Company, 2011.
- GRAHAM, Maria. *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown; Edinburgh: A. Constable and Co., 1820a.
- GRAHAM, Maria. *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown; Edinburgh: A. Constable and Co., 1820b.
- HAGGLUND, B. The botanical writings of Maria Graham. *Journal of Literature and Science*, v. 4, n. 1, 2011, p. 44-58.
- HASKEL, F. *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. New York: Cornell University Press, 1976.
- JAMESON, A. *Memoirs of early Italian painters: and of the progress of painting in Italy, Cimabue to Basano*. London: John Murray Press, 1874.
- LETTER FROM MARIA CALLCOTT TO BERTEL THORVALDSEN, July 5th, 1835. Fonte: The Thorvaldsens Museum Archives, 2020.
- LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, Apr. 19th, 1828. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

- LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40. Fonte: National Library of Scotland, 2019.
- LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 abr. 1828. Fonte: Royal Academy, 2020.
- MOSHENSKA, G. Unrolling Egyptian mummies in nineteenth-century Britain. *The British Journal for the History of Science*, v. 47, n. 3, 2014, p. 451-477.
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Sir Thomas Phillips. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mpo3550/thomas-phillips>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- PALMER, C. Women writers on art and perceptions of the female connoisseur, 1780-1860. PhD, Oxford Brookes University, 2009.
- PALMER, C. "I will tell nothing that I did not see": British Women's Travel Writing, Art and the Science of Connoisseurship, 1776-1860. *Forum for Modern Language Studies*, v. 51, n. 3, July 2015, p. 248-268. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqvo28>.
- PALMER, C. "A revolution in art": Maria Callcott on Poussin, painting, and the primitives. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 28, 2019. <https://doi.org/10.16995/ntn.833>.
- PATTERSON, E. C. *The case of Mary Somerville: an aspect of nineteenth-century science. Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 118, n. 3, 1974, p. 269-275. <https://www.jstor.org/stable/986445>.
- RECHT, R. Buren sobre Ryman, Moritz sobre Winckelmann: a crítica constitutiva da história da arte. *Arte e Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 15, 2007.
- RODENAS, A. M. *Transatlantic travels in nineteenth-century Latin America: European women pilgrims*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press, 2014.
- ROYAL ACADEMY OF ARTS. Dawson Turner. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/dawson-turner>. Acesso em: dez. 2023.
- ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Maria Callcott letters, 1820-1840*. Library & Archives, 2019.
- SCHIENBINGER, L. *The mind has no sex?: women in the origins of modern science*. London: Harvard University Press, 1991.
- SCHOPENHAUER, Johanna. *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt AM Maim: Druck und Verlag Von Heinrich Wilmans, 1822.
- SORENSEN, L. Schopenhauer, Johanna Henrietta. Dictionary of Art Historians. (website). Disponível em: <https://arthistorians.info//schopenhauerj>. Acesso em: 29 nov. 2023.
- SOUZA, M. F. M. *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2020.
- STEPHEN, L. *Dictionary of national biography*. V. VIII. Burton Cantwell Macmillan And Co. London: Smith, Elder, & Co, 1886.
- THE ART-UNION. Monthly Journal of the Arts. V. 10. London: Bradbury and Evans, Printers, Whitefriars, 1848.
- THE ART JOURNAL 1839-1912. Disponível em: https://archive.org/details/pub_art-journal-us?tab=about. Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM. William Hilton. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG31577>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM. William Young Ottley. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG40785>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS. Lady Maria Callcott. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/search?agent=Maria,%20Lady%20Callcott>. Acesso em: 15 jul. 2019.

THE LADIE'S Monthly Museum. V. XIII. London: Dean and Munday, 1821.

THOMPSON, C. Sentiment and scholarship: hybrid historiography and historical authority in Maria Graham's South American Journals. *Journal Women's Writing*, v. 24, n. 2, 2017, p. 185-206. <https://doi.org/10.1080/09699082.2016.1207907>.

VASARI, G. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

WAAGEN, G. F. *Works of art and artists in England*. V. I. London: John Murray Press, 1838.

Corrections, interrogations and politics of local/global exchanges in feminist art criticism

[*Correções, interrogatórios e políticas de intercâmbio local/global na crítica de arte feminista*

Katy Deepwell¹

ABSTRACT • In this essay, I outline what an art history of feminist art criticism might consist of and argue that it should not be confined either to a return to “origin” stories of a few great critics or a focus only on what a critic says about their encounter with an artwork. Instead, I suggest attending to other ways of accessing feminist art criticism’s creation of discourse locally and globally, namely 1) through interviews with artists, 2) in thematic essays which attempt to redefine feminism and art and 3) by examining the focus of feminist art journals and magazines. • **KEYWORDS** • Feminist art criticism; contemporary art; history of art criticism. • **RESUMO** • Neste

ensaio, descrevo em que pode consistir uma história da arte da crítica de arte feminista e argumento que ela não deve se limitar a um retorno às histórias de “origem” de alguns grandes críticos ou focar apenas no que um crítico diz sobre o seu encontro com uma obra de arte. Em vez disso, sugiro procurar outras formas de aceder à criação de discurso da crítica de arte feminista local e global, nomeadamente 1) através de entrevistas com artistas, 2) em ensaios temáticos que tentam redefinir o feminismo e a arte e 3) examinando o foco da arte feminista em jornais e revistas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica de arte feminista; arte contemporânea; história da crítica de arte.

Recebido em 25 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

DEEPWELL, Katy. Corrections, interrogations and politics of local/global exchanges in feminist art criticism. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10675.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10675

¹ Middlesex University (Londres, Reino Unido).

ON THE WHAT, WHERE AND HOW OF FEMINIST ART CRITICISM

Contrary to the existing negative rhetoric about feminism's diminution or lack of relevance, feminist art criticism and art history is a rapidly expanding area accelerating in the last 30 years,² and a truly global phenomenon. Art criticism has been the means through which, since the early 1970s, some very local manifestations of feminism in art practice have become global in reach. The potentially 50+ year history of feminist art criticism is still largely "unwritten" and lacks any simple narrative form to make it "graspable" in relation to feminist art history or feminist art practices,³ even though there are several essays which try and do this (LIPPARD, 1976; FRUEH, 1988; RAVEN, 1994; DEEPWELL, 2002 and 2023) and many which have attempted to define what feminist art or feminist art practices are. Occasionally, populist and journalistic articles position what feminist art criticism is as a commentary on the state of feminist art "now" (typically tracing an emergent or dying movement). In other articles, a vision of progress towards "intersectional approaches" or the increased "representation" of women in exhibitions take the temperature in mood about "feminism now" as coverage of seasons of women-focused shows or changes in statistics of women artists shown, and often, if unsurprisingly, continue to find patterns of censorship, backlash and regression (AHN, 2019; REILLY, 2015; CARTER, 2016). Feminism deployed in this way only underlines how it is not a "fashion trend" and its long history cannot be cancelled with the focus on feminism as only "new/now" or constantly "emerging". Like art production, the forms of feminist art criticism have been neither static or formulaic and the arguments raised have changed.

2 James Elkins, discussing art criticism, included a graph of the volume of articles from searching the database "The Bibliography of Art History" for art theoretical terms including "feminism", but he did not discuss why this keyword produced the largest result (ELKINS, 2007). Any search in other commonly used art research databases will produce similarly large results: in October 2018, Proquest's database Art Bibliographies Modern (which goes back to 1982) produced 6, 483 results in searches for "Feminist Art". With so many articles across a very dispersed field, would data-mining help, to trawl how and where feminism and feminist art is discussed?

3 See Stecher (2023).

The long-standing tendency of art magazines to publish a single feminist article per issue superficially quarantines, isolates or limits understanding about feminism to 'singular', 'rare' or 'exceptional' perspectives. A situation which stands in contrast to how frequently these articles are now published. Over 100 art magazines have produced special issues on "Feminism" from 1970-present, including this one, as well as: *Art News*, *Third Text*, *Opus International*, *Heute Kunst*, *Art Papers*, *ArtLink* and *Studio International*.⁴ This repeated focus on feminism is both accommodating and containing. While James Elkins complained art criticism is massively produced, but poorly consumed (ELKINS, 2007), perhaps the massive production of articles produced reflecting on feminism deserves more attention, or digestion, than this.

If art criticism's references to the politics of feminism(s) in relation to contemporary art have become visible in many cosmopolitan and international exchanges, this has also been how these ideas travel (alongside the curatorial work of the blockbuster exhibition, the circuits of art biennales or the distribution of art journals) across borders and languages. Yet, feminist art criticism's presence needs also to be understood as closely linked to activities of women artists' exhibitions or groups, feminist conferences/events, and a diversity of publications as well as media productions on art, from blogs to TV programmes. It is not just reporting on what happened but a generative discourse in the sense of producing future possibilities. Occasional articles about feminist art have appeared in a wide range of cultural and philosophy journals, including feminist ones where literature or film generally take precedence when the arts are discussed. However, there are and have been more than 60 specialist women's art or feminist art magazines, that have existed from 1970-present, in many countries around the world and this is why a section of this essay considers these specialist magazines should be at the heart of any history of what constitutes feminist art criticism for their producers and readers.

Collating the many individual articles that name or refer to feminism might suggest a self-evident quality of this writing is the predominance of individual women critics (or interviews with them) who name themselves or are known as feminist (Lippard, Raven, Johnston, Kraus, Blom, de Zegher) or as a label for anthologies of their writings (of which there are many).⁵ The primary marker that does distinguish feminist art criticism, from art criticism in general is a politics of commitment to women artists and the analysis of their work as a contribution to art and art's histories. However, this notion of (political) commitment entails writing about women artists differently from mainstream approaches or standard formats for writing about art and artists and in the section on the thematic essay, I attempt to demonstrate what this means. The 'feminism' in these articles looks self-evident where feminist (political) issues are referenced (violence against women/motherhood/the politics of housework or care) in the work discussed; or as the name for any interpretations produced about artworks by women artists named as "feminist" or where distinctions between the feminine or feminist in both art and criticism are drawn. Unfortunately, even including one of these four types of

4 These are listed in The Feminist Art Observatory (KT Press, Special issues..., n. d.)

5 KT Press, Anthologies (n. d.) lists over 300 anthologies.

criticism is not sufficient to define feminist art criticism – the author, the subject or the mention of feminism in the article – because it is about what the cultural/political argument is aiming for.

Meanwhile, the notion that feminism is singular, an ideology, a perspective, persists. The negative effect of this is that feminist art criticism is offered as a single reference point which a critic or reader must adopt or reject: a unique lens by its supporters or an ideological “blinker” by its detractors. The topics, issues or ideas that feminist art criticism tackle do not only appear when women artists are discussed or when reviews of all-women exhibitions are published (many of these reports are not-feminist and avoid discussing feminism as opposed to being anti-feminist!). While in academic circles, feminist art criticism has emerged as an “optional” practice of reading/interpreting or thinking about contemporary artworks by women in many monographic essays, this is not its only form. Many men write about the same women artists and works, but few of these analyses could be called feminist or even discuss feminism at all.

Part of the problem today in discussing art criticism lies in the fact that much art criticism is not critical, but purely promotional. Art criticism has often been reduced to the status of purely reactive commentary by art historians as they pick over and quote from it in their own accounts and prioritise their critical evaluations. Distinguishing between this promotional and repetitious reportage (echoing the press releases of art galleries) in the volume of articles or column inches on an artist, however, does not rest on a distinction between jobbing journalism and serious academic work, because many art critics are also academics or curators and write extended essays or books. It is about distinguishing where and when their opinions are insightful as opposed to repetitions of press releases or artists’ statements. Given these problems of art criticism’s reduction to either promotion or a bell weather of initial reactions to what is “new”, all writing which discusses feminism cannot be easily linked to what constitutes feminist art criticism, but this is not to say this form of art criticism can only be understood by “other criteria”.

If we no longer consider the exhibition review or the essay about one artist as the centre of what constitutes art criticism, maybe a different picture of other forms of discussion or dialogue generated by art criticism will emerge. It is possible to see different strategies emerge in individual women critics who identified themselves strongly with feminism, but it is important to remember that it has not been just one or two women critics who saw their work as feminist. In the 1970s, there were many women writing about the emergence of feminist art practices. Yet, the history of struggle, disagreements and debates within feminist art criticism appears to circulate in limited, even repetitive references to only a few names, which is why one section of this essay is devoted to rethinking one “origin” story. Maybe, these disputes and this history can only be “recovered” and “re-constructed” after the fact of their production, but it remains necessary to do this historical work, if we want to consider the many differences between feminisms. The legacy of other forms and approaches to art criticism continues to appear in contemporary feminist art criticism, by providing the language, terms and reference points for how to discuss feminism and contemporary art.

AN ORIGIN STORY FOR FEMINIST ART HISTORY, BUT NOT ART CRITICISM

In a discussion on 4 May 2018 at Haus der Kunst, Germany, Lara Demori opened “Feminism and Art Theory Now” by citing the importance of Linda Nochlin’s ‘Why have there been no great women artists?’ (NOCHLIN, 1971). There is nothing unusual in this attribution, it might even be regarded as a common foundational idea that Nochlin’s essay is the starting point for all discussion of ‘art and sexual politics’ (BAKER and HESS, 1973). As Lara Demori highlighted, this title is now a fashion statement, an iconic question, lionised by Maria Grazia Chiuri’s new t-shirt design for Dior (Spring 2018). The gap between 1971 and 2018, in Demori’s opening remarks, was filled by reference to only two major exhibitions in 2007, *WACK!* (SFMOMA), curated by Connie Butler, and *Global Feminisms* (Brooklyn Museum) curated by Linda Nochlin and Maura Reilly (DEMORI, 2018). Here, a US origin in the 1970s is compared with or creates the global contemporary (or a regional one) for feminisms today. Her two panellists, Griselda Pollock and Angela Dimitrikaki, both of whom have long and very different histories of interventions in art history and art theory as a discipline from the UK, were asked to address the difficult question of ‘where feminism is now?’ They proceeded to do so by reference to their own critical projects and their remarks were published in a ‘Feminisms’ edition of *eFlux* journal (POLLOCK, 2018; DIMITRIKAKI, 2018).

The ill-formed question implied in the frequently cited title of Nochlin’s essay continues to result in a search for “great women artists” (and it is assumed art criticism’s role is to provide reasons for their greatness) on whom it is assumed “the public” needs more education or more information (as the information-centred databases of *AWARE*, the Feminist Art Database at the Brooklyn Museum or *Art+Feminism*’s interventions on Wikipedia all attest). This trope to explain “greatness” for a few, as a substitute for the actual cultural absence of women, is even more prevalent in neo-liberal accounts of women’s achievements today, which continue to consider biology as determinant (for women) and regard institutions at fault for not recognising them or their works. The fact that Nochlin’s essay actually argues against ‘biology as destiny’, presents a critique of genius, and highlights bias in education, museums and art history (as institutionalised practices) is strangely negated by today’s celebration of the title. Elizabeth Baker, whose article appeared in *Art News* alongside Nochlin’s, expressed a common belief in the 1970s that ‘art has no sex’ and that the numbers of “serious” women artists was low, even as she highlighted feminist protests at the Whitney Museum demanding 50% representation to counter institutional discrimination (1970) in which Faith Ringgold and Lucy Lippard (among others) had participated (BAKER, 1971; BAKER and HESS, 1973). The idea ‘art has no sex’ was itself a resistance to the feminine stereotype, that women artists would only be interesting if they made “feminine” art, as any attempt to make work “like men”, either unsexed them for competing with men or underlined their role as only followers. Eight prominent women artists were asked by *Art News* to respond to Nochlin’s essay in *Art News* and how “women’s lib” related to art: many fell into this trap set by “greatness” and searched for it. Many remarked Nochlin’s argument was “simplified” because they did not see “obstacles” in the contemporary

status quo and regarded today as markedly different from the 500 years of history Nochlin discusses (Elaine de Kooning). They argued against masculine-feminine labels in art (Louise Nevelson) ; emphasised work and intellectual labour as the motivation for making work (Lynda Benglis) ; were repulsed by Women's Liberation "bra-burning" but supported women's new-found self-awareness (Suzy Gablik) ; and argued that being an artist was not about filling a job vacancy (Rosemary Castoro) (EIGHT ARTISTS REPLY, 1971). Only Eleanor Antin agreed with Nochlin because she supported Nochlin's idea that the question in the title was a "useless" one and a diversion from real questions confronting women in the arts (EIGHT ARTISTS REPLY, 1971). Nochlin's essay rapidly became a set-text on many art history courses as "the answer" to women's liberation and revision of art history and it still is used in this way (especially when it is the only feminist text given), but it continues to provoke similar allergic reactions to those cited. However, what is really significant about these reactions is that Nochlin barely touches issues relevant to the situation of contemporary art. Updated encounters of Nochlin's argument have turned its negative search "why have there been" to positive affirmation while highlighting how discriminations persist, insisting that "there have always been great Black women artists" (BURMAN, 1986) or asking ironically if there "have there really been" women artists in modern Egypt (ATALLAH, 2021) and proving otherwise by offering examples.

Much more problematic in today's global contexts is the frequent assertion by women artists, that 1) feminism was invented in the West and imported to other parts of the world (even when careers have been formed through women's art exhibitions or where gender equality was official state policy at work, but not in the arts), or 2) the reasons for so few women artists succeeding is because of the negative impact on women artists who have children (XIANG JING cited in MERLIN, 2013). The rigid separation between art as a public statement and the artist's life as personal (private and separate) is often repeated today as a strategy to block again the negative alignment between the sex of the artist and the quality of what they produce. These are all updated versions of the idea "art has no sex", because the sex of the artist should not count in the way a work of art is judged. However, all too frequently when biographical/pseudo-psychological approaches to profiling artists are written, the references always return to what it means to be a woman, as a different kind of thing to what it means to be an artist.

Demori's framing of feminism raises another problem: the present in feminism is now always seen against major exhibitions in museums which celebrate the 1970s and position this story as "America first". This argument is always presented generationally through pioneers and followers as if the present erases the past, rather than any serious re-consideration of the large number of these exhibitions as a huge number of "firsts" releasing new possibilities or approaches to feminisms, across many media, countries or generations. In practically every year since 1975, there has been at least one major international feminist art exhibition in one part of the world or another and whole seasons of exhibitions have been organised (not least the many around 2007, but also the Feminist Art Coalition in USA, 2019-2021), in addition to nationally organised ones or local artists self-organised exhibitions

across many different countries. Feminism is not confined to a few “defining” blockbuster exhibition of women artists with a feminist thesis or just the most recent, *Empowerment*, at Kunstmuseum Wolfsburg, for example (BEITIN; KOCH; RUHKAMP, 2022). While this lack of memory functions as a convenient journalistic trope to present the “new” in feminism as “now”, it is rare that these claims for reinvention of new kinds of feminism are deep-rooted.

Perhaps we should welcoming the new tendency in recent years for more sustained revisions and new forms of programming focusing on women artists in museum collections, alongside new purchasing strategies. Elles@Centre Pompidou, organised by Camille Morineau, in 2010 increased the purchases of women artists to 20% of the collection. Tate Modern’s rehang in 2016 dramatically prioritised women in the collection at 30% and 50% of solo rooms under its first woman director, Frances Morris, and the Tate is reputedly reaching 30% works by women in its actual contemporary international art collection. Sao Paulo’s Museum of Contemporary Art dedicated a whole year to the subject of women artists in 2019-2020, with international historical and contemporary exhibits and solo exhibitions of Brazilian women artists (PEDROSA; RJEILLE; LEME, 2022). MOMA, New York’s 5-year plan and Stockholm’s Moderna Museet’s ‘Museum of our Wishes’ (2010) (critiqued in SKRUBBE, 2016), however, have not necessarily meant more women’s work was purchased or shown, only that these museums were seen to be adopting different strategies of display. Protest at an institution for not showing women artists, has given way to a different focus on “how” to show women’s work, given the gaps in collections after years of failure to acquire key works considered important to feminism by women artists (JACOBSON, 2018).

So, I would propose that the framing of feminist art criticism might be better identified by considering not “firsts” or “origins” or “greats” – in a few writers – but the engagement with and through interviews and thematic essay that a feminist art critic’s work exemplifies other tropes in art criticism than the exhibition review or monographic essay.

THE INTERVIEW

An early feminist approach to interviewing women artists, as an alternative form of art criticism, can be found in *Art Talk* (1975), where Cindy Nemser collected interviews with 13 women artists, including Marisol, Alice Neel, Sonia Delaunay and Nancy Grossman. As one of the founders of the *Feminist Art Journal* (1972-1977), she published many other conversations with “prominent women” artists, including Nancy Spero and Janet Fish. Nemser challenged stereotypes about femininities/masculinities and sexist assumptions found in art criticism of women’s art production highlighting how: “critical vocabulary is rife with sexual; and sexist connotations; critical assessment of both men and women’s work often has been based on the biological sexual functions of the artists rather than on the aesthetic merits of their artistic products” (NEMSER, 1972). This assessment of how sex/gender as a system was often used against women underpinned her determination to profile

both women's personal lives and their art in "professional" terms. However, Nemser did not ask these women questions about feminism, she asked instead questions about the impact of childhood experiences and education, and how these experiences of being a woman affected the type of work that each artist made, as well as their relations with their male and female peers. Nemser's work was criticised by many other feminists as a form of "art world feminism", of "branding" individuals as great and reinforcing current art norms, because of how the interviews were organised (DUNCAN, 1975; ROM, 1982). Lucy Lippard even described it as "not-feminism" (LIPPARD, 1976). For Lippard, this kind of "art-world feminism" had raised challenges to issues of representation, but its solutions do not disrupt the methods or practices of the mainstream, they simply provide more artists, more novelty, more fodder for the system, more attempts by individuals – artists, curators, and critics – to further their careers and, as she put it, to gain 'a larger slice of the pie' (LIPPARD, 1976). In the current neo-liberal climate, this form of art-world feminism is very dominant again, highlighting discrimination (REILLY, 2015), looking at gendered use of language, and emphasising methods for profiling women as artists, as "personalities" through life-stories and to gain visibility. We are still caught in the failure to distinguish between providing information about individual artists and their backgrounds and art criticism and this is in spite of the many catalogues of women artists from different regions of the world which seek to introduce women artists into a greater international dialogue with their peers – e. g. Singapore (TAN, 2011) or The Philippines (BIANPOEN; WARDANI; DIRGANTORO, 2007). Since 2018, there has been an explosion of popular books on "great women artists" which offer "remarkable" stories of artists' lives and works, as exceptional personalities (even though once again, the variation in these books shows how many there are to choose from and profile).

Retrospectively, Nemser's book acquired significance as the words spoken by "great" women from the international avantgarde as well as those prominent in New York's art world. It was not, however, either sociology or gossip. Nemser's interviews, however, were not like today's celebrity-based culture where marketing underpins blatant self-promotion strategies in topical interviews to advertise an artist's latest exhibition or a new body of work (a common strategy pursued by artists in many art journals, *ArtForum*, *Studio International online*, *Flash Art* and weekend newspapers). These often describe the experience of meeting as an encounter, including random opinion questions, the Oh's and Mm's, the laughs or groans, unfinished sentences, interjections jokes and significant pauses in everyday life conversations. Occasionally some statements emerge about the artists' life or approach which may offer some insights into their working process. This mainstream "pop" quality for "creatives", selected as today's special subject, adds to most people's assessment of this form of interviewing as superficial or of passing interest. It is considered light entertainment, not serious discussion, and about character, not art. Rarely is the focus on in-depth questions about the work they produce.

Nemser's focus on biography and personal motivations or "being a woman" can be found in several subsequent interviewing projects about women artists (VOIGHT, 1996; BAIGELL and BAIGELL, 2001; VON BURDEN, 2012), where the women's studies

notion of “hearing women’s voices” prioritise oral history and first-hand accounts. A sociological approach where the same interview questions are used on different “subjects” has emerged in projects like Artist/Motherhood online (Performance and the Maternal) : <https://performanceandthematernal.com/mother-artist-interviews/> and ‘Art on My Mind’, <https://artonourmind.org.za/> in South Africa or as part of online documentation and research project and exhibitions like ‘Not Yet Written Stories: on women artists’ archives’ in Poland, Croatia, Slovenia and Latvia (2019-2022). If elements of artworld or personal “gossip” are present, they are not trivial, but indicate a viewpoint. While it has been a key point in women’s studies that women’s voices have not been heard or listened to, many feminists retain an interest in first-hand accounts of women’s experiences as women, believing that understanding life experience translates into understanding “being an artist”. Yet these interviews in academia don’t acquire the significance of what they are: oral histories of women artists, data (information) on lives lived and documents about their work. Maybe, in the future, such interviews will become the object of narrative research (TAMBOUKOU, 2015) or the presence of well-established women amongst these interviews make them into important documents of art communities or communities between women in a specific place and time. For the exhibition, *Empowerment* (BEITIN, KOCH and RUHKAMP, 2022), the catalogue strategically contained interviews with “lesser known” artists/artists’ groups from developing countries, foregrounding their ideas and voices for the first time.

Who is interviewed and what questions are asked is critical to the value of the interview, because it is the interviewer who establishes the frame and edits the copy, not the interviewee. The framework (work-centred or focused on views of feminism) also determines their value long-term as starting points for further research on women artists or feminist art criticism. For example, art historian’s allergic reactions (as a research method for the contemporary) prioritising quotes only from interviews they made themselves, with the necessary caveats about not prioritising the artist’s reading of their work as the only correct reading of the work. That there are different models for interviewing escapes people’s notice.

Using the interview to introduce new viewpoints on art and artists was the aim of the second part of Lippard’s book, *From the Center* (1975), published in the same year as *Art Talk*. Her “monographs” contained interviews with women artists (again largely in New York) whose works have today become iconic in feminist publications/exhibitions over the years, but at the time they represented new and emergent feminist tendencies, as well as people active in the women’s art movement: Jo Baer, Judy Chicago and Faith Ringgold – the exception to the US-based focus is Hanne Darboven. Her questions were very different from Nemser’s, they were about the artworks produced, and how these works demonstrated artistic strategies and approaches to materials and subject-matter and she asked about the feminism in their approach to work. A dialogic approach is evident in the quotes and her discussion of work.

In 1999, I started a project in Dublin on a critic-in-residency at IMMA, which resulted in a book of interviews with women artists (DEEPWELL, 2005). The words in the title, *Dialogues: Women Artists from Ireland*, were chosen carefully, because 5 of

the 16 women no longer lived in Ireland's North (part of the UK) or the Irish Republic (a separate country, part of the EU), yet all had taken part in exhibitions representing contemporary Irish art and feminism. Ireland is a "place", an island land mass, resonant with different social/historical/political notions of "Irishness" as well as a contested political territory between Britain and Eire and it remains politically divided between North and South. Reflecting upon their own migration, as well as Irish mass migrations, prompted many of these artists to consider the links to Ireland as a place, to post-colonial critiques, to earlier generations, to the differences in experiences within their own family, or the social and political implications of events in Ireland's history. Each chapter contained a dialogue between an artist and myself, but the book became a document of feminist work in the 1990s. The discussions were wide-ranging but also very specific to the practices of each artist: examining art and politics, involvement in feminist art initiatives, approaches to history, identities as women/artists, subjects and themes tackled in particular works and conceptions of what belonging to or critically examining Irish nationalism / Republicanism/ Northern Irish politics and British Imperialism in 'The Troubles' as well as what the relatively new peace agreement (1998) meant for women. Most interviews take their form from the selection of interviewees, not just the focus of questions. I learnt to ask open questions and to encourage discussions of feminist politics, while editing each chapter with the artist's full co-operation. In an essay which followed the book's publication, I tried to examine 3 forms of art interviews, which might be characterised as biographical/oral history, lifestyle/promotional interviews and ideas-focused dialogues (DEEPWELL, 2007). My own practice (in the book) is in the latter camp, which are usually published in academic and scholarly journals, but my decision to pursue this form for feminist purposes (in the 30+ interviews I did with artists/curators in *n. paradoxa*, 1998-2017 and those that I published there by other people) was informed by my examination of the weaknesses of the other two approaches. The same approach can also be found in other projects interviewing feminist artists and writers (MARCHEVSKA and WALKERDINE, 2019; DODERER, 2008; PACHMANOVÁ, 2006; WEN, 2000).

It is worth mentioning that there are an increasing number of women critics who are the subject of interviews that outline their own practice and approach (Raven, Lippard), like curators, the interview has become a way of understanding a person's motivations and activities beyond what can be deduced from their writing and from these another history might be written.

The model of Lippard as an advocate and activist, both critic and curator was highly significant, not just in interviews but in her approach to themes and to documentation. Catriona Moore discusses how Lippard inspired women in Australia, identifying her direct influence on Toni Robertson's 1973 essay 'From Dabbler to Artist' as the first feminist art history essay in Australia (MOORE, 1994). Lippard was not alone in being both a critic and curator, who through exhibitions and articles have developed approaches to looking at feminism and contemporary art: Sylvia Eiblmayr (1985), Mirjam Westen, Bojana Pejic, Maria Lind, Catriona Moore (1994), Monica Mayer (2001) or Catherine de Zegher (2014) or the team behind *Re. Act. Feminism* (2008-2012).

THE THEMATIC ESSAY

Lucy Lippard's book *From the center: feminist essays on women's art* (LIPPARD, 1976) made an important distinction between feminism in the perspective of the critic and the practices of women artists. This distinction does not concern whether or not the artist agrees with the critic's interpretation, it is about how a feminist construction by the critic – through engagement, observation and reflection – brings concepts and ideas about women artists' practices together in new ways and promotes new frameworks for considering them. This book brought together her activities since 1971 as a critic/curator and discussed her own "changing" since her previous book, *Changing*, from her concerns with conceptual art, minimalism and dematerialisation towards activism and feminism. The subjects of the thematic essays in the book include: 'Sexual politics', 'What is female imagery?', 'Household Images in Art', 'Making Up: Role-playing and Transformation' and 'The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art'. These essays were not just responses to what she saw and people she met, they were commentaries on trends and tendencies that she regarded as could be found in many women artists' work and some were written as catalogue essays/curator's statements. In 1977 Lippard became involved in founding the feminist art journal *Heresies*, which was run by a collective of women who worked with other collectives of women on each special issue. Each 'ideas-focused' issue of *Heresies*, (27 issues, 1977-1993) developed a different theme about women's art and questions about feminism: e. g. on climate activism (#13, *EarthKeeping/EarthShaking*, vol. 4, no. 1 1981); on *The Great Goddess* (#5, 1977-1978); on *Lesbian Art and Artists* (#3, vol. 1, no. 3, Fall 1977); on *Satire* (#19, vol. 5, no. 3 (1985)); on *Art Education* (#25 vol. 7, no. 1, 1990). This idea of the thematic issue was an inspiration to me for *n. paradoxa*, which I founded in 1998 and developed across 40 volumes, revisiting and reinventing the collage effect of *Heresies* combination of interviews, opinion pieces, thematic essays and historical reassessments.

The thematic essays Lippard's *From the Center* emphasise a stronger social-democratic and alternative model of feminism as located in women's art practices, women-only shows, but also return again and again to themes where the critic was also a curator of work by women artists: including eccentric abstraction, conceptualism, domesticity, women's labour, performance art, as well as work which explicitly linked art and politics. This tendency became more pronounced in Lippard's later book about feminist activism, *Get The Message!* (LIPPARD, 1984). In several articles, Lippard has considered the function of art criticism (including feminist art criticism) in relation to art and politics as well as the role and responsibilities of the feminist art critic with socialist democratic ambitions (LIPPARD, 1984). The agendas suggested by *From the Center*, have had far-reaching consequences in debates and exhibitions structured around home/nation; performance art; the relationship between art and politics and feminine vs. feminist aesthetics and are frequent references.

Advocating for an *Art of Social Concern* (the title of her 1988 book) is another prominent feminist art critic, Arlene Raven, who taught on the Feminist Art Programme (Women's Building) in the 1970s-1980s and in the Feminist Art Studio, New York (RAVEN, 1998; RAVEN, 1988; MOODY, 2001). In her thematic essay, 'At Home'

– for a 1983 exhibition catalogue – she discusses the multiple associations of home and domestic space found in her detailed descriptions of the 1972 Womanhouse project and the activities generated by the Women’s Building in Los Angeles (RAVEN, 1988). Lippard and Raven’s emphasis on collective activist discourse is again prominent today, as it is based in a critique of art-world systems and art-world feminism, looking towards care (social reproductive labour), collective experiences, and activisms/artivism (DIMITRIKAKI and LLOYD 2017; *FEMINISMS*, 2018; DEEPWELL, 2020a). Lippard’s thematic essays have had considerable repercussions in terms of many other articles which seek to address again the issues she raised while reconsidering her perspectives, e. g. Deepwell’s (1996-1997) discussion of Lippard’s thesis about ‘pain and pleasure’ in performance art to compare the 1970s with the 1990s, or ‘House Work and Art Work’ (MOLESWORTH, 2000). These kinds of thematic essay formed the majority of the 500 articles published in *n. paradoxa* (1997-2017), which set out to encourage transnational and transgenerational comparisons as well as “new” readings of women artists’ practices.

Feminism did not just emerge in the New York art scene or in an East Coast-West Coast split in USA, in Europe many other critics started to work on feminist topics and ideas. Art critic, Aline Dallier-Popper’s position is different from either Lucy Lippard’s position of the critic as an outspoken “advocate” for groups of artists and political issues or Cindy Nemser’s approach to celebrating women’s achievements, and she wrote essays about feminism in the 1970s, when many others in the French art scene would not (COLLIN, 1997). She regarded feminism as an “object of study” – and she went on to found women’s studies courses on 19th and 20th C women artists in several French Universities. She pursued (in her words) a non-militant but determined approach (because she was part of no group) and saw this as a form of scientific analysis and not a “defence” of women artists’ position in the contemporary art world (DALLIER-POPPER, 2009, p. 19-20)⁶. Her focus was also not exclusively on art and sexuality/or questions of the body, as she felt it was for her colleague Catherine Millet, one of her thematic essays, for example, was “Soft Art” (1974). She was well aware of the “fear of feminism” in France, that she wrote about in Nemser’s *Feminist Art Journal* (DALLIER, 1975) and the problems of art criticism on both sides of the Atlantic (DALLIER-POPPER, 1979). In an interview, she also outlined the work of her female peers since the 1970s – Catherine Millet, Anne Tronche, Catherine Francblin, Anne Dagbert, Christine Frerot and Elisabeth Lebovici–, alongside a rather critical view of her own life as secretary/editor to both her two husbands, first, art critic Pierre Restany and then, sociologist Frank Popper, comparing the support and encouragement they, in return, gave her (DALLIER-POPPER, 2009, p. 8). In the

6 ‘Mon travail consiste à mieux faire connaître leurs oeuvres et à montrer comment elles s’insèrent dans l’histoire de de l’art contemporain. Je me suis également attachée à déceler l’incidence qu’a pu avoir le féminisme-doctrine ou le féminisme-movement sur less oeuvres de certaines artistes femmes, ce qui représente un travail de recherche et d’analyse. Les varies militantes auraient tendance à me reprocher de faire un travail de type scientifique (socio-esthétique) à partir des artistes femme que j’aurais prises, dissent-elles, comme “objets d’étude” et dont j’aurais profité pour faire ma “carrière” (DALLIER-POPPER, 2009, p. 19-20).

circle around Pierre Restany, Dallier's partner in the 1950s, there had been less women than men but they were still present: Ania Staritsky, Hella Guth, Lutka Pink, Huguette Arthus-Bertrand, Marie Raymond (DALLIER-POPPER, 2009, p. 15); women formed around one third of the professional association of art critics, International Art Critics Association (AICA) in France in later years. These patterns are not untypical in the national sections of AICA (which grew from 30-70 countries over these years), where women art critics were/are present and influential in mainstream art magazines (as critics, editors and publishers) and frequently elected Presidents. There have only been a few women international Presidents, for example, Kim Levin and Lisbeth Rebollo Gonçalves. Whether or not as women critics they paid attention to feminist debates is another matter but there are experts on this subject amongst AICA members globally and not just in France (LEBOVICI and GONNARD, 2007).

There are thematic subjects in feminist art criticism and how they treat the women artists who become the subject in what they write. The reification of authorship has not given way, as envisaged in the death of the author to a renewed attention to the birth of the reader (BARTHES, 1977). There are subjects, we might more properly call them "objects", in how these topics and themes that are tackled – and how the object (an artwork, an exhibition, a project of an artist) is framed and considered. Sometimes, women art critics reproduce, even repeat, well-known methods of approaching these objects in different texts, as the examples above indicate. Sometimes the objects/subjects they consider co-create or re-make their subjects and a different kind of art criticism emerges in the process of these encounters as an experiment. This is why a history of themes in feminist art criticism could become more than the fetishised single encounter in the reflections of one critic and one artist or artwork – as naming a movement – the accompanying declaration of originality, genius or feminism, found there. While the association of feminist art criticism is frequently stated as about "the body" (when it is women's bodies that are in question) or changing the representation of "women-as-subjects" in art, questions of (women's) sexuality and representation of the feminine remain important. A history of feminist art criticism could reside in a list of definitive essays on a theme discussed for the first time (from violence against women/rape, menstruation, ecology, irony, postmodernism, lesbian art, food or anything pink!). Mira Schor in "Patrilineage" (1991) argued that another way feminism set out to change the value system would be to move away from references to only other male artists, and to compare women to each other. Feminist art criticism also has tried since the 1970s to demolish the endless references to the feminine stereotype, by which a woman artist's work is judged for her sex, over and above her art, only to see it repeatedly reinstated in different generations.

Thematic essays are, by contrast, where ambitious frameworks are offered as art theoretical propositions on women artists' practices are discussed, but this is more than simply naming the latest trends and tendencies in contemporary art. There are frames, borders, limits and particular approaches that are rehearsed, considered, challenged, critiqued and modified in feminist art criticism, like any other form of criticism, but these are not about policing what is or is not considered feminist or art. Many boundary changes occur in art criticism in general: in explorations of

what is modernism, postmodernism, contemporaneity, the global contemporary, ideas of what art is and who are the key artists whose work exemplifies a movement or tendency. Borders divide and categorise different types of work between, for example, performance art, issue-based work, social art practice and activist art; different conceptions of both art and politics, the attention given to world histories, colonialisms or indigeneity. Distinctions are drawn on how sexism, racism, homophobia, ethnic and class divisions in personal and public life of artists and their experiences of these are “referenced” in artworks or artists’ lives. The invisibility of feminist debates on race and class (which has a 50 year history) chimes beautifully with the general public negativity about “white feminism” in much popular culture in Europe or the embrace of queer theory post-1990 or identity-based forms of intersectional feminisms as somehow innately more “progressive” in the 2010s. The invention of a new way of looking does not rest on adding a distinct and additional identity for feminism to be transformed into a “different” kind of feminism: queer, trans-, black, lesbian, activist, intersectional or any form of ethnic, regional, or nationalist identification (FRUEH; LANGER and RAVEN, 1992; SCHOR et al. , 1999), it is about changing how we see both the world and art’s place within it. Thematic essays are also about where debates with aesthetics and philosophy enter into art’s discourse: for example, concepts of beauty, ideas about space, pregnancy, sex, truth, care and ethics are rehearsed (BRAND, 2006). How the ‘memory’ of these debates from the 1970s – their legacy – is remembered across generations and in different countries is also the concern of many thematic essays: Pollock (2014), Schor (2009) or Jones (1999).

WOMEN’S ART/FEMINIST ART JOURNALS

Very few histories exist of feminist art journals, their significance is mentioned in passing in many accounts of the women’s art movement (BROUDE and GARRARD, 1994), but comparative analyses between journals as a means of representing specific art world constituencies or editorial policy are very rare. Isolated articles from feminist art journals and from other publications are frequently republished in the over 300 anthologies of feminist articles,⁷ aiming to explain the feminist movement or feminisms relation to art/culture. Some of these anthologies are drawn only from one magazine: ie M/E/A/N/I/N/G/S (2000) or LIP (2013) or MAKE (2015). Beata Hock, citing Beatrice Joyeux-Prunell’s collation of 305 modernist magazines in the period 1917-1940, refers to how “running a magazine indicated an artist group’s aspiration to be recognised as part of the international avantgarde” (HOCK, 2018). In her view, journals manifested a “will to cosmopolitanism” and examining these journals’ policies were a means to assess the relevance of this claim in terms of approach and objects of study. Any examination of what a journal or art magazine does is visible through their decisions about what gets published, and analysis of this is more than a policy, as it establishes a particular theoretical or intellectual set of

⁷ See KT Press, Anthologies (n. d.).

positions. In terms of tracing the networks of influence and the presence of different constituencies in the artworld – and their avant-garde gambits – the importance of these journals cannot be overstated.

Analysing the 60+ feminist art journals could be the basis for a different kind of art history of feminist art and art criticism – and its gambits – and not just another way of generating fans (GRANT, 2022), subscribers (MUSAWWIR, 2010) or followers of feminist art (ROM, 1982). There was an international women's art movement, not simply nation-based ones and many local groups were quick to search out and encourage national/international exchanges through these journals. The contrast between *Feminist Art Journal* (1972-1977) and *Heresies* (1977-1993), which were not published simultaneously but successively, is also between a commercial art world focus and an alternative collective-activist feminism. The presence of an active women's art movement can be found in the publications which arose from the many feminist art institutions/ registries and art libraries founded in the late 1970s/1980s, e. g. from Women's Art Resource Centre in Toronto, *Matriart: A Canadian Feminist Art Journal* (Canada) 1990-1998, or *Women's Art Register Bulletin* (1988-1995) from Women's Art Register, Australia. Their publications began as newsletters to members but went far beyond any reflection simply on the groups' activities to become nationally distributed art journals, e. g. *Women Artists Slide Library Journal* (UK) (1985-1990), which became *Women's Art Magazine*, (1990-1996), then (*Make*, 1996-2002) or *Ruimte* (The Netherlands) (1984-1996) produced by 'SVBK' | Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst, Amsterdam. In the 2000s, there was a marked return to the avantgarde tradition of small-scale print publishing by modernist artists' groups and newly-formed collectives – and just like them, these initiatives have been short-lived, few have lasted beyond 10 issues, e. g. *L. T. T. R* (USA, 2002-2008), *Petunia* (France, 2008-2014), *We are Orlando* (UK, 2014-2018), *Salt* (UK, 2012-2019), *Ms. Use* (Israel, 2009). This approach to feminist/women's art magazine/journal-making has not expanded into a worldwide phenomenon from nation-based collectives, in spite of the popularity of zines, and the ease of low-cost digital publishing. Contrasting the articles published in US's feminist art history journal, *Women's Art Journal* (USA) with the journal *Frauen Kunst Wissenschaft* (Germany) would give us insight into the differences between how feminist art history is developing on both sides of the Atlantic, as well as their editorial policies. Feminist art magazines that reported on the debates and activities of the women's art movement in *Women Artists' News* (1975-1998) in the US or *MAKE* in the UK (1985-2002) could indicate the range of approaches to feminist activities and events and ways of profiling women artists. The years of publication for *Heresies* (1977-1996) overlapped with Australian journal, *LIP* (1976-1984) and the USA journal, *M/E/A/N/I/N/G* (1986-1996), produced by Mira Schor and Susan Bee, each providing models of different forms of theoretical and artist-led discourses on feminism and feminist theory. In these journals, the debates about essentialism versus anti-essentialism which dominated academic feminisms in the late 1980s-1990s are very present as is another important theme of activism in the women's art movement. The impact of these debates were not pro-theory or anti-theory but about the methods and means to understand women artists' works in new ways which responded to the complexity of women's evolving multi-media

and installation practices, evident in work of the period. One of the problems of feminist art history/criticism has been its framing in nation-based accounts because in these there are very few countries which have supported more than one magazine or journal, it is only in a transnational or “global contemporary art” analysis that this model gains importance. Feminism (in academia) has approached women’s history instead in largely generational terms and feminist art history and criticism (and artists in their practice) have also used these models to frame understandings of how we should look again at women artists’ works and histories cross-generationally, but these attempts are linked largely to only national or local art scenes. While there have been area-studies models adopted looking at regions in the world or as a model to frame the global (e. g. Latin American or Asian), very few accounts have used this to draw attention to the global dimensions of feminisms. The phrase “the West and the rest” is apt for many international projects in terms of representation of nation states which offer understandings about feminisms. Multi-cultural attempts at representation have not overcome this problem, as concepts of diversity vary hugely from country to country, if one pays attention to demographics. Less common have been the discussions about underlying international exchanges between women (across continents or countries) or how knowledge about different models of production (for exhibitions, publications and arts organisations) have framed how women artists in one locality have then decided to organise or work to produce feminist art histories, exhibitions or publications which themselves have tried to gain international reach and recognition. A network-based and transnational exchange view of feminism has all-too-often only been seen as “learning from the West” or “learning from USA” when in fact the dynamics of these local/global exchanges within feminisms are much more complex and multi-layered.

n. paradoxa: international feminist art journal started in 1998, as an independent journal under one editor, when there were 8 other women’s art magazines still in print around the world, and as the shift from paper to digital was well underway (DEEPWELL, 2017). Across its 40 volumes (1998-2017) in print, it published 500+ articles by or about, 400+ artists and writers living and working in 80+ countries. The policy of the journal was in each issue to have articles from as many different countries and parts of the world as possible, and to explore one theme from very different angles. The other policy was not to publish two articles on the same artist or the same body of works, to create a rolling and expansive programme. The plurality of ideas about feminisms – across language groups and continents – presents many complex, and sometimes contradictory, positions – and this “democratic” and mixed economy in feminism cannot simply be thought as divided into countries or different sub-cultures or use of media (categories most commonly used in art history). It was the aim of the journal to foster through juxtaposition and comparative analysis, transgenerational and transnational dialogues on a wide range of issues and in a rolling and constantly changing programme. There have been attempts to map contemporary frameworks of feminist art criticism transnationally (DEEPWELL, 2020b and 2023; KUKAINE, 2023). As Janet Wolff suggested, after a politics of correction (i. e. a critique of absences, sexism, patriarchal attitudes), it is necessary to move to a politics of interrogation and a new kind of consideration of a local/

global dynamic in the politics of exchanges between feminism and the art world (PACHMANOVÁ, 2006). This has only just begun to seem viable and achievable and will need decolonial, postcolonial, queer and anti-racist thought at the centre of feminism to further its activities.

In terms of book production, particularly, anthologies of feminist art criticism, it is now possible to recognise continuities in feminist activities from different regions of the world, over and above the histories of independent art magazines, as not just one volume per decade is published but many.⁸ The questions about legacies and “firsts” remain to be interrogated as well as a better and more complex picture of transmission and exchange of models. New scholarship on Carla Lonzi, for example, has pointed to how feminism transformed her writing in 1970, moving her away from an art criticism of dialogue, encounter and conversation to political activism (VENTRELLA and ZAPPERI, 2022). Her critic/curator peers, Romana Loda (MASOERO, 2020), Anne Marie Sauzeau-Boetti (1976) and Mirella Bentivoglio (POHL, 1985) each found a different basis for feminist writing and organisation of exhibitions for women artists in the early 1970s, emphasising minimalism, abstraction/conceptualism and women’s subjectivity. Or one could consider the emergence of Monica Mayer’s critical practice in Mexico after 1975 in relation to her commitment to public teaching and performances, as well as her decision to travel to the US to join Chicago’s feminist art class (MAYER, 2001; GIUNTA, 2013).

Even though I have stressed different relations to the legacy of the 1970s, if we don’t pay attention to different frameworks through which to understand 50 years of feminist art criticism, we will return again only to the fetishization of the early 1970s as a few pioneers and disregard what happened since, as my criticism of Demori/Nochlin makes clear. ‘Not reading’/ ‘not teaching’ feminist art criticism or art histories of women artists in Europe (East and West) or Asia, as much as in Africa, Middle East or South America, requires yet again a necessary correction to the general devaluation of women’s contributions to culture. While there are courses on women artists, there are no courses in feminist art criticism, only occasional seminars; a fate currently shared by feminist art history. Feminist art criticism appears in women’s studies more frequently when it is explored as a therapeutic practice or in profiles of local artists, prioritised because of access to a woman’s oral history, and produced as a total review of their life and work (as an example of this, see Norway’s feminist art journal, *NORA*). This marginalisation academically is reproduced by citation practices where women critics, curators, and artists’ who produce feminist work are simply not discussed. The failure of many professional art critics to integrate any feminist analyses into any history of art criticism (under the lame excuse, it’s not fashionable anymore!) will also mean that the history of art as well as art criticism will potentially reproduce again categories and ideas which repeat the same gender-based stereotypes and partial views that feminists have been contesting for 50 years and the debate will remain static. The proposals in this essay to think about interviews, thematic essays and feminist art journals are to

8 See KT Press, *Anthologies* (n. d.).

expand the range of references and possibilities for how we discuss what feminist art criticism is and where and how it is published and its ideas put into circulation.

SOBRE A AUTORA

KATY DEEPWELL é professora de Arte Contemporânea, Teoria e Crítica na Middlesex University, fundadora e editora da *n. paradoxa: international feminist art journal*, 1998-2017. Em 2021, recebeu o Distinguished Feminist Scholar Award por seu trabalho como crítica de arte na College Art Association (EUA).

katy@ktpress.co.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8188-0895>

REFERENCES

- AHN, Abe. Extraordinary California Women Artists Working from 1860 to 1960. Hyperallergic. February 20, 2019. Available in: <https://hyperallergic.com/485414/something-revealed-california-women-artists-emerge-1860-1960-at-pasadena-museum-of-history>. Accessed in: January 2023.
- ATALLAH, N. Have there really been no great women artists? Writing a feminist art history of modern Egypt. In: C. Ozpinar and M. Kelly (eds.). *Under the skin: feminist art and art histories from the Middle East and North Africa today*. Oxford University press, 2021, p. 11-25.
- BAIGELL, Renee and BAIGELL, Matthew. Peeling Potatoes, Painting Pictures: Women Artists in Post-Soviet Russia, Estonia and Latvia, The First Decade. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, 2001.
- BAKER, Elizabeth. Sexual Art-Politics. *ARTnews* vol. 69, no. 9, Jan., 1971, 47-49 and 60-61.
- BAKER, Elizabeth and HESS, Thomas B. *Art and sexual politics*. New York: Collier, 1973.
- BARTHES, Roland. Death of the author. (1968). In: BARTHES, Roland. *Image, music, text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977, p. 142-148.
- BEE, S and SCHOR, M. (Ed.). *M/e/a/n/i/n/g: an anthology of artists' writings, theory and criticism*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- BEITIN Andreas; KOCH, Katharina and RUHKAMP, Uta (Ed.). *Empowerment: Kunst und Feminismen / Empowerment: Art and Feminisms* (separate German and English editions). Kunstmuseum Wolfsburg/Federal Agency for Civic Education, 2022.
- BIANPOEN, Carla; WARDANI, Farah; DIRGANTORO, Wulan. *Indonesian women artists*. Jakarta: Yayasan Semirupa Indonesia, 2007.
- BRAND, P. Feminist art epistemologies: understanding feminist art. *Hypatia*, 21 (3), 2006, p. 166-189. Available in: <http://www.jstor.org/stable/3810957>. Accessed in: January 2023.

- BROUDE, Norma and GARRARD, Mary. *The Power of Feminist Art: the American Movement of the 1970s*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- BURMAN, Chila. There have always been great black women artists. *Women Artists Slide Library Journal*, (London) no. 15 (Feb 1987), 1986, p. 9-11. Reproduced in many books including Deepwell, Katy 50 *Feminist Art Manifestos* (KT press, 2022).
- CARTER, Charlotte Bonham. *Representation of in Britain*. London: Freelands Foundation, 2016. Available in: <https://freelandsfoundation.co.uk/research-and-publications/women-artists-report>. Accessed in: January 2023.
- COLLIN, Francoise. Visibility and representation. *Vraiment: Feminisme et Art*. MAGASIN: Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 5 April – 25 May 1997. Curator: Laura Cottingham, p. 65-71
- DALLIER, Aline. Fear of feminism in France. *Feminist Art Journal*, vol. 4, n°1, Printemps 1975, p. 15-18.
- DALLIER-POPPER, Aline. Criticism, women and art [La critique, les femmes et l'art]. *Opus International* (France), (70-71), 1979, p. 80-81.
- DALLIER-POPPER, Aline. *Art, féminisme, post-féminisme: un parcours de critique d'art*. Paris: Harmattan, 2009.
- DEEPWELL, Katy (1998-present). KT press, Feminist Art Observatory. <https://www.ktpress.co.uk/feminist-art-specialissues.asp>; <https://www.ktpress.co.uk/feminist-art-anthologies.asp>.
- DEEPWELL, Katy. 'Sassy or Not: Women's Body Art'. *Siksi: the Nordic Arts Review* (Stockholm), vol. XI, no. 4 Winter 1996-1997, p. 88-90.
- DEEPWELL, Katy. Défier l'indifférence a la différence: les paradoxes de la critique d'art féministe. In: FRANGNE, Pierre-Henry & POINSOT, Jean-Marc (Ed.). *L'Invention de Critique D'Art*. France: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 191-205.
- DEEPWELL, Katy. *Dialogues: women artists from Ireland*. London: I. B. Tauris, 2005.
- DEEPWELL, Katy. Some notes on interviewing artists. *Art Gamadas* vol. 5 (Japan: Kumamoto, CAMK) 2005. 4 – 2006.3, 2007, p. 479-489.
- DEEPWELL, Katy. On the beginnings and end of *n. paradoxa: international feminist art journal*. v. 40 July n. *paradoxa: international feminist art journal*, 2017, p. 5-13 .
- DEEPWELL, Katy (Ed.). *Feminist art activisms and artivismis*. Amsterdam: Valiz, 2020a.
- DEEPWELL, Katy. Pourquoi 1989? Ecrire sur le féminisme, l'art et le "contemporain global"/"Why 1989? Writing about feminism, art and "the global contemporary". In: ZABUNYAN, Elvanet al. (Ed.). *Constellations subjectivités: pour une histoire féministes de l'art*. France: éditions IXE, 2020b, p. 64-85.
- DEEPWELL, Katy. The politics and aesthetic choices of feminist art criticism. *Arts* 2023, 12 (2), 63. <https://doi.org/10.3390/arts12020063>.
- DEMORI, Lara. Feminism and Art theory now With Griselda Pollock and Angela Dimitrakaki, moderated by Lara Demori. Panel discussion. Germany: Berlin, Haus der Kunst. 4. 05. 2018 https://www.youtube.com/watch?v=Q5Ett_UsxZo.
- DIMITRAKAKI, Angela; LLOYD, Kirsten (Ed.). *Third Text* "Social reproduction and art'special issue, n. 144, Jan. Routledge, 2017.
- DIMITRAKAKI, Angela. Feminism, art, contradictions. *Eflux Journal*, Issue #92 "Feminisms", Issue One, June 2018. <https://www.e-flux.com/journal/92>.
- DODERER, Yvonne P. *Doing beyond gender: Interviews zu Positionen und Praxen in Kunst, Kultur und Medien*. Münster: Monsenstein&Vannerdat, 2008.
- DUNCAN, Carol. When greatness is a box of wheaties. *Artforum*, October 1975, vol. 14, no. 2, p. 63- reproduced in: DUNCAN, Carol. *The aesthetics of power: essays in the critical history of art*. Cambridge University Press, 1993.

- EIBLMAYR, Sylvia; EXPORT, VALIE and PRISCHL-MAIER, Monika (Ed.). *Kunst mit Eigen-Sinn: Aktuelle Kunst von Frauen Texte und Dokumentation*. Exhibition catalogue, Wien /München, 1985.
- EIGHT ARTISTS REPLY. *ARTnews* vol. 69, no. 9 Jan. 1971, p. 40-46. Elaine de Kooning/Rosalyn Drexler, Marjorie Strider, Louise Nevelson, Lynda Benglis, Suzi Gablik, Eleonor Antin, Rosemarie Castoro.
- ELKINS, James Elkins. Canon and globalization in art history. In: BRZYSKI, Anna (Ed.). *Partisan canons*. USA: Durham, Duke University Press, 2007.
- FEMINISMS. KASK / School of Arts of University College Ghent: L'Internationale Online, 2018.
- FRUEH, Joanna. Towards a feminist theory of art criticism, 1988, reproduced in: FRUEH, Joanna; LANGER, Cassandra; RAVEN, Arlene (Ed.). *Feminist art criticism: an anthology*. New York: Icon/Harper Collins, 1992.
- FRUEH, Joanna; LANGER, Cassandra; RAVEN, Arlene (Ed.). *Feminist art criticism: an anthology* New York: Icon/Harper Collins, 1992.
- GIUNTA, Andrea. Feminist disruptions in Mexican art, 1975–1987. Translator: Tamara Stuby. *Artelogie*, n. 5, Octobre, 2013. <https://doi.org/10.4000/artelogie.5103>.
- GRANT, Catherine. Fans of feminism. In: GRANT, Catherine. *A time of one's own: histories of feminism in contemporary art*. Durham: Duke University Press, 2022.
- HESS, Thomas B. and BAKER, Elizabeth C. *Art and sexual politics*. New York: Collier, 1973.
- HOCK, Beata. Managing trans/nationality: cultural actors within imperial structures. In: HOCK, Beata and ALLAS, Anu (Ed.). *Globalizing East European art histories*. London & New York: Routledge, 2018, p. 48.
- JACOBSON, Anna. Women at MoMA: the first 60 years. Berkeley School Medium online article. Oct. 30, 2018. Available in: <https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b-98f4f>. Accessed in: January 2023.
- JONES, Amelia. Strategic oblivion: 1970s feminist art in 1980s art history. In: REININK, W.; STUMPEL, J. (Ed.). *Memory & Oblivion*. Springer, Dordrecht, 1999. https://doi.org/10.1007/978-94-011-4006-5_124.
- KT Press. Publisher of n. paradoxa, the Feminist Art Observatory and a series of ebooks on contemporary women artists and 2 MOOCs. n. d. Available in: <https://www.ktpress.co.uk>. Access in: January 2023.
- KT Press. Anthologies of feminist art. n. d. Available in: <https://www.ktpress.co.uk/feminist-art-anthologies.asp>. Access in: January 2023.
- KT Press. Special issues on feminist art or women artists of art / cultural journals. n. d. Available in: <https://www.ktpress.co.uk/feminist-art-specialissues.asp>. Access in: January 2023.
- KUKAINE, Jana. Intimacy and darkness: feminist sensibility in (post) socialist art. *Arts2023*, 12 (1), 24. <https://doi.org/10.3390/arts12010024>.
- LEBOVICI, Elisabeth and GONNARD, Catherine. *Women artists / Artists women*. Paris: Hazan, 2007.
- LIPPARD, Lucy. *From the center: feminist essays on women's art*. New York: EP Dutton, 1976.
- LIPPARD, Lucy. *Get the message? A decade of art for social change*. New York: E. P. Dutton, 1984.
- LIPPARD, Lucy. Hot potatoes: art and politics in 1980. *BLOCK* 4, 1981, p. 2-9.
- MARCHEVSKA, Elena and WALKERDINE, Valerie. *The maternal in creative work: intergenerational discussions on motherhood and art*. London: Routledge, 2019.
- MASOERO, A. Exhibitions: irrationality is on the left: a tribute to women's art by Renata Loda. *Il Giornale dell'Arte*, suppl. Il Giornale delle Mostre, 38 (411), 2020, p. 11.
- MAYER, Mónica. *Si somos muchas y... no somos machas: una recopilación de textos periodísticos sobre mujeres artistas de Mónica Mayer*. Mexico: Ediciones al Vapor, 2001.
- MERLIN, Monica. Interview with Xiang Jing' Tate research centre for Asia, women artists in contemporary China. 2013. Available in: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiang-jing>. Accessed in: January 2023.

- MOLESWORTH, Helen. House Work and Art Work. *October*, vol. 92, 2000, p. 71-97.
- MOODY, Meredith. Arlene Raven: criticism as healing for the author, the artist, and the audience. *Art Criticism*, vol. 16, no. 1, 2001, p. 35-43.
- MOORE, Catriona (Ed.). *Dissonance: feminism and the arts, 1970-90*. Sydney: Allen and Unwin/Artspace, 1994.
- MUSAWWIR, Jennifer S. I'd like to become a subscriber! Feminist art journals in the US, 1970-1980. *n. paradoxa: international feminist art journal* vol. 25, January, 2010p. 28-35.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no Great Women Artists?. *Art News* vol. 69, no. 9 Jan. 1971, p. 22-39, 67-71.
- NEMSER, Cindy. Art criticism and the gender prejudice. *Arts Magazine*, (New York) March 1972, p. 44-46.
- PACHMANOVÁ, Martina. Interview with Janet Wolff. In: PACHMANOVÁ, Martina. Mobile fidelities: conversations on feminism, history and visuality. *n. paradoxa* online issue 19, May 2006. London: KT press. Available in: https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue19_Martina-Pachmanova_86-97.pdf. Accessed in: January 2023.
- PEDROSA, Adriana; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana (Ed.). *Women's histories, feminist histories*. Brazil: Museum of Art, Sao Paulo, 2022.
- POHL, F. K. Language/image/object: the work of Mirella Bentivoglio. *Woman's Art Journal* (USA), 6 (1), 1985, p. 17-22.
- POLLOCK, Griselda. Women, Art, and art history: gender and feminist analyses. *Oxford Bibliographies* online, 2014. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199920105-0034>.
- POLLOCK, Griselda. Action, activism, and art and/as thought: a dialogue with the artworking of Sonia Khurana and Sutapa Biswas and the political theory of Hannah Arendt. *Eflux Journal*, issue #92 "Feminisms", Issue One, June 2018. Available in: <https://www.e-flux.com/journal/92>. Accessed in: January 2023.
- RAVEN, Arlene. *Crossing over: feminism and the art of social concern*. USA: Ann Arbor, Michigan: U. M. I., 1988.
- RAVEN, Arlene. The archaic smile. In: RAVEN, Arlene; LANGER, Cassandra; FRUEH, Joanna. (Ed.). *Feminist art criticism: an anthology*. New York: Icon/Harper Collins, 1994.
- RE.ACT.FEMINISM: A performing archive (2008-2009), (2011-2013). Available in: www.reactfeminism.org. Accessed in: January 2023.
- REILLY, Maura. Taking the measure of sexism: facts, figures, and fixes. *Art News*, May 2015. Available in: <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes>. Accessed in: January 2023.
- REILLY, Maura and NOCHLIN, Linda. *Global feminisms*. New York: Brooklyn Museum, 2007.
- ROM, Cristine. One View: *The Feminist Art Journal*. *Woman's Art Journal*, vol. 2, no. 2 (Autumn, 1981 - Winter, 1982), p. 19-24.
- SAUZEAU-BOETTI, A. Negative capability as practice in women's art. *Studio International*, 191 (979), 1976, p. 24-27.
- SCHOR, Mira. A decade of negative thinking: essays on art, politics, and daily life. USA: Duke University Press, 2009.
- SCHOR, M. Patrilineage. *Art Journal*, 50 (2), 1991, 58-63. <https://doi.org/10.2307/777164>.
- SCHOR, M.; AMOS, E.; BEE, S.; DRUCKER, J.; FERNÁNDEZ, M.; JONES, A.; KANEDA, S.; MOLESWORTH, H.; PINDELL, H.; SCHORR, C. & WILDING, F. Contemporary feminism: art practice, theory, and activism – an intergenerational perspective. *Art Journal*, 58 (4), 1999, p. 8-29. <https://doi.org/10.2307/777908>.

- SKRUBBE, Jessica Sjöholm (Ed.). *Curating differently: feminisms, exhibitions and curatorial spaces*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- STECHER, Gabrielle. Feminist art history: an introductory reading list. March 16, 2023. *JSTOR Daily*. Available in: <https://daily.jstor.org/feminist-art-history-an-introductory-reading-list>. Access in: January 2023.
- TAMBOUKOU M. 2010. Charting cartographies of resistance: line of flight in women artists' narratives. *Gender and Education*, 22 (6), 2010, p. 679-696.
- TAN, Bridget Tracy. *Women artists in Singapore*. Singapore: Select Books and Singapore Art Museum, 2011.
- VENTRELLA, Francesco and ZAPPERI. *Feminism and art in postwar Italy: the legacy of Carla Lonzi*. London: Bloomsbury, 2022.
- VOIGHT, Anna. *New visions, new perspectives: voices of contemporary Australian women artists*. Australia: Craftsman House, 1996.
- VON BURDEN, Zora. *Women of the underground: art, cultural innovators speak for themselves*. San Francisco: Manic D Press, 2012.
- WALSH, Maria and THROP, Mo (Ed.). *Twenty years of MAKE Magazine: Back to the future of women's art*. London: IB Tauris, 2015.
- WEN, Liao. *Bu zai you hao nuhai le – Meiguo nuxing zhuyi yishujia fangtanlu/No more good girls -Interviews with american feminist artists*. Beijing: 2000.
- ZEGHER, Catherine de. *Women's work is never done: an anthology*. Belgium: AsaMER Publishers, 2014.

Gilda de Mello e Souza. Capa de caderno de pesquisa, São Paulo, s.d. Manuscrito.
Arquivo IEB, Acervo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-CAD08



ARTIGOS • ARTICLES)

Uma história privada através de lentes públicas: a construção do acervo pessoal de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)

[How to see a private case through public lenses: the construction of the personal archive of Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)]

Cecília Elisabeth Barbosa Soares¹

RESUMO • O artigo explora os desafios de construção e manutenção do acervo pessoal da financista Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930) a partir de entrevistas semiestruturadas e do levantamento de fontes primárias e secundárias. Entende-se o acervo como uma composição de peças (objetos e imóveis) e de documentação – em particular seu testamento, o inventário *post mortem* e registros da execução testamentária. O caso sublinha os desafios enfrentados por instituições e pesquisadores para entender a trajetória da homenageada, assim como para desenvolver narrativas a partir desse material. Além disso, apresenta-se a relevância do trabalho multidisciplinar para que os itens tenham se convertido em um conjunto coerente, possibilitando uma pesquisa sistemática. • **PALAVRAS-CHAVE** • Eufrásia Teixeira Leite; acervo pessoal;

multidisciplinaridade. • **ABSTRACT** • The article discusses the challenges faced by institutional staff and researchers to build and maintain the personal archive of businesswoman Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). The methodology includes semi-structured interviews and the use of primary and secondary sources. Eufrásia's archive comprehends different pieces (objects and real estate) and documentation, especially her will, the post-mortem inventory and records of testamentary execution. The case highlights the challenges to understand Eufrásia's trajectory, and to use the material as a source to storytelling. Furthermore, it stresses the relevance of a multidisciplinary approach to convert the items into a coherent set, thus enabling systematic research. • **KEYWORDS** • Eufrásia Teixeira Leite; personal collection; multidisciplinary.

Recebido em 19 de maio de 2023

Aprovado em 30 de novembro de 2023

SOARES, Cecília Elisabeth Barbosa. Uma história privada através de lentes públicas: a construção do acervo pessoal de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10672.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10672

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Eufrásia Teixeira Leite (1850–1930) é uma das figuras históricas de maior destaque de sua cidade natal, Vassouras, no Vale do Paraíba fluminense, a 120 km do Rio de Janeiro (Figura 1). Descendente de famílias tradicionais da região, “seu sobrenome se enrosca a perder de vista em troncos veneráveis da aristocracia” (CORRÊA, 2008) cafeeira. O falecimento dos pais e da avó fez com que herdasse, junto com sua irmã mais velha, Francisca (1845–1899), uma considerável fortuna, que multiplicou ao longo dos anos. Não casou, nem teve filhos; viveu a maior parte da vida em Paris e faleceu no Rio de Janeiro.

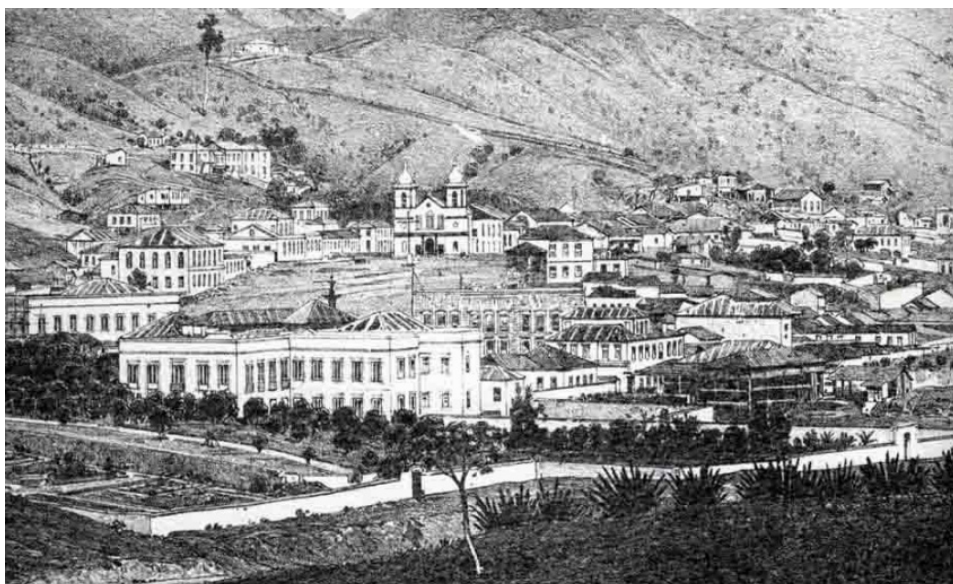


Figura 1 – Vassouras. Victor Frond, fotografia, 1859. Fonte: Miranda (2012, p. 75)

As oito décadas de vida de Eufrásia incluíram uma atuação pioneira no mercado financeiro, a gestão de patrimônio em dois continentes e uma forte construção de laços profissionais e familiares. Ao falecer, doou a maior parte da sua fortuna para a própria cidade de Vassouras, visando a melhoria local através de investimentos em saúde e educação; e a antiga residência da família, situada em uma chácara no Centro Histórico do município, hospeda, hoje, o museu Casa da Hera (QUEIROZ; ALVES; ROCHA, 2014), sob o formato de museu-casa². Quase cem anos após o seu falecimento, pode-se, portanto, considerar que a financista ainda se faz bastante presente na cidade, seja como assunto, seja como referência, ou pelo desdobramento de suas iniciativas³.

Apesar do seu renome e do seu potencial como caso biográfico, as fontes concretas para estudar a vida e a obra de Eufrásia (SOARES; 2022; FALCI; MELO, 2002; 2003; 2021; MELO, 2003; RIBEIRO, 2019), assim como da família Teixeira Leite (REIS, 2020), ainda são escassas. No que diz respeito a fontes primárias, o que já foi identificado está, hoje, distribuído em instituições variadas. As principais são: o próprio Museu Casa da Hera; o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); os Arquivos de Paris e os Arquivos Nacionais franceses, e a Fundação Joaquim Nabuco. Uma consequência dessa limitada quantidade de fontes é a escolha, feita por diversos autores, de redigirem romances ficcionais. Nestes, frequentemente, o relacionamento de Eufrásia com Joaquim Nabuco, que teria durado quase 15 anos, emerge como fio condutor privilegiado de um enredo maior. Tais escolhas tendem a induzir o leitor a vislumbrar a singular vida da financista somente em referência ao seu controverso aspecto romanesco (QUEIROZ, 2013; LAGE, 2016; TAMBASCO, 2022).

Ao contrário de outros indivíduos, Eufrásia não procurou garantir que o arquivo da própria vida (ARTIÈRES, 1998) chegasse à posteridade. Há, inclusive, estimativas de que desejasse o oposto. Dessa forma, não existe um arranjo único, centralizado e de nítida definição quanto à sua composição, que possa ser designado como “o” acervo pessoal montado pela financista; surge, justamente, o desafio de entender os elementos disponíveis como um conjunto, a partir do qual se podem tecer composições variadas e interpretações diversas.

Dada a função capital de um acervo para construção de uma memória, cada interpretação nele aplicada pode ressaltar leituras diferentes. Assim, a premissa de uma intenção narrativa linear, ou ilusão biográfica (BOURDIEU, 1986), teria por analogia uma análise específica das evidências disponíveis, que permitisse constituir um relato de começo, meio e fim. Normalmente, o enredo partiria do nascimento do indivíduo e se encerraria com o seu falecimento, indicando como diversas ações e sucessos obtidos ao longo da vida já estariam “prenunciados” em fases anteriores da

2 Esse modelo de museu “deverá reflectir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objectos e o ambiente em que o patrono viveu” (PONTE, 2007, p. 5). A fim de separar a casa da instituição, designarei “a Casa da Hera”, no feminino, para me referir ao espaço até que se torne museu, e “o Casa da Hera”, no masculino, depois de realizada a transição para o formato atual.

3 Marcos Sá Corrêa (2008) menciona que, no século XIX, Vassouras adota por lema “aqui nada descansa”; de certa forma, a presença de Eufrásia parece acompanhar a proposta da época.

existência. Essa proposta considera um teor cumulativo de eventos, em que o final é melhor explicado por conta do começo, e cada indício a mais reforça uma noção de causa e consequência. Contudo, diversas abordagens passaram a enfatizar o papel ativo dos envolvidos (biografado, biógrafo, e outros) na construção das narrativas e na (re)elaboração da memória – reconhecendo, inclusive, que as interpretações podem ser eivadas de incoerências e descontinuidades (HEINICH, 2010).

Considerando o papel ativo dos agentes na construção e interpretação do material, uma das principais tarefas para compreender um arquivo pessoal consiste, justamente, na elaboração de uma “memória retrospectiva”, ou seja, a recapitulação dos diversos passos que levaram o acervo a obter seu formato atual, “devendo abranger desde a sua formação até as intervenções, mudanças e infinitas vicissitudes sociais, políticas etc. que o podem ter levado ou não a uma instituição de guarda” (IUMATTI; NICODEMO, 2018, p. 110).

O presente artigo propõe uma memória retrospectiva para o acervo ligado a Eufrásia, enfatizando a metodologia que permitiu sua composição e o papel de diversos agentes na organização e entendimento do conjunto físico. Além disso, entende-se tal material como intimamente ligado aos desafios enfrentados pelas instituições responsáveis pelas peças e documentos no que se refere à manutenção do patrimônio fora do eixo de grandes capitais.

A fim de aprofundar a temática, analisei presencialmente a documentação disponível em todos os locais citados, com exceção da Fundação Joaquim Nabuco, e realizei entrevistas semiestruturadas com quatro funcionários⁴ das seguintes instituições: Museu Casa da Hera, Iphan e Centro de Documentação Histórica da Universidade Severino Sombra (atual Universidade de Vassouras⁵), cujas atividades foram encerradas em 2014. Todos foram diretamente envolvidos com pelo menos uma das seguintes atividades: acompanhamento de um ou mais inventários do museu, recepção e acondicionamento da documentação, atendimento a pesquisadores e desenvolvimento de narrativas de memória a partir do caso de Eufrásia e sua família. As entrevistas foram gravadas e transcritas, e os trechos de citação serão trazidos com identificação numérica (“Pessoa entrevistada 1”, “Pessoa entrevistada 2” etc.), para garantir o anonimato⁶.

As conversas foram centrais para mapear e dimensionar as questões enfrentadas por cada agente; além disso, os entrevistados sublinharam a relevância do material para delinear novas narrativas sobre o patrimônio e suas interpretações. Dessa forma, reconstituir a trajetória “do-que-se-tornou-acervo” traz à tona a própria discussão de patrimônio e memória no Vale do Paraíba a partir de um dos seus exemplos mais ilustres.

4 Nem todos os entrevistados estão, hoje, na ativa.

5 A universidade teve seu nome alterado em 2018. Ver: Universidade de Vassouras (2018)

6 Outras informações foram obtidas em comunicação pessoal, para além das entrevistas. A origem da informação será indicada no rodapé quando necessário.

ARQUIVOS PESSOAIS E UMA MEMÓRIA EM (RE)CONSTRUÇÃO

Arquivos podem ser trabalhados como “ideia, instituição, acúmulo de objetos físicos ou virtuais, profissão, processo, serviço”⁷ (HAMILTON; VERNE; GRAEME, 2002 apud EHRENREICH-RISNER, 2020, p. 22). Essa “cornucópia de significados” (HAMILTON; VERNE; GRAEME, 2002 apud EHRENREICH-RISNER, 2020, p. 22) expõe desafios múltiplos para quem lida com a dimensão figurativa dos arquivos, cuja plasticidade reflete os próprios temas de que são feitos. Um dos principais, a memória, é tão versátil quanto suas representações. Apesar dessa conexão reconhecida entre arquivos e potencial de reconstituição (de lembranças, de contextos, de argumentos, entre outros), a exploração dos arquivos pessoais é relativamente recente quando comparada à trajetória da arquivologia.

Esse tipo de material nem sempre foi considerado “parte [...] das organizações arquivísticas. Os estudiosos da teoria arquivística tinham os arquivos públicos como centro das atenções” (MARIZ; CORDEIRO, 2021, p. 198). Contudo, ao final da década de 1990, emergiu uma centelha importante do interesse em relação ao recorte, ilustrada pela realização do primeiro Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais no Brasil. Tal movimento usufruiu, ainda, da consolidação, a partir da década de 1980, do interesse pela micro-história e pelas histórias de vida (GINZBURG; PONI, 1981). Desde então, assiste-se a uma produção crescente de pesquisas e reflexões não só sobre o assunto, mas a partir da miríade de casos estudados.

Um arquivo pessoal é “onde a personalidade e os eventos da vida interagem” (OLIVEIRA; MACÊDO; SOBRAL, 2017, s/p), permitindo uma imersão na perspectiva de um indivíduo em sua pluralidade. Os

[...] documentos que compõem um arquivo são produzidos para representar ações e funções da entidade que lhes deu origem, e refletem o seu contexto de produção. No caso dos arquivos pessoais, os documentos compreendidos nesses conjuntos são múltiplos, pois são a forma registrada da vida do indivíduo em sociedade. (OLIVEIRA; MACÊDO; SOBRAL, 2017, s/p).

De fato, os itens produzidos para fins pessoais não são “documentos de batismo”, ou seja, produtos elaborados já com objetivo de registro; trata-se de bens içados a essa categoria *a posteriori*. Nesse sentido, aparecem como a instrumentalização de uma ação (THOMASSEN, 2006), mas também como ferramentas para “preservação [...] de memórias individuais, articuladas como partes de uma identidade comum” (OLIVEIRA; MACÊDO; SOBRAL, 2017). Assim, os arquivos pessoais são um meio particularmente rico para estudarmos indivíduos e (suas) sociedades à medida que o “reconhecimento posterior e a passagem dos documentos pessoais para o campo da memória coletiva se dá pelo reconhecimento da existência de um valor histórico-cultural, algo externo ao processo privado de produção e acumulação” (OLIVEIRA; MACÊDO; SOBRAL, 2017).

Considerando “o uso de arquivos na história [...] como um termômetro e

7 A tradução de trechos de textos citados não publicados em português é de minha responsabilidade.

um laboratório dos procedimentos disciplinares em sedimentação” (IUMATTI; NICODEMO, 2018, p. 100), estudar arquivos pessoais se torna particularmente importante em uma época de transformações aceleradas. Tais materiais surgem como uma fonte propícia para interpretar casos individuais e suas peculiaridades, mudanças ou conflitos de épocas, ou, ainda, como contraste em relação a nossos próprios desafios contemporâneos.

Diante de tanto potencial, a teoria arquivística “ainda não captou a significância do que poderíamos chamar de destroços da vida individual. Talvez precisemos agregar essa área ao nosso pensamento do que realmente constitui um ‘arquivo total’” (HOBBS, 2001, p. 131). Pois, frequentemente, o arquivo pessoal passa por uma reconstituição múltipla, da qual participam diferentes agentes a fim de criar um conjunto que de fato permita uma análise mais substancial (marcada por subjetividades) do indivíduo e do seu contexto (CAMPOS, 2017). Tais fontes não atuam como um reflexo direto de uma persona, nem aceitam um único arranjo: passam por adaptações, seleções, reordenamentos e estão sujeitas a distorções, correndo, inclusive, o risco de anular o contexto almejado pelo indivíduo original (DUCROT, 1998), numa sequência de “decisões relacionadas ao armazenamento e organização [...] para que o arquivo atinja o público” (IUMATTI; NICODEMO, 2018, p. 110).

Nesse sentido, o arquivo pessoal extrapola a categoria de coletânea de evidências do indivíduo a que se referencia; ele mesmo passa por um processo ativo de construção e composição de sentido, pois um “arquivista que lida com um acervo pessoal frequentemente se confronta com o poder da personalidade de um indivíduo. [...] Arquivistas incumbidos da seleção, do arranjo e da descrição de tais acervos pessoais atingem a posição mais próxima de uma visão total do *output* documental desse indivíduo” (HOBBS, 2001, p.132)⁸.

Se os arquivistas podem ter (entre outros) um papel de educadores por conta do teor pedagógico da memória (ROUSSAIN, 2020), outros agentes participam do processo de composição e interpretação dos conteúdos de um acervo específico; podemos entender essa atividade como interdisciplinar e dinâmica. O caso de Eufrásia traz dimensões contraditórias importantes de serem consideradas, pois contribuíram diretamente para o desafio da sua reconstituição e, por conseguinte, para o estudo de sua figura.

8 No original: “An archivist dealing with personal fonds is often confronted with the power of the individual personality. [...] The archivists doing selection, arrangement, and description of such personal archives have the closest to an all-seeing view of the individual’s documentary output”.

MEMÓRIA PÓSTUMA DE UMA FINANCISTA E DESAFIOS NA SUA RECONSTITUIÇÃO

Filha mais nova de Joaquim José Teixeira Leite, político fluminense e comissário de café⁹, Eufrásia cresceu num cenário abastado, entre o Vale do Paraíba e a cidade do Rio de Janeiro. Embora descendesse, nos dois lados da família, de clãs com forte tradição agrária e escravagista, seu núcleo familiar privilegiou uma atuação financista e com grande ênfase em estudos, a começar pelo pai: o próprio Joaquim José formou-se bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo. As duas irmãs frequentaram o colégio de meninas da suíça madame Grivet (*Correio Mercantil*, 20 de maio de 1858, p. 2), primeiro na própria região de Vassouras, em seguida na Corte. Além disso, a família passou quase dois anos na Europa (1857-1859) a fim de propiciar um tratamento para Francisca (*Correio Mercantil*, 8 agosto de 1858, p. 1), que sofria de um mal crônico. Assim, desde crianças, as meninas Teixeira Leite foram expostas a uma formação intelectual e existencial bastante moderna, sendo testemunhas oculares do mundo europeu tão enaltecido pelos periódicos brasileiros da época (COSTA; SCHWARCZ, 2000).

A princípio, duas moças com uma herança substancial seriam, à época, entendidas como excelentes partidos e destinadas a uma trajetória bastante previsível: casamento, filhos e um foco no ambiente doméstico. Contudo, tudo indica que as irmãs Teixeira Leite foram preparadas para serem independentes, tanto em termos de tomadas de decisão, como em manuseio da fortuna familiar. Entre 1870 e 1873, Eufrásia e Francisca perderam a avó, a mãe e o pai, acessando a totalidade da herança¹⁰ que lhes era destinada e decidindo mudar para Paris – iniciativa tida como controversa pelos familiares.

Na Cidade-Luz, Eufrásia se especializou em investimentos financeiros, num processo do qual ainda sabemos pouco. Inegável, porém, é a sua aptidão para a tarefa, pois multiplicou sua fortuna, lidando com segmentos variados e tecendo uma rede de contatos de destaque, com menções regulares em colunas sociais de jornais. As irmãs adquirem um *hôtel particulier* na rue de Bassano, 40, no 8^e arrondissement. Com o falecimento de Francisca, em 1899, Eufrásia tornou-se a única herdeira de toda a fortuna familiar. Realizou algumas viagens ao Brasil ao longo das décadas, dividindo-se, no fim da vida, entre os dois lados do Atlântico. Em 1930, já doente, ainda planejava voltar à França, mas não estava em condições de viajar e faleceu no Rio de Janeiro, deixando um testamento em que destinava praticamente toda sua fortuna à cidade de Vassouras e a causas beneficentes. Por conta disso, o documento foi amplamente contestado por familiares da financista, desencadeando uma questão jurídica que se estendeu por décadas. Como veremos, a documentação relativa ao

9 O comissário de café atuava como intermediário no sistema cafeeiro, notoriamente emprestando somas substanciais para quem estivesse interessado em começar uma plantação de café.

10 Contrariando práticas comuns da época, Eufrásia e Francisca herdaram uma fortuna majoritariamente líquida, seja em dinheiro ou ações. Isso lhes deu uma liberdade de ação bastante rara, em particular para duas mulheres solteiras

testamento e ao inventário *post-mortem* teria um papel central na reconstituição do acervo material deixado pela vassourense.

Embora Eufrásia ocupasse uma posição privilegiada na elite da Belle Époque, tanto pela sua família e formação, quanto pelas suas conquistas pessoais e por sua rede de interlocutores, restaram poucas evidências físicas sobre a sua pessoa e sua família nuclear. Itens corriqueiros, como diários e fotografias identificáveis, praticamente inexistem. Da própria Eufrásia, os únicos dois retratos conhecidos são um desenho em pastel e uma pintura a óleo (figuras 2 e 3).



Figura 2 – Pastel de Eufrásia Teixeira Leite, sem autor, sem data, 1,49 x 1,51 m. Possui placa em papelão na parte inferior da tela: “D^a. Eufrásia Teixeira Leite / *15-4-1850 +13-9-1930 / Filha de Dr. Joaquim José Teixeira Leite e D^a Anna Esmeria Teixeira Leite / Neta Paterna de Francisco José Teixeira e D^a Francisca do Sacramento Leite Ribeiro, Barão e Baroneza de Itambé / Neta Materna de Laureano Corrêa e Castro e D^a Eufrásia Joaquina Corrêa, Barão e Baroneza de Campo Bello”. Museu Casa da Hera. Número de tomo MCH T856



Figura 3 – Retrato de Eufrásia Teixeira Leite. Carolus Duran, óleo sobre tela, 81,5 x 63,3 cm, 1887. Museu Casa da Hera. Número de tombo MCH T 1066

O primeiro estudo biográfico mais sistemático da financista foi realizado por Ernesto Catharino (1992) e, não por acaso, batizado *Eufrásia Teixeira Leite: fragmentos de uma existência*. O título já indica um desafio enfrentado pelo autor à época: o teor escasso de fontes históricas comprováveis. A partir disso, Catharino preferiu compilar informações provenientes de uma variedade de fontes, sobretudo secundárias e entrevistas diretas, seguindo um modelo de “colcha de retalhos”.

A estrutura narrativa escolhida por esse autor pretende elaborar uma leitura linear da vida de Eufrásia, seguindo de perto a consideração de Pierre Bourdieu (1986, p. 69) sobre a ilusão biográfica: “falar de história de vida é pressupor [...] que [...] uma vida é inextricável do conjunto de eventos de uma existência individual concebida como uma história e a narrativa dessa história”. Nesse sentido, a proposta de explicação de vida aposta numa reconstituição de um percurso coerente e orientado, de uma trajetória (crono)lógica. Assim, a ausência de evidências tem por consequência direta a constituição de um enredo permeado de lacunas.

De fato, o levantamento de fontes primárias sobre Eufrásia padece de uma contradição: do muito que construiu em vida, os itens a que hoje temos acesso derivam em boa parte de suas decisões testamentárias e da própria documentação inerente ao processo de validação e execução deste. Nesse sentido, o desafio de construir um acervo pessoal eufrasístico tem um ponto de partida literalmente póstumo, onde a decisão de liquidar a quase totalidade dos seus bens materiais já tinha sido explicitada previamente.

Numa outra dimensão contraditória, embora existam atitudes de apagamento de registros e lembranças pessoais francamente atribuíveis diretamente à financista, ela mesma dedicou uma grande energia para que fosse perpetuada a memória da família, em especial a do pai. Isso pois, ao partirem para Paris, em 1873, Eufrásia e Francisca solicitam que a Casa da Hera permaneça exatamente como estava à época – tornando-se, de certa forma, um museu-casa *avant la lettre*. Tal intuito é fortalecido com o posicionamento de Eufrásia em seu testamento, em que doa o imóvel

[...] às Irmãs do Sagrado Coração de Jesus, com uma cláusula que garantia a indissolubilidade e manutenção da integridade da construção e de seus objetos. Assegurada a preservação, na década de 50, este conjunto passou a constar da lista de bens tombados do IPHAN e o Patrimônio acabou por assumi-lo em 1965, transformando-o em Museu em 1968. Daquele momento em diante, por um convênio de caráter permanente entre as herdeiras e o Governo Público Federal, a guarda e o controle do Museu ficaram a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [até 2009, quando o Museu integra o Ibram]. (IBRAM, 2019, p. 10).

A premissa inicial entenderia, portanto, o Casa da Hera como um centro de convergência natural para compor um acervo individual e familiar. Isso, porém, se comprova apenas parcialmente. Primeiro, por causa da distância – as irmãs vinham com pouca frequência ao Brasil, dificultando o acompanhamento direto da manutenção da Casa. Inversamente, Eufrásia passou seus últimos anos de vida no Brasil, embora pretendesse retornar para Paris, o que não aconteceu. Então, ambas as residências – brasileira e francesa – padeceram de um cuidado indireto,

encontrando-se em mau estado à época do falecimento da financista. Nesse aspecto, os longos períodos de ausência, aqui e lá, incidiram sobre o acervo material original, que, hoje, apesar dos inventários, podemos apenas estimar. Em segundo lugar, porque, em relação a documentos, papéis e correspondências, o conjunto (até aqui) conhecido se espalhou em arquivos diversos por motivos contextuais e institucionais.

Nesse sentido, é preciso levar a sério a noção de “existência fragmentada”, entendendo que, nesse caso, o museu-casa não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida de uma teia mais complexa, cujo tamanho e desenho reais ainda desconhecemos. Por isso, proponho uma concepção de “acervo pessoal” que extrapola o acervo de indumentária e de correspondência existente, hoje, no Casa da Hera¹¹, e inclui tipos variados de documentação:

- a) o testamento, o inventário e os processos associados, guardados no Escritório Técnico do Médio Vale do Paraíba do Iphan¹²;
- b) documentação relativa à compra e venda do *hôtel particulier* das irmãs Teixeira Leite, situado nos números 38-40 da rue de Bassano, 8e arrondissement, em Paris¹³;
- c) documentação relativa à execução testamentária e homologação do processo em cartório parisiense¹⁴.

Até a presente data, nenhum documento em papel foi digitalizado pelas instituições responsáveis.

Dado o fato de que o acervo, em si, encontra-se desagregado, é importante ressaltar o papel da ação humana no que diz respeito a dimensionar o tamanho, o valor e a variedade do patrimônio e, ainda, garantir a sua manutenção. O empenho de algumas pessoas tem sido a verdadeira salvaguarda das riquezas sobre as quais discorremos.

CONFLITOS E CONVÊNIOS: TRAJETÓRIA DE UM ACERVO PLURAL

Da casa ao museu

Uma das questões mais concretas ao se lidar com uma “memória póstuma”, tal como tenho chamado aqui, é a ausência de explicações prévias quanto à vida da pessoa. Em

11 Não incluírei na análise o chamado “acervo interno” do museu, dotado de mobília, objetos decorativos e outros tipos de objetos domésticos, para manter o foco nos itens pessoais.

12 Itens 105.664.823.001 (1930), 105.664.834.001 (1934), 105.664.834.002 (1934), 105.664.841.001 (1930), 105.664.841.002 (1930), 105.664.841.003 (1930), 105.664.841.004 (1930), 105.664.841.006 (1934), 105.664.841.009 (1931), 105.664.842.001 (1932), 105.664.842.002 (1932), 105.664.844.001 (1949), 105.664.844.001 (1949), 105.664.845.003 (1955), 105.664.843.001 (1932) e 105.664.851.001 (1932).

13 *Sommier foncier*, caixa D34U3 1241, e *Adjudication de l'immeuble*, caixa DU 4722, Archives de Paris.

14 *Cahier de Charges à la requête de la Santa Casa de Misericórdia de Vassouras et de m. Fernandes*, item MC/ET/LIX/1404, e *Inventaire après le décès de melle. Teixeira Leite*, MC/ET/LIX/1401, Archives Nationales.

muitos sentidos, a vida de Eufrásia permaneceu privada (ALENCASTRO, 2019), e a ela temos acesso através das lentes de um processo público (a execução do testamento), assim como da conversão de bens pessoais em patrimônio – a doação da Casa da Hera e sua consolidação como museu (ALVES, 2016). Num gesto nítido de distanciamento do capítulo francês da história, o *hôtel particulier* foi posto à venda e adquirido por Jacques Wittouck em 1936¹⁵.

A compilação de documentos, hoje, disponíveis começa justamente com a morte de Eufrásia por conta da exímia atuação dos executores testamentários, os irmãos Raul Fernandes e Antonio José Fernandes Jr., que também eram primos da investidora. Eles se dividiram estrategicamente quanto às tarefas: Antonio José se dedicou às posses brasileiras de Eufrásia e Raul, às estrangeiras¹⁶. Raul, em particular, “continuou desmanchando os nós da herança através das duas décadas em que foi consultor-geral da República, constituinte em 1934, presidente da Ordem dos Advogados do Brasil e ministro das Relações Exteriores nos governos Dutra e Café Filho” (CORRÊA, 2008).

O teor do testamento suscitou protestos de parentes, que recorreram, procurando anulá-lo e impedir a execução da vontade de Eufrásia¹⁷. Os irmãos Fernandes, porém, realizaram um levantamento detalhadíssimo e de organização excepcional, sendo compilado em 17 volumes, o que vai muito além do simples concatenar de processos jurídicos (Figura 4). Os volumes acompanham o testamento em si, os inventários, as movimentações bancárias, gastos e recebimentos realizados durante a execução, apelações jurídicas e, além disso, reúnem uma notória quantidade de evidências. Temos desde notas fiscais e extratos bancários até recados, cartas, declarações de próprio punho de muitos dos envolvidos no processo, que tem início imediatamente após a morte de Eufrásia.

15 Adjudication au profit de m. Wittouck, 28 janvier 1936, caixa MC/ET/LIX/1404, Archives Nationales.

16 Ver itens do Iphan citados acima.

17 Cecília Bonfim, dama de companhia de Eufrásia, chega a relatar formalmente para o escrivão Moacyr Land que o testamento correu o risco de ser descartado pela parentela logo após o óbito da financista, fato que teria sido evitado unicamente por uma ação de Antonio José, que separou o documento em um envelope azul e dele se apropriou (CATHARINO, 1992, p. 211-212).

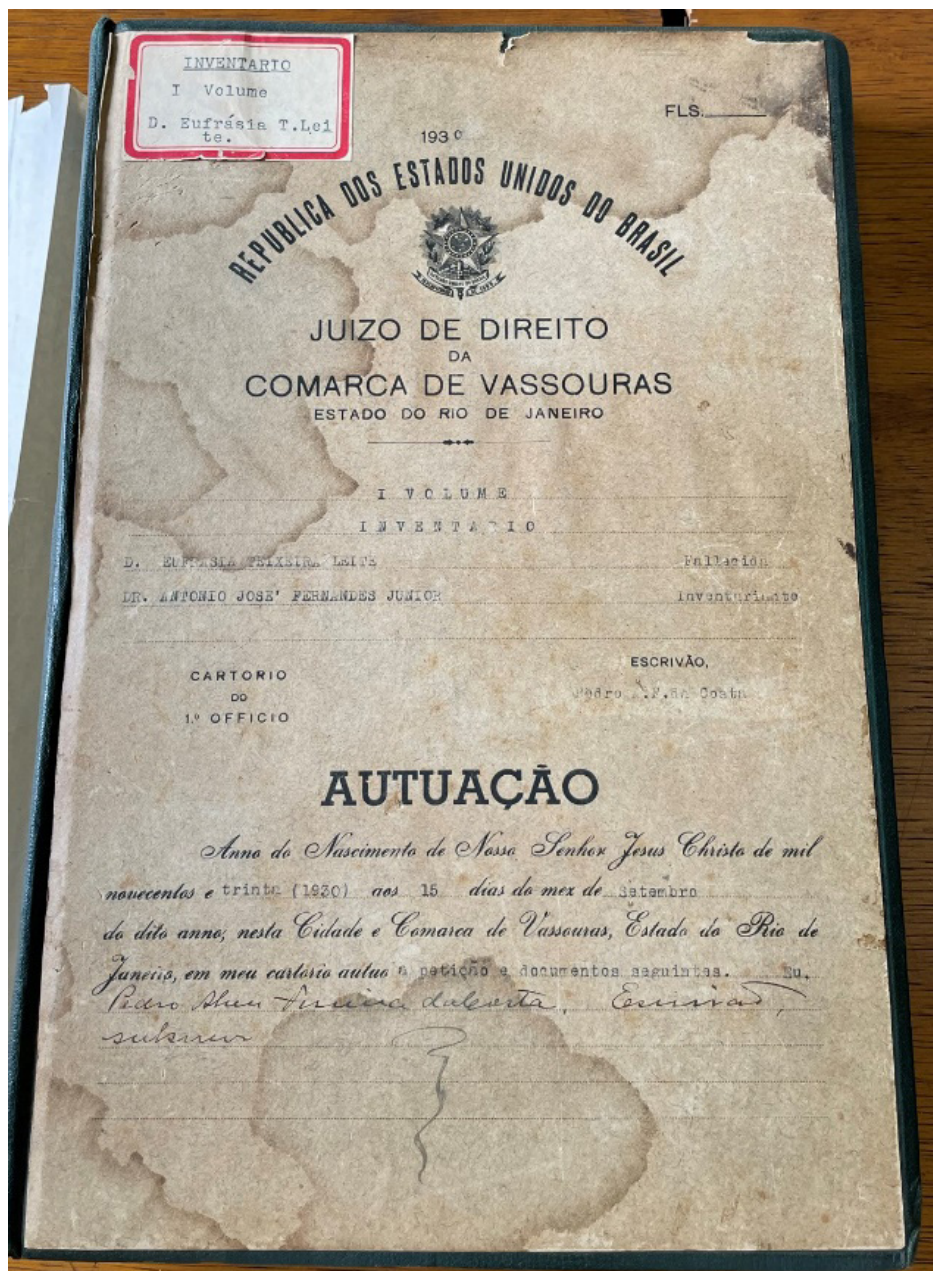


Figura 4 – Capa do inventário de Eufrásia Teixeira Leite. Iphan, item 105.664.823.001. Fotografia da autora

De certa forma, portanto, o conflito a respeito do destino dos bens é um gatilho para a criação de informação sobre o acervo original, no Brasil como na França. Os inventários *post-mortem* são o mapeamento público pioneiro das posses da finada investidora, criando um primeiro panorama do que se esperava encontrar (FALCI;

MELO, 2003). Os demais responsáveis pela casa-museu – a Santa Casa e, em seguida, o Iphan – realizam outros levantamentos, que são contrastados com os anteriores¹⁸. Como ouvido da pessoa entrevistada 4, “de [19]30 até [19]68, [...] esse acervo perde muita coisa, mas é preciso dizer que o próprio Raul Fernandes já fala em um ‘acervo abandonado’, [...] no sentido de não ter morador, né? A gente sabe que casa vazia é [...] oficina do cupim, [...] oficina do mofo, oficina da deteriorização”.

Por outro lado, o espaço físico do Casa da Hera teve um papel privilegiado de receptor de órgãos institucionais na região do Vale do Café, sobretudo por servir como sede do Iphan na região até 1984. Nesse ano, começaram as atividades do Escritório Técnico do Médio Vale do Paraíba – ETMVP (Figura 5). A separação entre as gestões, uma dedicada ao museu, outra com foco regional, seguia uma nova perspectiva, maturada desde a década de 1970:

A instalação da Fundação Nacional próMemória, em 1979, desencadeou um processo de reformulação das políticas públicas ligadas ao patrimônio. Dentre os instrumentos utilizados, a reestruturação do IPHAN promoveu a contratação de novos profissionais e a instalação dos Escritórios Técnicos (ET), sendo o primeiro deles em Paraty, em 1983. Desenvolvida como política interna, visava aproximar o órgão federal de patrimônio da comunidade detentora dos bens patrimoniais, rompendo com o possível distanciamento causado pelas práticas e ações de seus técnicos no decorrer de sua atuação. (MIRANDA, 2012, p. 97-98).

Contudo, fisicamente, o Escritório Técnico começou suas funções dentro da própria Casa da Hera, e, em seguida, ocupou uma construção anexa, ainda no espaço da chácara¹⁹; ademais, nos períodos de 1984 a 1988 e 1995 a 2007, a arquiteta Isabel Rocha assumiu a direção tanto do Escritório Regional, como do próprio Casa da Hera, frisando-se “que a equipe do Museu e do Escritório assumia ambas as funções nos períodos de chefia comum, não havendo entre os funcionários administrativos e de serviços gerais separação alguma” (MIRANDA, 2012, p. 102).

¹⁸ Segundo o plano museológico do Casa da Hera, o inventário mais recente “foi concluído no ano de 2011 e, após isso, uma nova catalogação em 2013/2014. Em 2017/2018 foi feita a atualização das fichas catalográficas de todo o acervo museológico, com fotos e registro de danos” (IBRAM, 2019, p. 22).

¹⁹ A instalação dos Escritórios Técnicos dentro (ou em anexos) de museus ou arquivos públicos que já respondiam ao Iphan ocorreu várias vezes. Miranda (2012, p. 99-100) cita os casos de São Cristóvão, Cabo Frio, Cuiabá e Florianópolis como outros exemplos onde isso também aconteceu.



Figura 5 – Área de atuação do ETMVP. Fonte: Rocha, 2011 apud Miranda, 2012, p. 101

A separação definitiva entre as gestões viria com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2009. Posteriormente, o Escritório Técnico migraria para o Paço Municipal, cujo edifício é o antigo Palacete do Barão de Vassouras, que entrou em obras em 2020²⁰; assim, de modo provisório, as atividades técnicas foram instaladas na sede da Associação de Paroquianos de Vassouras (Asepava), na rua Barão de Massambará.

UM CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA NO VALE DO CAFÉ

Se, por um lado, o conflito entre os familiares de Eufrásia e seus testamenteiros permeou motivações e cautelas quanto à relevância das informações ligadas ao testamento e à sua execução, a cooperação e o convênio entre instituições públicas e privadas foram ferramentas relevantes para garantir a permanência da documentação na cidade. Isso pois a documentação do testamento pertence ao Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, estando alocada, de início, no cartório do 1º ofício de Vassouras. Em 2001, o material foi transferido para o Centro de Documentação Histórica (CDH) da então Universidade Severino Sombra, uma instituição privada que desempenhou um papel de destaque na guarda e manutenção da história do Vale do Café.

Em um caso atípico para o Centro-sul fluminense, o general Severino Sombra vislumbrou, em Vassouras, a possibilidade de

20 A expectativa de conclusão da reforma, segundo comunicações pessoais, é julho de 2023. Ver: “Casa do Barão de Vassouras (RJ) começa a ser restaurada” (2020).

[...] trocar um passado de títulos nobiliárquicos por um grandioso porvir de diplomas do curso superior. Vassouras seria a “Coimbra brasileira”, um sonho trazido de seu exílio em Lisboa, como separatista de 1932. Era autor de um livro respeitado sobre a história da moeda no Brasil colonial e vinha de uma tentativa abortada de abrir uma faculdade de filosofia em Minas Gerais. Trazia um mandado do Ministério da Educação para dissipar, com uma válvula de escape no interior, a pressão por vagas dos vestibulandos nas escolas de medicina do Rio. (CORRÊA, 2008).

Assim, em 27 de julho 1966, era criada a Sociedade Universitária John F. Kennedy (Sunedy) com “o objetivo de angariar fundos para formar o patrimônio inicial da Fundação Universitária Sul Fluminense”²¹ (FUSF). A FUSF, de que Sombra foi presidente *ad vitam*, foi instituída em 1967, e o curso de Medicina recebeu autorização para funcionar em 1968. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras começa a operar em 1971, na cidade de Paraíba do Sul, mudando-se para Vassouras no ano seguinte (MÁXIMO, 2021, p. 42). A Sunedy alterou o nome para Fundação Educacional Severino Sombra em 1975, gerenciando as Faculdades Integradas Severino Sombra, cujos cursos foram reconhecidos pelo Ministério da Educação (MEC) em 1976 (MÁXIMO, 2021, p. 42). Em 1997, o conjunto educacional foi convertido em universidade (USS, 2016, p. 10).

Embora a Medicina tenha sido o grande carro-chefe do empreendimento universitário, as ciências humanas dispunham de um espaço de destaque na visão pedagógica da instituição. O curso de História foi criado em 1972, suscitando contatos e trocas com os órgãos públicos do entorno a fim de lidar com a documentação municipal. O intuito se formaliza em 1979 com o início do Projeto Documento-arquivo, que “seria responsável por realizar o levantamento das fontes primárias do Arquivo de Vassouras” (MÁXIMO, 2021, p. 20), num alinhamento com as novas ideias sobre arquivo e patrimônio regional, que, como vimos, motivaram as iniciativas do Iphan.

Em 1985, teve início o projeto-piloto de Preservação da Documentação Cartorária de Vassouras no século XIX. Nele, a Severino Sombra foi contratada pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) para lidar com a documentação judiciária, chancelando o vínculo entre a universidade e os arquivos cartorários. O Centro de Documentação Histórica é oficializado em 1987 (MÁXIMO, 2021, p. 59), tornando-se o local privilegiado de acondicionamento das documentações com que já lidava²². Como vemos, trata-se de um coroamento de vínculos e interações anteriores. O posicionamento de pesquisa documental se intensifica com a criação do mestrado em História, em 1994, com particular interesse em relação a temáticas de escravidão. Em 2008, o CDH mantinha dois convênios: um com o Tribunal de Justiça do Rio de

21 Descrição disponível na página oficial da Fusve (s. d.).

22 A exclusividade no manejo de documentação foi rompida pela Prefeitura de Vassouras em 1989 (MÁXIMO, 2021, p. 67).

Janeiro²³, e outro com a Mitra Diocesana de Valença²⁴. O curso de mestrado seria descontinuado em 2014, e, com isso, encerrar-se-iam as atividades do CDH.

A trajetória da documentação jurídica ligada a Eufrásia acompanha, portanto, uma dinâmica mais ampla do reconhecimento local sobre a importância dos arquivos, e de como lidar com eles. Segundo a pessoa entrevistada 3, o projeto envolvia

[...] pegar acervos do Vale do Paraíba fluminense, e colocar tudo dentro de um grande arquivo. [...] Nessa época, o cartório do 1º ofício não queria mais ficar com a documentação. [...] Aí o desembargador João Luiz Duboc Pinaud [...] fez um pedido pessoal ao reitor da Universidade Severino Sombra: “[...] vocês poderiam transferir essa documentação pra universidade”. [...] Esses processos judiciais precisavam ser higienizados, identificados, classificados e, se possível, digitalizados.

Ademais, a celebração de convênios é a principal ferramenta para promover uma estabilidade quanto ao destino dos papéis. Através desse modelo, o CDH obteve uma preponderância quanto à custódia e manutenção de documentações; com o fim dos acordos, cessaram também as atividades do Centro. A solução segue sendo utilizada pelo Iphan para o mesmo fim. Hoje, um Acordo de Cooperação Técnica²⁵ (*Diário Oficial* n. 46, 2018) permite, como ouvido em entrevista,

[...] a gestão do acervo documental histórico das atuais comarcas de Vassouras e Paty do Alferes, pois essa documentação é pertencente ao TJ [Tribunal de Justiça]. Como eles não têm, hoje, uma sede na cidade de Vassouras, essa documentação iria para Museu da Justiça – Centro Cultural do Poder Judiciário (CCM), e o Município de Vassouras perderia o vínculo com essa memória documental. Sendo assim, as instituições firmaram esse Acordo, onde as partes assumem responsabilidades para salvaguardar os documentos.

Embora os convênios sejam um mecanismo formal central de garantia da custódia de documentos por uma instituição, eles, por si só, não são suficientes para permitir uma boa manutenção do material. Nesse sentido, a atitude de quem está na linha de frente é imprescindível. São constantes os riscos de perda, de descarte incorreto ou de prejuízo por conta de mau acondicionamento, sem contar os desafios ligados à gestão de orçamento e divulgação de informações.

23 O convênio mantinha “sob a guarda da USS o acervo permanente das comarcas de Vassouras e Pati do Alferes”, disponibilizando “toda a documentação jurídica (como processos civis, criminais e comerciais, além de atos administrativos e de cartório) entre 1800 até 1910”, segundo levantamento de Maria Aparecida dos Santos, realizado em janeiro de 2007 (PUC-Rio, s. d.).

24 O convênio mantinha “sob a guarda do CDH o acervo permanente da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Vassouras, e da irmandade de mesmo nome. O recorte cronológico é de 1820 a 1973 (paróquia) e 1830 a 1991 (irmandade)” segundo levantamento de Maria Aparecida dos Santos, realizado em janeiro de 2007 (PUC-Rio, s. d.).

25 Processo nº 01429.000331/2017-38.

CUIDAR, MANTER E CONTAR: PERCALÇOS DOS ENTREVISTADOS

Em muitos sentidos, o acervo pessoal de Eufrásia ilustra as eventuais dificuldades de profissionais e instituições em apreender plenamente as características patrimoniais (físicas, históricas, culturais, cronológicas) do material com que estão lidando, o que é possível fazer para protegê-lo, e o potencial de pesquisa nele contido. Se, numa dimensão abstrata, parece intuitiva a iniciativa de salvaguardar o patrimônio, os objetos de fato presentes podem ser tão prosaicos quanto cadeiras maltratadas, ou papéis em mau estado e difíceis de interpretar. Nesse aspecto, o envolvimento de quem lida com os itens traz um resultado fundamental para garantir um bom tratamento das peças e, por extensão, do acervo a ser manuseado pelos pesquisadores. A finitude iminente dos bens é aguçada pelos episódios de maus cuidados que alguns entrevistados testemunharam ao longo do tempo:

É [...] proteger, porque senão [...] perde. A gente não sabe como é que vai ser. [...] Nesse [...] trâmite [...] de documentação [...] sair da Câmara, de não sei onde, se perdeu muita coisa, entendeu? E também a questão [...] da custódia [...], como é que está. Isso favoreceu, porque chuva, lugar úmido... [...] Há [...] 20 anos, ou mais, [...] não ligavam pra isso. E jogavam de qualquer jeito. (Pessoa entrevistada 1).

Uma brincadeira que a gente faz [...] é de que nada dura pra sempre. É uma realidade com a qual a gente se depara quando começa a estudar. Você fala: “Mas, como assim? [...] Vai acabar?”. Em algum momento, [...] vai [...] E a gente, hoje, tem essa possibilidade de digitalizar, [...] manter nisso numa nuvem, de fazer com que isso se perpetue de alguma forma. Então acho esse processo extremamente importante, pra perpetuação da memória, diria que por milênios [...] Quando a gente fala de tempo, e esse tempo, eu acho que é cada vez mais escasso quando a gente lida com cultura e com memória. É urgente a gente dar prosseguimento aos projetos. (Pessoa entrevistada 2).

Trabalhar com a documentação, com fonte, [...] eu acho importante esse tipo de coisa, porque esse tipo de [...] habilidade, eu não tive na faculdade. [...] Era um curso muito livresco [...]. (Pessoa entrevistada 3).

Outro elemento eminentemente físico é a necessidade de, mesmo sob amparo de uma mesma instituição, ter de lidar com o deslocamento dos documentos. Esse foi o caso na transição do cartório do 1º ofício para o CDH, ou da sede do Iphan para o espaço provisório:

A gente não tem caminhão [...] pra transporte. [...] Sou eu [...] que ajudo a pegar, com a menina ali, todos nós aqui, os terceirizados que vão, a gente coloca eles pra ajudar a carregar. A gente pede à Prefeitura, mas [...] sabe como é [...]: é difícil. E, quando cede, cede uma van, um caminhão horrível pra carregar documentação. Então a gente tem que estar fazendo o quê? Voltando o caminhão pra não ter problema de estragar esse material que a gente vai pegar. [...] Tem toda a questão das caixas. [...] É assim.

A dificuldade de transporte, principalmente, e de pessoas. [...] No Museu, [...] levou dois meses. Pra carregar de lá pra cima até embaixo. [...] Tinha [só] um terceirizado. Então eu tinha que carregar numa van que tem ali, mesa, computador. Ia carregando aos poucos, entendeu? Ia desmontando [...] aos poucos. Só tinha eu. Não tinha mais ninguém. (Pessoa entrevistada 1).

Em Vassouras [...] tem a rua principal. Eles chamam [...] de Broadway. [...] E nós estamos [lá] fazendo “almoço de negócios” [para definir como lidar com a documentação] [risos]. Eu só olhando, assim [risos]. “Almoço de negócios”. Tá bom. [...] Depois que a gente almoçou, e tal [...]: “Vamos lá conhecer o acervo”. Cara, [...] eu olhei assim... [...] Tudo escuro. Aquela quantidade, pilha de documento. Eram pilhas, pilhas de documentos nas prateleiras, nas estantes, entendeu? [...] Tinha que pegar o documento, tinha que limpar, tinha que tirar [...] aqueles grampos velhos, [...] enferrujados. Tinha que identificar aquilo. O que é que era aquilo? Ah, processo? É, processo de quem? Ah, processo assim, o nome do processo é assim. Quais são as partes? Ah, é Fulano e Beltrano. Você tinha que identificar esses processos, tinha que colocar isso em caixa. Tinha que etiquetar as caixas [...] Cecília: eu era um [...] um crachá sozinho. [...] Não tinha ninguém [além de mim]! [...] Não, minto: tinha um morcego. (Pessoa entrevistada 3).

Além do “teor mão na massa” para, de fato, converter cada peça em um “item de acervo”, potencialmente pesquisável, as entrevistas endossaram, ainda, a relevância do próprio vaivém de pesquisa na construção de uma narrativa de memória e patrimônio. Assim como o trabalho institucional propunha viabilizar pesquisas, estas incitavam novas ideias e iniciativas para cada local. No caso de Eufrásia, a composição de um acervo baseado em fontes concretas poderia, ainda, retrabalhar o aspecto “lendário” da figura:

A memória é [...] algo fundamental pra gente enquanto civilização, [...] Quanto mais o tempo passa, o risco de [...] criar [...] e disseminar fantasias, que eu acho muito perigoso, [...] vai se tornando cada vez maior. E isso cria aí algumas lacunas, pra que você crie... as *fake news*, né? [...] [Por exemplo] De que a Eufrásia não era uma investidora. [Circulava o mito muito machista de que] A Eufrásia, na verdade, se deitava com muitos homens, que eram quem financiava e fez com que ela criasse a fortuna que ela, hoje, tem. [...] Quando você dá muito tempo, você abre espaço pra que esse tipo de memória seja perpetuada, ao invés de ter uma memória de fato, com documento [...]. Trazer a fantasia à tona é bonito, enriquece, as pessoas gostam da fantasia. Mas... a minha linha [...] é sempre um compromisso com a verdade. [...] Enquanto profissional, me sinto muito na obrigação de trazer [...] fatos [...]. Toda vez que se tem uma pergunta, é assim: “A gente pressupõe isso baseado na documentação existente”. Que é muito ínfima, né? [...] A gente não tem quase nada pra fazer valer alegações. O que é muito triste. [...] É como se fosse uma arqueologia, né? O que você faz levantamento hoje, daqui a 10 anos, pode ser que seja completamente diferente [...] Eu acho válido, porque começa a ser uma fonte primária de levantamento, de pesquisa, e acho que, a partir daí, os outros pesquisadores conseguem seguir adiante, pra refutar ou pra confirmar aquelas informações existentes [...] O trabalho de vocês [pesquisadores] [...] é essencial

na contribuição dessa história que vai sendo construída dentro dos museus, né? Dos acervos. (Pessoa entrevistada 2).

A Eufrásia era uma lenda. Né? Quando eu cheguei [...] eu não sabia quem era Eufrásia Teixeira Leite. [...] Fui conhecendo [...], primeiro, a partir das histórias que contavam dela, lá em Vassouras. E, depois, do mítico inventário [...], né? [...] O acervo da Eufrásia era procurado, sim. [...] Mas assim, [...] era procurado mais por conta do folclore que existia em torno da figura [...] “Ah, aquela que foi namorada do Nabuco”, “aquela que foi uma grande financista, que dava festas memoráveis na Casa da Hera”, ela tinha muito esse folclore. (Pessoa entrevistada 3).

Um dos grandes problemas que a gente tinha [...] era saber, efetivamente, [...] qual era a sua demanda, como pesquisadora, e o que de informação aquele acervo tem, pra poder satisfazer a sua demanda [...] Porque, às vezes, dependendo do tipo de informação [trazida por quem pesquisa], [...] a gente tinha que traduzir isso, assim: “[...] Cecília tá querendo ver isso aqui da Eufrásia, mas eu acho que, de repente, tem uns processos ali, com outro nome, além do inventário, que tem aquilo que ela quer. Isso é uma coisa que, muito provavelmente, deve ter ali” [...] Mas [...] nem todo pesquisador tinha essa precisão, no sentido de saber o que [...] quer e poder recuperar essa informação a partir [...] do acervo que existe. [...] E isso [...] tem um efeito direto na pesquisa [...] Porque a quantidade de informação que [se] pode recuperar [...] tá diretamente ligada ao grau de conhecimento que [se] tem da fonte. (Pessoa entrevistada 3).

No mesmo sentido, é interessante poder utilizar os diferentes componentes do acervo numa perspectiva complementar. Tomemos o exemplo dos registros pessoais (cadernos, fotografias e correspondência), que, no Casa da Hera, estão presentes de modo unilateral – a larga maioria das cartas foi escrita por terceiros e destinada a Eufrásia, sem que se detenha de fato uma troca regular de informações. Segundo entrevista,

A gente sabe que a Eufrásia não gostava de manter as cartas que ela escrevia [...] guardadas. [...] Inclusive, existe a crendice [...] de que ela teria solicitado ao advogado, que era primo dela, que queimasse as cartas que ela havia escrito, pra não deixar esse registro. Se é fato, ou se é *fake*, como dizem por aí, não posso afirmar. O fato é que [...] não tem [...] nenhuma carta dela, propriamente dita, no museu. [...] Tem a cópia de 5 cartas que existem na Fundação Nabuco, que ela escreveu pro Joaquim Nabuco. E... que foram escolhidas a dedo, também, pra serem guardadas, [...] pra construção de um discurso. O que eu não acho de todo errado, porque cada instituição tem o direito de construir o próprio discurso. Mas [...] a gente meio que pressupõe o que ela escrevia, baseado no que eles [os interlocutores] enviam como resposta. Mas são todas suposições [...] E da Francisca, que seria a irmã, [...] pra [...] não dizer que não tem nada, tem um caderno de composição de piano [...]. Aí a gente fala: “Tá, ok, a Francisca de fato existiu, porque existe esse caderno”. Mas, tirando isso, [...] não tem nenhum registro [...]. O que eu acho bem curioso. (Pessoa entrevistada 2).

No âmbito da documentação jurídica do testamento, porém, alguns recados escritos à mão por Eufrásia foram anexados enquanto evidência grafológica. O material foi minuciosamente estudado por especialistas contratados para avaliar a veracidade da assinatura existente no testamento original diante de uma alegação de fraude²⁶. Assinaturas de Eufrásia e Francisca são também visíveis na cópia do espólio do pai delas, e na confirmação cartorária de transmissão da herança, em 1872-1873²⁷. Embora os itens não tenham sido arquivados na sua função original de “correspondência”, estão ali presentes e extrapolam a condição de “evidência”.

Em grande medida, a memória retrospectiva do acervo pessoal de Eufrásia traz à tona os desafios institucionais regionais e o preponderante papel de agentes vassourenses na sua organização e manutenção. Os grandes órgãos responsáveis pela sua guarda e pela sistematização das informações foram públicos, ou com finalidade de pesquisa pública. Assim, o primeiro grande desafio na estruturação dessa memória consiste no mapeamento das instituições envolvidas, cada uma com sua peculiaridade.

Como vimos, a ação institucional regional do Iphan, do Casa da Hera e de outros órgãos tem por particularidade uma ênfase na cooperação interinstitucional, elegendo espaços para a centralização de consulta e manutenção de itens. Porém, essa dinâmica está sujeita a alterações, o que repercute no risco de os itens (em particular a documentação em papel) sofrerem maus tratos ao longo do tempo, ou até mesmo serem perdidos. Nesse aspecto, a memória retrospectiva tem sido construída a várias mãos, com uma participação ativa dos técnicos de cada órgão. A visão técnica sobre manutenção e sentido de pesquisa é um fator ativo para a própria existência do acervo, que, sem isso, estaria sujeito a adversidades ainda mais incisivas.

Ademais, a circulação dos itens entre uma instituição e outra aponta para um contexto mais amplo de valorização da história regional. No caso do Vale do Paraíba, o cenário se alterou significativamente da década de 1980 em diante, mas sofreu de precarizações ocorridas ao longo dos primeiros anos do século XXI. Em suas falas, os entrevistados ilustram como procuram compensar essa volatilidade com uma atuação direta para preservar o que julgam ser importante. Ao mesmo tempo em que, por vezes, afirmam realizar um trabalho solitário, entendem que suas ações podem ser o diferencial entre garantir a preservação dos itens, ou permitir que sucumbam aos maus cuidados ou a situações adversas. Essa abordagem não se limita à ação braçal; inclui também a dimensão da interpretação dos itens, já que os mesmos responsáveis estruturam os meios de busca e identificação do material, ou ponderam sobre a pertinência de interpretações do que está disponível.

A própria existência, hoje, da memória retrospectiva do acervo sublinha como os agentes regionais participam de uma construção não linear através de mecanismos

26 Iphan, item 105.664.841.009.

27 Iphan, item 105.664.851.001.

de cooperação e ação direta, entre outros, numa sorte de arcontes²⁸ (DERRIDA, 2001) contemporâneos. Em meio a um contexto entendido como oscilante, ou precário, procuram acomodar suas ações para garantir, primeiro, a simples existência do material, apostando no arquivo como “penhor do futuro” (DERRIDA, 2001, p.31). Em seguida, refletem sobre a dinâmica de pesquisa e de manutenção da memória, incluindo o papel que exercem.

CONCLUSÃO: UM ACERVO PESSOAL COMO PONTO DE PARTIDA PARA HISTÓRIAS NÃO LINEARES

Entende-se, frequentemente, um acervo pessoal como um grande repositório de informações sobre uma vida, cuja história pode ser contada de diversas maneiras. Para que seja possível estudar um caso específico, antes de tudo, é preciso considerar a materialidade envolvida e o papel do arquivo: um espaço que “pode conter uma ou várias coleções de documentos tutelados de forma pública ou privada, com a função de custodiar, processar, conservar e garantir o acesso a documentos” (MÁXIMO, 2021, p. 11). O acervo, porém, pode desenvolver relações plurais com os próprios arquivos onde está alocado, e o estudo de sua memória retrospectiva é uma forma de analisar, entre outros fatores, essas próprias relações.

O caso do acervo pessoal de Eufrásia ilustra bem os desafios para compor versões de uma história de vida, com a peculiaridade de que a própria biografada não pretendia fazê-lo. Inicialmente, as pesquisas pioneiras aderiram a uma proposta de narrativa linear, cujos desafios frequentemente foram solucionados através da ficção. As fragmentações do acervo pessoal podem, contudo, ser entendidas não como limitações, mas como evidências – em particular das grandes iniciativas de vários agentes institucionais para manter em bom estado o que chegou até nós. É o caso, por exemplo, do uso de iconografia e de peças de roupa, presentes no acervo do Casa da Hera, como ponto de partida para interpretar a personalidade de Eufrásia (BRAGANÇA; FAULHABER, 2023). Assim, a construção da memória retrospectiva do acervo traz reflexões sobre os próprios sentidos das histórias a serem contadas e da relação estabelecida entre biografia, memória regional, arquivo e pesquisa.

Até aqui, as narrativas sobre Eufrásia com abordagem mais linear trataram as lacunas e reconstruções do acervo como algo sobretudo negativo. Constata-se a existência de versões “lendárias” acerca da conduta e do histórico da financista, de difusão muito mais ampla do que os documentos em si. Em um desses mitos,

28 Na visão de Derrida (2001, p. 12-13), os arcontes “foram os [...] primeiros guardiões dos arquivos. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos”.

Eufrásia, que, formalmente, aparece “sem profissão” até mesmo em seu testamento, era apresentada como detentora de uma certidão de óbito onde se lia “milionária”²⁹.

A ação dos técnicos contribui para dois fatores: primeiro, a construção de um lugar de autoridade do arquivo (DERRIDA, 2001), não só pela intervenção institucional, mas para apoiar o uso de documentos na construção de narrativas, no plural; segundo, para ampliar um aspecto arqueológico da busca por informações, num processo reconhecidamente fragmentado. Vale notar que cada agente construiu sua própria relação com o material trabalhado, incorporando seu ponto de vista pessoal nas ações exercidas. São, ao mesmo tempo, representantes institucionais (através do cargo que ocupam) e agentes particulares (pela interpretação e intervenção que desenvolvem).

A memória retrospectiva do acervo recapitula desafios regionais de manejo de orçamento, de precariedade de trabalho e de arranjos temporários. Além disso, porém, parte dessa memória detém um elemento encarnado nesses agentes, que contribuem ativamente para sua perpetuação e (re)definição. Graças ao manejo direto dos materiais e à interação com pesquisadores e outros profissionais, os relatos construídos passaram a abranger novos elementos, inclusive o peso do Vale do Café como espaço de formação da história nacional:

O foco era em contar a história da Eufrásia, mas cheia de lacunas. E a gente via algumas pressuposições, passadas como certezas absolutas [...] Depois a gente instituiu uma frase, que eu acho, assim, fantástica [...]: “Numa época onde se queriam homens pra perpetuar a história dos pais, [...] a família, Eufrásia tentou fazer com que o nome do pai fosse perpetuado, [...] e ela se tornou uma mulher, em pleno século XIX, de grande importância”. [...] Num meio extremamente masculino, foi uma mulher que conseguiu perpetuar o nome do pai. E a gente gosta de trazer isso à tona. [...] É uma forma da gente imprimir, enquanto profissional, essa questão do discurso na instituição. Né? [...] Cada qual escolhe o seu e eu acho que a gente tem a obrigação social de trazer as histórias à tona. [...] A gente tem, até hoje, um país extremamente paternal, com uma visão extremamente machista, e quebrar esse discurso, em todas as esferas, é muito interessante. Porque você mostra uma mulher num local de poder, um ex-escravizado num local de administração, [...] Essa quebra de paradigma, pra mim, é extremamente empolgante. (Pessoa entrevistada 2).

Assim, podemos entender esse acervo como um jogo de espelhos, onde cada elemento pode jogar luz sobre outro, inclusive ressaltando quesitos contraditórios; onde categorias são retrabalhadas; e, ainda, num esforço mútuo de aprimoramento, onde o manejo de informações pode ampliar o conhecimento regional, mas, ainda, o empenho dos agentes locais é central para que a pesquisa se perpetue e se desdobre em formatos plurais.

29 A cópia da certidão de óbito anexada no inventário também indica “sem profissão”. Iphan, item 105.664.823.001.

SOBRE A AUTORA

CECÍLIA ELISABETH BARBOSA SOARES é doutora em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP/UERJ), com pós-doutorado no OSC/Sciences Po Paris.

ceciliaebsoares@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-1068>

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, L. F. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. 2. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALVES, D. de S. Do privado ao público – uma análise do processo de significação cultural da Chácara da Hera. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE MEMÓRIA SOCIAL, 2. Programa de Pós-Graduação em Memória Social, de 16 a 18 de março de 2016, UniRio. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdzmy3a2>. Acesso em: 1º de jan. 2023.
- ANTONIO JOSÉ FERNANDES JUNIOR E OUTROS. Ação de apelação (1932). Iphan, item 105.664.842.002.
- ANTONIO JOSÉ FERNANDES JUNIOR E OUTROS. 1º apenso (1932). Iphan, item 105.664.851.001.
- ARCHIVES DE L'ÉTAT DE FRIBOURG – AEF. Acte de baptême de Marie-Françoise-Barbara Stoecklin. CH AEF RP IIa 8a, folio 605.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34. disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- BOURDIEU, P. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986, p. 69-72. Disponível em <https://tinyurl.com/3ffjwsvp>. Acesso em: 13 out. 2023.
- BRAGANÇA, F. O.; FAULHABER, P. Eufrásia Teixeira Leite entre as finanças e a moda. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 84, 2023, p. 143-161. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/211002/193550>. Acesso em: 16 out. 2023.
- CAMPOS, José Francisco Guelfi. *Arquivos pessoais: experiências, reflexões, perspectivas*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2017.
- CATHARINO, E. J. *Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930): fragmentos de uma existência*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1992.
- CORRÊA, M. S. Os órfãos de Eufrásia. *Piauí*, edição 19, abril 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-orfaos-de-eufrasia>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- CORREIO Mercantil, 20 de maio de 1858, p. 2.
- CORREIO Mercantil, 8 de agosto de 1858, p. 1.
- COSTA, A. Marques da; SCHWARCZ, L. Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Instituto Brasileiro de Museus, Superintendência do Rio de Janeiro: Extrato

- de Acordo de Cooperação Técnica. Processo nº 01429.000331/2017-38. N. 46, Seção 3, 8 de março de 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/zv9f86m4>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- DUCROT, A. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Revista Estudos Históricos*, v. II, n. 21, 1998, p. 151-168.
- EHRENREICH-RISNER, V. Reading geographical names as text: refiguring the “living archive” in postcolonial South Africa. *The American Archivist*, 1, 2020, p. 21-56. doi:<https://doi.org/10.17723/0360-9081-83.1.21>
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE – Cópia do testamento autenticada por cartório (1930). Executores: Antonio José Fernandes Junior e Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.841.004.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Inventário, 1º volume (1930). Inventariante: Antonio José Fernandes Junior. Iphan, item 105.664.823.001.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Inventário, 2º volume (1934). Inventariante: Antonio José Fernandes Junior. Iphan, item 105.664.834.001.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Inventário, 3º volume (1934). Inventariante: Antonio José Fernandes Junior. Iphan, item 105.664.834.002.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Inventário, Bens no estrangeiro (1931). Inventariante: Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.841.009.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Testamento, 1º volume (1930). Executores: Antonio José Fernandes Junior e Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.841.001.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Testamento, 2º volume (1930). Executores: Antonio José Fernandes Junior e Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.841.002.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Testamento, 3º volume (1930). Executores: Antonio José Fernandes Junior e Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.841.003.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Prestação de contas da execução do testamento (1949). Executor: Antonio José Fernandes Junior. Iphan, item 105.664.844.001.
- EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE. Prestação de contas da execução do testamento (1955). Executor: Raul Fernandes. Iphan, item 105.664.845.003.
- FALCI, M. B.; MELO, H. P. Riqueza e emancipação: Eufrásia Teixeira Leite. Uma análise de gênero. *Estudos Históricos*, 29, 2002, p. 165-185. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2158/1297>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- FALCI, M. B.; MELO, H. P. Eufrásia Teixeira Leite: o destino de uma herança. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5., CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 6., 2003, p. 1-20. Disponível em: <https://tinyurl.com/3z2sdsfb2>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- FALCI, M. B.; MELO, H. P. *A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930) – a paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2021.
- GINZBURG, C.; PONI, C. La micro-histoire. *Le débat*, v. 10, n. 17, 1981, p. 133-136. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>. Acesso em: 12 out. 2023.
- HAMILTON, C.; HARRIS, V.; REID, G. Introduction. In: HAMILTON, C. et al. *Refiguring the archive*. Dordrech, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002, p. 7-18.
- HEINICH, N. Pour en finir avec l’illusion biographique. *L’Homme*, 195-196, 2010, p. 421-430. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lhomme/22560>. Acesso em: 13 out. 2023.
- HENRI JOURDAIN. Acte de notaire - Adjudication au profit de m. Wittouck, 28 janvier 1936, caixa MC/ET/LIX/1404, Archives Nationales. Archives Nationales, item MC/ET/LIX/1404.
- HENRI JOURDAIN. Acte de notaire - Cahier de Charges à la requête de la Santa Casa de Misericórdia de Vassouras et de m. Fernandes. Archives Nationales, item MC/ET/LIX/1404.

- HENRI JOURDAIN. Acte de notaire - Inventaire après le décès de melle. Teixeira Leite. Archives Nationales, caixa MC/ET/LIX/1401.
- HOBBS, C. The character of personal archives: reflections on the value of records of individuals. *Archivaria*, 52, Fall 2001, p. 126-135. Disponível em <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12817>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- IUMATTI, P. T.; NICODEMO, T. L. Arquivos pessoais e a escrita da história no Brasil: um balanço crítico. *Revista Brasileira de História*, v. 38, n. 78, 2018, p. 97-120. disponível em <http://scielo.br/j/rbh/a/hwRr-kRQXPDS9JbD9YYX3Cts/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 maio 2023.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Plano museológico do Museu Casa da Hera, 2019-2022*, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc64fs7h>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- JÚLIO CORRÊA E CASTRO. Ação sumária - cartas precatórias (1934). Iphan, item 105.664.841.006.
- LAGE, Claudia. *Mundos de Eufrásia: a história do amor entre a incrível Eufrásia Teixeira Leite e o notável Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- MAIRIE DE PARIS. Sommier foncier – 8e arrondissement. Archives de Paris, caixa D34U3 1241.
- MAIRIE DE PARIS. Adjudication de l'immeuble. Archives de Paris caixa DU 4722.
- MARIZ, A. C.; CORDEIRO, R. I. (2021-2022). O contexto de produção e as fotografias nos arquivos pessoais: um estudo nos artigos de periódicos da Ciência da Informação e Arquivologia. *R. Ci. Inf. e Doc.*, v. 12, n. 2, 2021, p. 194-217. Disponível em: <http://revistas.usp.br/incid/article/view/181428>. Acesso em: 17 maio 2023.
- MÁXIMO, G. G. *As aventuras do Acervo Municipal e Cartorário de Vassouras 1972-2003*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2021.
- MELO, H. P. A correspondência econômica de uma mulher na década de 1930. *Gênero*, v. 3, n. 2, 2003, p. 105-114.
- MIRANDA, A. C. *História e intervenção em sítios urbanos tombados: a experiência de Vassouras-RJ, 1958-2009*. Dissertação (Mestrado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012. Disponível em: <https://tinyurl.com/2zrtkhrn>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- OLIVEIRA, L. M.; MACÊDO, P. L.; SOBRAL, C. C. Arquivos pessoais e intimidade: da aquisição ao acesso. *Revista do Arquivo*, 4, 2017. Disponível em: http://arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/04/artigo_02.php. Acesso em: 7 abr. 2023.
- PONTE, A. *Casas-museu em Portugal: teoria e prática*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2007. Disponível em: <http://antonioponte.wordpress.com>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- QUEIROZ, E. *A mulher e a casa*. São Paulo: Baraúna, 2013.
- QUEIROZ, E.; ALVES, D. de Sá.; ROCHA, C. *Museu Casa da Hera*. Brasília: Ibram, 2014. (Coleção Museus do Ibram).
- REIS, T. de S. dos. (2020). *Mineiros, tropeiros e capitalistas: trajetória e formação da família Teixeira Leite em uma economia de transição (São João del Rei e Vassouras, séculos XVIII e XIX)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/tese-thiago-reis>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- RIBEIRO, M. #QUEROSEREUFRASIA. São Paulo: Edição da autora, 2019.
- ROCHA, I. Experiência na gestão de um centro histórico de pequeno porte: Vassouras (RJ). In: SIMPÓSIO FLUMINENSE DE PATRIMÔNIO CULTURAL-CIENTÍFICO: PLANOS, 1., *Anais...* Rio de Janeiro: Fiocruz/FCRB/Faperj, 2011.
- ROUSSAIN, J. Pedagogue in the archive: reorienting the archivist as educator. *Archivaria*, n. 90, Fall 2020,

- p. 70-III. Disponível em: <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/I3757>. Acesso em: 5 abr. 2023.
- SOARES, C. From colonial traditions to modern values: Eufrásia Teixeira Leite's shoes and Brazilian footwear, 1808-1930. *The Journal of Dress History*, v. 1, issue 1, Spring 2022, p. 32-78. Disponível em: <https://tinyurl.com/482jx4k7>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- TAMBASCO, J. C. *Eufrásia e Francisca: as irmãs Teixeira Leite e o seu tempo. Uma história romanceada*. Curitiba: Appris, 2022.
- THOMASSEN, T. Uma primeira introdução à Arquivologia. *Arquivo e Administração*, v. 5, n. 1, 2006, p. 5-16.
- UMBELINA TEIXEIRA LEITE DOS SANTOS SILVA E OUTROS. Ação civil (1932). Iphan, item 105.664.843.001.
- USS – Universidade Severino Sombra. *Relatório de avaliação institucional 2015*. Comissão Própria de Avaliação (CPA), 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/tknex2sr>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- VISCONDESSA DE ITAÚNA E OUTROS. Ação de apelação (1932). Iphan, item 105.664.842.001.

O narrador e a psicanálise nos diários de *A consciência de Zeno* e *Os moedeiros falsos*

[Narrator and psychoanalysis in the diaries of *A consciência de Zeno* e *Os moedeiros falsos*

Agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa concedida

Leonardo Ferreira Aguiar¹

RESUMO • O presente artigo propõe uma análise comparativa entre *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, e *Os moedeiros falsos*, de André Gide, no que se refere à forma do diário como um elemento que contribui não só para a construção dos romances, mas, também, como uma técnica formal que expressa uma visão de literatura nos anos 1920. Para tanto, inicia-se com uma breve introdução problematizando a questão da forma do romance; em seguida, contextualizando as obras em análise ao público; e, por fim, refletindo como o diário e a psicanálise fundam um estilo em Svevo e em Gide que propõe um pacto com o leitor ao mesmo tempo que evidencia tanto a ficcionalidade dos romances quanto a relação entre os escritores e seus protagonistas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Modernismo;

psicanálise; diário. • **ABSTRACT** • This article proposes a comparative analysis between Italo Svevo's *La coscienza di Zeno* and André Gide's *Le faux-monnayeurs* concerning the use of the diary form as an element that contributes not only to the construction of the novels but also as a formal technique that expresses a literary perspective in the 1920s. To do so, it begins with a brief introduction addressing the issue of novel form, proceeds to provide context for the works under examination for the readership, and finally reflects on how the diary and psychoanalysis form a style in Svevo and Gide that offers a pact with the reader while highlighting both the fictionality of the novels and the relationship between the authors and their protagonists. • **KEYWORDS** • Modernism; psychoanalysis; diary.

Recebido em 8 de outubro de 2023

Aprovado em 30 de novembro de 2023

AGUIAR, Leonardo Ferreira. O narrador e a psicanálise nos diários de *A consciência de Zeno* e *Os moedeiros falsos*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10673.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10673

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Hoje, na segunda década do século XXI, a forma do romance parece ainda ser uma questão para a crítica literária e, sobretudo, para a literatura ela mesma. Narrar em um mundo altamente tecnológico, cujas barreiras de comunicação e de distância não representam mais um fator limitante para a presença do sujeito, ao mesmo tempo que cria novas representações da experiência humana, traz à tona vívidas problemáticas do passado, como a forma do romance.

Tanto isso é verdade que o crítico italiano Alfonso Berardinelli, em sua obra *Non incoraggiare il romanzo* (2011), afirma que o desgaste do romance como forma privilegiada da narrativa contemporânea italiana faz com que as obras literárias, ao receberem tal etiqueta, tornem-se apenas um produto entre outros. Outro nome importante da crítica na Itália, Raffaele Donnarumma, em consonância com Berardinelli, corrobora:

Berardinelli ha ragione: come abbiamo visto, è vero sia che ormai, con una confusione che talvolta si riproduce anche tra gli accademici, 'romanzo' vale a designare qualunque libro di prosa, neppure strettamente narrativa, lungo più di cento pagine; ed è vero anche che i romanzi-romanzi, riconoscibili come tali, sono sempre di più. (DONNARUMMA, 2014, p. 155)².

Donnarumma e Berardinelli convergem em relação ao tipo de categorização da crítica que ainda não está aberta o suficiente para pensar outras formas que não recaiam sobre as tradicionais, chamando tudo de “romance”. Esse debate torna-se cada vez mais relevante se se considera que o próprio Donnarumma representa uma linha da crítica atual que vê na literatura contemporânea, dentre outras características, o retorno da voz do “eu” como ponto de vista fundante da narrativa ao colocar-se, além de protagonista, como observador, mediador, testemunha; trata-se de um “eu” insuficiente e que exhibe as suas feridas (DONNARUMMA, 2014, p. 142) ao leitor, de modo que o pacto da leitura se estabelece a partir da verossimilhança

2 “Berardinelli está certo: como vimos, é uma verdade que agora, com uma confusão que às vezes se reproduz até entre acadêmicos, ‘romanzo’ significa designar qualquer livro de prosa, nem sempre estritamente narrativo, com mais de cem páginas; e também é verdade que os romances, reconhecíveis como tais, estão cada vez mais presentes” (tradução minha).

com a condição humana do personagem. Para fazê-lo, enfim, as formas do romance italiano contemporâneo – ao menos aqueles que servem de análise a Donnarumma – apostam no caráter híbrido entre a ficção e a não ficção, chegando a confundir criador e criatura na autoficção (como nos romances de Walter Siti, Helena Janeczek, Antonio Franchini, Antonio Moresco, Roberto Saviano).

Seja como for, o quanto foi dito até aqui não quer abrir a discussão da narrativa contemporânea, mas, sim, demonstrar como um debate sobre a forma do romance se faz presente ainda hoje assim como fora para os contemporâneos do Modernismo há cem anos. Na ocasião, Virginia Woolf, por exemplo, defendia *Ulysses* (1923), de James Joyce, ao dizer que o escritor irlandês estava realmente próximo da apreensão da vida em sua obra, pois:

In contrast with those whom we have called materialists, Mr. Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see. (WOOLF, 1984, p. 161)³.

O argumento de Virginia reage, justamente, aos críticos de Joyce, que viam na forma caótica de seu romance uma quebra do paradigma até então aceitável da experiência literária. Mais do que a transposição total da experiência da vida ao romance, obras como as de Joyce, Virginia (*Rumo ao farol*, 1927), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*, 1929), F. Scott Fitzgerald (*O Grande Gatsby*, 1925), entre outras, demonstram como, nos anos 1920, a forma narrativa do romance passava por uma experimentação importante aos vários Modernismos na Europa. Nesse sentido, há dois casos cuja relação está, justamente, no uso da forma não só como estrutura da narrativa, mas principalmente como fundadora da arquitetura que permite que exista enredo: *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo (1861-1928); e *Os moedeiros falsos*, de André Gide (1869-1951).

Em ambos os casos, como ficará demonstrado, os protagonistas são personagens e autores do livro que os leitores têm em mãos, pois, tanto Zeno quanto Edouard escrevem diários. Assim, a forma diarística – a qual, diga-se, dialoga com a preposição de Donnarumma à qual se aludiu anteriormente da escrita do “eu” – funda a forma do romance, em uma experimentação inovadora à época, que expõe a maquinaria interna, o limiar entre realidade e ficção no enredo que se constrói a partir da escrita do próprio personagem.

Contudo, cabe ainda assinalar que há um fator fundamental na relação da escrita dos diários por seus autores: a psicanálise. Ora motivado por ela (em Zeno),

3 “Em contraste com aqueles que chamamos de materialistas, o Sr. Joyce é espiritual; ele está preocupado a todo custo em revelar os lampejos da chama mais interna que lança suas mensagens através do cérebro, e, para preservá-la, ele despreza com coragem total o que lhe parece adventício, seja probabilidade, coerência ou qualquer outro desses indicadores que por gerações serviram para apoiar a imaginação de um leitor quando chamado a imaginar o que ele não pode tocar nem ver” (tradução minha).

ora refletindo sobre ela (em Edouard), os protagonistas-escritores dão forma a um discurso marcadamente pessoal e controverso, corroborando o diário como a forma por excelência da apreensão da subjetividade em palavras. Os pontos de vista dos romances de Zeno e de Gide devem ser encarados pelo leitor com desconfiança, pois não há mediação senão aquela de seus espelhos no interior das obras; porém, sendo esses os únicos pontos possíveis de acesso, há de se perscrutar a relação entre o narrador e a psicanálise em tais livros que são os diários; em tais diários que são os livros.

O NARRADOR E O DIÁRIO

Zeno Cosini, protagonista de *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo, é o caso mais evidente da literatura italiana no qual o procedimento psicanalítico não é tema do romance e, sim, o romance. No caso de Zeno, porém, a psicanálise aparece às avessas, pois, desde o prefácio *suis generis* do psicanalista de Zeno, o Dr. S., fica claro o tom jocoso do romance, a começar pela anunciada quebra de sigilo ético entre analista e analisando, já que o doutor resolve publicar, por vingança, as memórias de seu paciente escritas por este, uma vez que ele abandonou o tratamento. Como se isso não bastasse, a ironia, presente em todo o livro, encerra as palavras do Dr. S., que afirma: “Seja dito, porém, que estou pronto a dividir com ele os direitos autorais desta publicação, desde que ele reinicie o tratamento. Parecia tão curioso de si mesmo! Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...” (SVEVO, 2001, p. 7).

Esse primeiro contato provoca, de partida, alguns questionamentos no leitor sobre a veracidade do que está lendo, pois, se são memórias publicadas por vingança pelo psicanalista, elas podem contar uma história adulterada em tantas maneiras, a começar pelo próprio fato de que são memórias, ou seja, estão desgastadas pela passagem do tempo (Zeno ultrapassa os 50 anos quando começa a escrevê-las). Ainda, a ideia de fidelidade é questionável não só pela irrupção irônica do Dr. S., mas, também, por ser uma reelaboração posterior do analisando de maneira escrita, o que, por princípio, fere a práxis da psicanálise, ou seja, de deitar-se no divã e falar livremente – em teoria – para, por lapsos e atos falhos, descobrir a “verdade” para que o cerne do problema venha à tona. A partir do momento em que Zeno rememora e escreve aquilo que deveria ser falado, qualquer possibilidade de “honestidade” é tolhida *a priori* por uma preocupação formal e estética inevitável que o filtro da linguagem escrita exige, e aqui não importa a malversação do psicanalista, porque o fenômeno da constituição narrativa a partir do presente da enunciação (ANDRADE, 2018, p. 144) a precede. Logo, percebemos que a forma diarística adotada por Zeno a partir do pedido do Dr. S. é controversa mesmo que admitamos que ambos estivessem dispostos a levar o tratamento a sério, pois podemos classificar o narrador, segundo Norman Friedman (2002, p. 175-176), ora como testemunha, ora como protagonista, mas que sempre pratica algum tipo de subversão – ou recalque, diria Sigmund Freud – naquilo que narra, seja ela consciente ou inconsciente. Nas palavras de Fabio Souza Andrade (2018, p. 147), Zeno é:

[...] um narrador-narrado, personagem para o qual não há real sem sua contraparte inventada, nem confissão sem ficção. Nele, a escrita representa uma negação do princípio da realidade vitorioso, espécie de tímida e vicária rebelião possível, reversão dos limites em vantagens. No caminho de reexame da acidentalidade da vida, soma de momentos esparsos e desconexos, na tentativa de compreensão da origem dos males, na busca pela caixa de Pandora, a fabulação literária insinua a estreita margem de ultrapassagem da mera constatação das pernas curtas das boas intenções, ao que se resumiria a recomposição retrospectiva de Zeno, fosse-lhe cassada a esfera potencial aberta pela palavra. (ANDRADE, 2018 p. 147).

Em relação à psicanálise e ao diário, podemos citar outro exemplo, fora da Itália, que corrobora a proposição de Donnarumma, mas de outra maneira. O escritor francês André Gide, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1947, escrevera *Os moedeiros falsos* em 1925, romance que se destaca em sua obra pela grande complexidade formal proposta: radicalizando a concepção já presente anteriormente da *mise en abyme* (CAMPOS, 2006, p. 28). Gide constrói camadas entre escritor, leitor e personagens, pois o personagem Edouard pretende escrever um livro homônimo do romance de Gide e, assim como o escritor, mantém um diário⁴; por sua vez, o leitor lê o romance de Gide e, ao mesmo tempo, trechos do romance de Edouard e de seu diário; não obstante, o leitor ainda tem acesso ao que conta um narrador que permeia todo o livro, mas que não tem um ponto fixo. Conforme sintetiza Campos, em *Os moedeiros falsos*:

Há um narrador, testemunha anônima que circula como uma sombra no romance, enquanto o segundo foco, formado pelo Diário de Edouard, não apresenta somente o esforço do romancista para fazer um livro com isso, mas também uma outra narração, complementar da primeira. Assim Gide passa da estética da narrativa, para a do romance polifônico, e volta a praticar a *mise en abyme* (composição em abismo) que já caracterizava outras obras sobretudo os *Cahiers d'André Walter* e *Paludes*. (CAMPOS, 2006, p. 31)

Como fica evidente, o leitor encontra uma dificuldade estruturante no livro, confirmando a necessidade de buscar na forma, para além do conteúdo, uma reflexão sobre o romance ele mesmo, certa autorreflexividade das camadas que se sobrepõem. Por isso a obra de Gide apresenta um desafio ao leitor, pois é o diário que toma a forma da metáfora das moedas falsas a partir das inúmeras versões e vozes que se misturam, mas que se limitam por haver um único acesso a elas: Edouard.

E como isso se liga à psicanálise? Tendo ilustrado a complexa estrutura do romance de Gide, podemos eleger o diário de Edouard como o foco que nos permite fazer um paralelo entre a sua escrita diarística e a de Zeno, pois, tal qual na obra de Svevo, a psicanálise aparece não só como tema, mas é a própria escrita daquele que assume o papel de “eu”, propositos, comentador e árbitro da narrativa, a revelar e a dar forma

4 Gide escreveu diários por toda a sua vida e, no caso de *Le faux-monnayeurs*, há um volume intitulado *Journal des faux-monnayeurs* (GIDE, 2009b), no qual temos acesso ao processo de escrita e às considerações do autor sobre o livro de 1925.

à consciência. E a comparação continua: talvez no caso do italiano a consciência fique mais evidente, pois está anunciada desde o título do romance como um termo ambíguo (LITERATURA..., 2015) que pode tanto significar a faculdade mental quanto o julgamento moral; porém Edouard faz o mesmo trabalho de rememoração, ainda que mais recente no tempo cronológico (diferente do tempo da memória), ao narrar episódios, conversas, sensações e, por isso, dar espaço a uma escrita subjetiva querida, mas que admite lapsos, atos falhos e é tão inconfiável quanto a de Zeno, uma vez que não sabemos se lemos as coisas como “realmente aconteceram” ou se foram manipuladas por Edouard; ainda, por outro lado, Zeno compartilha do fato de ser ele o autor de sua “autobiografia” e que, por fim, acaba sendo o romance que lemos e, por isso, a figura do escritor é comum àquela de Edouard, que duplamente escreve o diário e o romance *Os moedeiros falsos*. Nesse sentido, quando consideramos a figura de Edouard, também se pode admitir que exista um jogo no ponto de vista da narração, pois ora ele é personagem, ora testemunha (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176) ao reportar sua subjetividade e o que observa ao seu redor em seu diário; enfim, um narrador-narrado, como Zeno.

Tomemos dois trechos, um de cada obra em análise, para tentar demonstrar como, afinal, a forma diarística se propõe a organizar as narrativas de Zeno e de Edouard e como a psicanálise é utilizada em sua construção. O primeiro é do capítulo “Psico-análise”, de *A consciência de Zeno*, no qual a progressão de datas é mais constante e deixa clara a forma do diário e, enfim, é o momento em que Zeno revela o que o levou a deixar o tratamento, muito embora o tenha feito ainda escrevendo como parte de seus registros:

Mas eu não dava, na verdade, grande importância a isso nem seria esta a razão de abandonar o tratamento. Se as horas de reflexão junto ao médico tivessem continuado a ser portadoras de surpresas e emoções interessantes não o teria abandonado ou, para abandoná-lo, teria aguardado o fim dessa guerra que me impede qualquer outra atividade. Agora, no entanto, que conheço o tratamento, quando sei que não passa de uma tola ilusão, de um truque capaz de comover apenas solteironas histéricas, como poderia suportar a companhia daquele homem ridículo, com um olhar que se pretendia escrutador e uma presunção que lhe permite agrupar todos os fenômenos deste mundo em torno de sua grande e nova teoria? [...]

Rio-me satisfeito. A melhor prova de que eu não tinha aquela doença decorre do fato de não estar curado. Esta prova convenceria inclusive o doutor. Ele não precisa preocupar-se: suas palavras não conseguiram conspurcar a recordação da minha juventude. Cerro os olhos e vejo imediatamente, puro, infantil, ingênuo, o amor por minha mãe, e meu respeito e grande afeto por meu pai. (SVEVO, 2001, 473-474).

O segundo, este de *Os moedeiros falsos*, é parte do segundo capítulo da segunda parte, momento no qual Edouard conversa com a enfermeira do menino Boris, Sophroniska, e ela lhe diz como é o tratamento do menino, que sofre “de um grande número de pequenas perturbações, tiques, manias” (GIDE, 2009, p. 194):

– E em que ele consiste?

– Oh! Simplesmente em deixá-lo falar. Todos os dias passo uma ou duas horas junto dele. Faço-lhe perguntas, mas muito poucas. O importante é ganhar sua confiança. Já sei muitas coisas. Pressinto muitas outras. Mas o menino se defende ainda, tem vergonha; se eu insistisse com muita pressa e muita firmeza, se quisesse forçar sua confiança, eu iria de encontro ao que quero obter: um completo abandono. Ele iria se revoltar. Enquanto eu não tiver conseguido triunfar sobre sua reserva, sobre seu pudor...

A inquietação de que ela me falava pareceu-me a tal ponto ofensiva que tive dificuldade para reprimir um movimento de protesto; mas minha curiosidade levava a melhor. (GIDE, 2009, p. 195).

Ambos os trechos trazem considerações acerca de como trabalha a psicanálise em termos de procedimento, ou seja, o modo pelo qual o analista busca provocar no analisando um caminho que o leve à cura. Lemos que Edouard confessa sentir e reprimir um desconforto quando a enfermeira fala em “triumfar sobre sua reserva” (GIDE, 2009, p. 195), porque ele deseja saber mais sobre o que Sophroniska pretende atingir no que se refere ao pequeno Boris, e o questionamento seguinte sobre as revelações impudicas deixa isso claro. O leitor, que confronta a declaração de Zeno com o que diz a personagem de Gide, sabe que Edouard está apontando para um dado problemático da relação estabelecida entre analista e analisando, ou seja, a possibilidade de que, na orientação do primeiro, o segundo seja levado a dizer não aquilo que é um problema, mas, sim, o que foi interpretado como problema que antes não gerava afetação; em outras palavras, Edouard age como uma espécie de observador externo que identifica alguma distorção possível no método de Sophroniska – o que, diga-se, ela rebate (GIDE, 2009, p. 196) –, algo que Zeno faz por si próprio só no último capítulo, compreendendo que seria o Dr. S. a ter um tipo de complexo de Édipo em relação a ele, seu paciente, no sentido de forçar um diagnóstico.

Não se pode afirmar, porém, que essa desconfiança pelo analista seja genuína e nem que Edouard e Zeno tenham motivo real para isso, e é aqui que a questão da forma diarística e o jogo do ponto de vista narrativo se fazem presentes: já que Edouard e Zeno escrevem em primeira pessoa em seus diários, rememorando, repondo episódios e diálogos, o leitor jamais terá nada além de especulações sobre se as conjecturas e conclusões dos personagens se configuram como dados objetivos, pois a obra não prevê resoluções que nos deem modelos claros do que seja verdade ou mentira. Por exemplo, mesmo que o Dr. S. diga que publica as escritos de Zeno por vingança, ainda assim, é incerto afirmar que o analista estava errado em seu diagnóstico, pois ficam evidentes inúmeras passagens em que há uma questão edipiana, como no capítulo “A morte de meu pai”, no qual o confronto com o pai é permanentemente de competição e, segundo Eduardo Saccone (1973, p. III), ditado pela constante procura pela substituição da figura paterna, pelos sentimentos ambíguos em relação ao pai e, por fim, pela culpa de achar ter sido responsável pela morte do progenitor.

Voltando à comparação com *Os moedeiros falsos*, Edouard fica inquieto quando pensa na possibilidade da invenção que Boris poderia promover como se fosse a confissão buscada pela enfermeira, ao que ela rebate dizendo: “– E se inventasse?... Toda invenção de uma imaginação doentia é reveladora” (GIDE, 2009, p. 196); e continua:

– *Invenção, imaginação doentia...* Não! Não é isso. As palavras nos traem. Boris, diante de mim, sonha em voz alta. Aceita ficar todas as manhãs, durante uma hora, nesse estado de meia-vigília em que as imagens que se propõem a nós escapam ao controle de nossa razão. Agrupam-se e associam-se, não mais segundo a lógica comum, mas segundo afinidades imprevistas; sobretudo, respondem a uma misteriosa exigência interior, a mesma que me importa descobrir; e essas divagações de uma criança me informam muito mais do que poderia fazê-lo a mais inteligente análise do mais consciente dos sujeitos. Muitas coisas escapam à razão, e quem, para entender a vida, serve-se somente da razão, é semelhante a alguém que pretendesse pegar uma chama com uma pinça. Tem diante de si apenas um pedaço de madeira carbonizado, que logo cessa de flamejar. (GIDE, 2009, p. 196-197).

A ideia da invenção e a da imaginação como antagonistas da razão são elementos caros à psicanálise, pois remetem ao sonho, que, segundo Freud (2019, p. 115), “é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)”. Logo, o que Sophroniska quer dizer ao opor os sonhos a uma análise clara e consciente tem a ver, justamente, com o grau de fluidez que um sonho ou uma construção imaginativa (sonhar de olhos abertos) poderia revelar não só pelas “confissões”, mas, principalmente, pelos recuos, ou melhor, pelo não dito ou dissimulado. O que há de comum nas duas formas (“real” *versus* “sonho”/“imaginação”) é como Boris irá construir o seu discurso e o que Sophroniska irá captar dele.

Nesse ponto, a enfermeira versa sobre a relação entre a linguagem e a psicanálise, pois toda expressão do consciente/inconsciente é formulada utilizando a língua, que, por sua vez, não é pura e carrega significações que transcendem o sujeito e, ao mesmo tempo, limitam-no; com isso, queremos dizer que o pequeno Boris só conseguirá formular suas “afinidades imprevistas” à medida que o faça expressando-se em uma língua e, por isso, o grau de conhecimento desta é que irá determinar o grau de expressão do menino. É interessante notar como essa ideia tem progressão na teoria lacaniana, que se utiliza de um arcabouço freudiano e estruturalista (oriundo de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson) para dizer, em síntese, que a linguagem constitui o sujeito e, logo, o seu inconsciente (RÊGO; CARVALHO, 2006, p. 14). Tanto é assim que, pouco a pouco, através de uma passagem que vai da concretude da língua/linguagem ao abstrato, ao metafórico, a criança, em seu processo de aquisição de linguagem, vai se tornando independente (da figura) de seus pais e construindo conceitos sobre si e sobre o mundo. E é por isso que:

A perspectiva estruturalista-lacaniana vem subverter essa concepção [construtivista, de acordo com Jean Piaget], introduzindo, no campo de estudo da linguagem, o sujeito do inconsciente, destruindo a noção de sujeito da filosofia clássica, reflexivo, psicológico, que tem controle sobre si e sobre o mundo. O indivíduo não usa a língua como instrumento, mas sim, é assujeitado por ela, deixando-se muitas vezes surpreender pelos chistes, atos falhos e lapsos. Nessa perspectiva, o inconsciente é estruturado como linguagem, ou seja, “*O inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem*” (Lacan, 1986, p. 139). (RÊGO; CARVALHO, 2006, p. 15).

A questão da linguagem e da expressão, introduzida pelo binômio invenção *versus* razão, remete-nos, novamente, à forma como preocupação base no Modernismo e, no

caso de Svevo e de Gide, a como o tema da psicanálise e a alternância do ponto de vista narrativo dos autores de diário (Zeno e Edouard) contribuem para que a nossa leitura rompa a camada ficcional do romance. Isso porque há elementos nas obras em questão que ampliam, hermeneuticamente, a interpretação que podemos dar a passagens como, por exemplo, aquela seguinte à fala de Sophroniska, última citação de *Os moedeiros falsos*: a partir desse momento e até o final do capítulo, o leitor se depara com considerações acerca do próprio romance e acerca daquilo que deveria buscar o romancista, mas o faz através da voz de um personagem que também é escritor. A razão, para Sophroniska, seria aquela que impede os romancistas de adentrarem na alma humana e, logo, que os faz construir personagens que “não têm nem alicerce, nem subsolo” (GIDE, 2009, p. 197); seria uma concepção de enredo, tipos e lugares nos quais a subjetividade não tem lugar e, por isso, sem a capacidade de penetrar no íntimo das consciências. Nesse sentido, ela vê “mais verdade nos poetas [pois] tudo aquilo que é criado apenas pela inteligência é falso” (GIDE, 2009, p. 197). Enfim, pouco depois, Edouard diz que compreende o que a enfermeira de Boris critica no romance, mas que há “certas razões artísticas, certas razões superiores, que [o] fazem pensar que não é de um bom naturalista que se faz um bom romancista” e que essas razões “escapam a ela” (GIDE, 2009, p. 198), ou seja, que ela não poderia compreender em sua simplicidade de não escritora as falhas do romance e que, por isso, não valeria a pena entrar nesse mérito na conversação.

Nesse trecho, os naturalistas que aparecem no romance de Gide pela voz de Edouard nada mais representam do modelo de romance no século XIX, cuja “verdade” objetiva, porém, dada a crise imperiosa, não daria conta de falar sobre o sujeito em sua complexidade no mundo fraturado do século seguinte. Por isso, a personagem anuncia que os poetas são vistos como superiores aos romancistas, pois esses, sim, pela sua expressão lírica, conseguiriam expressar uma “verdade” genuína.

A partir disso, retomando a questão da forma do romance, vemos que ela aparece nos diários de Edouard por várias vezes e manifesta-se como um problema que o personagem se coloca enquanto escritor, inclusive para além da oposição com o também escritor Robert de Passavant, representante da hipocrisia e do estelionato literário. Nessas passagens nas quais Edouard reflete consigo sobre a sua escrita, temos uma sobreposição de camadas que colocam Gide e Edouard em linha e, conforme dissemos anteriormente, propõem-se a se projetar para fora do romance. Chama atenção, em especial, o capítulo cinco da segunda parte do livro, no qual Edouard começa falando sobre o “tema profundo” de seu romance e, logo em seguida, repropõe o diálogo com Sophroniska, que diz acreditar ter encontrado o motivo pelo qual Boris tinha aquela doença nervosa. Inicia Edouard:

Começo a entrever o que chamaria de “tema profundo” de meu livro. É, será, sem dúvida a rivalidade entre o mundo real e a representação que fazemos dele. A maneira como o mundo das aparências se impõe a nós e tentamos impor ao mundo exterior nossa interpretação particular faz o drama de nossa vida. A resistência dos fatos convida-nos a transpor nossa construção ideal para o sonho, a esperança, a vida futura, na qual a nossa crença se alimenta de todos os infortúnios da atual. Os realistas partem dos fatos, acomodam aos fatos as suas ideias. Bernard é um realista. Temo não poder me entender com ele. (GIDE, 2009, p. 223).

Aqui, exatamente no início do capítulo, Edouard – e Gide, poderíamos dizer – retoma a oposição com os naturalistas/realistas e diz que o tema de seu livro será a relação entre o “mundo das aparências” e o mundo não das essências, como seríamos levados a deduzir; mas entre aquele e o mundo da percepção/interpretação subjetiva da imposição das aparências e dos fatos. Notemos que não há uma idealização platônica na intenção de Edouard, como se fosse possível opor aparência e essência, como se existisse um ideal moral ou de comportamento que fizesse frente a algum tipo de degeneração entre as relações sociais de um mundo concreto; e isso porque a ideia de valor muda de acordo com a “interpretação particular” que se faz da vida. Portanto, o que há, de fato, é uma tensão irresoluta entre esses dois polos, o dos fatos e o da “construção ideal”, e Gide, através de Edouard, mostra-nos que não há mais qualquer possibilidade de encontrar respostas seja onde for, inclusive na literatura, tanto é que o próprio Edouard não termina o seu livro e nós, leitores, vemos apenas fragmentos de algo que, desde o princípio, não poderia ter fim. Em síntese, conforme Campos (2006, p. 37): “Talvez, pela forma escolhida, ele [Gide] permita agora ao leitor sair de sua passividade e de sua sujeição, e este possa compreender que a literatura não impõe um sentido, vive mais por causa de seus questionamentos do que por suas respostas”.

O que foi dito em relação à língua enquanto formadora da subjetividade e as considerações sobre o romance que rompe a camada da ficcionalidade também aparecem em *A consciência de Zeno*. No último capítulo do livro, Zeno rebaixa o Dr. S. ao máximo quando afirma:

Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos! Podemos falar com naturalidade das coisas para as quais temos frases prontas, mas evitamos tudo quanto nos obrigue a recorrer ao dicionário! Dessa mesma forma, escolhemos de nossa vida os episódios mais notáveis. Compreende-se que ela teria uma feição totalmente diversa se fosse narrada em dialeto. (SVEVO, 2001, p. 474).

A colocação de Zeno vai totalmente ao encontro da perspectiva da linguagem abordada anteriormente, pois reconhece – ou dissimula, uma vez mais – que a língua foi um impeditivo para que pudesse se expressar de modo claro e, conseqüentemente, mais honesto. Dito isso, pensando na língua e na interpretação para além da obra, podemos ler esse trecho pensando em dois aspectos. O primeiro referente a um ponto comum entre o protagonista e o autor, pois para Svevo foi um desafio escrever em italiano (LITERATURA..., 2015) – não gratuitamente os seus contemporâneos não receberam bem a sua obra e diziam que era mal escrita. Já o segundo liga-se à estilística do romance, pois reflete: uma questão concreta do autor Italo Svevo; uma forma diarística; um relato pessoal *a ritroso* de um neurótico; e, por fim, um conjunto de relatos que passou pelas mãos de um médico tão pouco confiável quanto o seu paciente. Sendo assim, como bem afirmou Cavalcanti (2017, p. 10) pensando no crítico Ian Watt (1917-1999), é com esse trecho que Zeno “desfere o golpe de misericórdia no artifício de ilusão de realidade, fundamental para a sustentação do romance” (de acordo com o modelo oitocentista). Vale ressaltar a qualidade do trabalho de

Cavalcanti no que se refere ao epistolário de Svevo, fator que também pode ser aproximado a André Gide, que manteve diários por toda a vida; portanto, ambos formularam um tipo de prosa que não se enquadraria como ficcional e cujo teor autobiográfico é constante e, em certa medida, oferece-nos suplemento para ler os romances, já que possibilitam correspondências claras. Como afirma Andrade (2018, p. 149), “o caráter peculiar que a experiência assume quando revista pela literatura já demonstra sua centralidade, a exemplo do que se passa na evolução da obra de outro narrador em que ficção e confissão se entrelaçam”.

Mas isso significa que os diários e as cartas são o segredo decodificador dos romances? A nosso ver não, mesmo que a identidade cultural desses autores modernistas esteja “inscrita em seu destino pessoal e sua biografia” (ANDRADE, 2018, p. 145). Assim como o crítico precisa se lembrar de não colocar o escritor no divã como método de análise literária, uma escrita como um diário pessoal e como um epistolário não necessariamente conterá elementos que se caracterizem como uma escrita literária: Livia, esposa de Svevo, não é Augusta e tampouco Ada; do mesmo modo, Gide não faz a crônica do caso dos meninos que passavam moedas falsas em Paris. Não obstante, podemos citar Julio Cortázar para reforçar o argumento, uma vez que o crítico, mesmo que tenha pensado sobre a forma do conto, dá-nos uma proposição importante para iluminar o que estamos discutindo, ou seja, que é preciso que o escritor vá “muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2008, p. 154); em outras palavras, o acontecimento ordinário precisa se tornar enredo.

E é exatamente isso que fazem os escritores em análise: sobre a questão das camadas, Zeno e Edouard, escritores também eles, fazem o mesmo que Svevo e Gide. Para citar apenas um exemplo de cada um, se pensarmos na vida de negociante de sucesso que Svevo teve e naquela de Zeno, descrita no capítulo “História de uma sociedade comercial”, perceberemos que não é a mesma voz que instaura a narração e que as trajetórias são diferentes; Svevo pode ter se nutrido de sua experiência e de episódios particulares que provocaram a sua elaboração na composição de *A consciência de Zeno*, mas, definitivamente, a sua carta à esposa na qual fala sobre o novo maquinário recebido em Charlton (CAVALCANTI, 2017, p. 166) não é mesma voz que titubeia perante o cunhado Guido ao perceber erros de contabilidade (SVEVO, 2001, p. 197). Indo além, a voz de Gide não só não é a de Edouard como o próprio personagem explicita que, para escrever o seu romance, necessita de um filtro e de uma reelaboração dos fatos, de modo a apontar à questão do estilo de seu *Os moedeiros falsos*, como quando decide não incorporar o suicídio de Boris ao seu livro, porque se trata de uma “*indecência*, pois não esperava por ele” (GIDE, 2009, p. 415). Há uma linha entre Svevo e Zeno e entre Gide e Edouard; contudo, cada um tem a sua voz e a manifesta dentro de uma forma e de um estilo que se assemelham, mas não se confundem.

FINDO O DIÁRIO, ACABADA A SESSÃO

Encerrando as considerações sobre *A consciência de Zeno* e *Os moedeiros falsos* neste espaço, acrescenta-se, ainda, que o exercício proposto foi o de tentar estabelecer comparações levando em conta uma modificação de paradigma geral no início

do século XX, sobretudo nos anos 1920, e no que se refere à forma e ao romance como tentativas, por parte dos escritores, por mais que beirassem o niilismo – e os finais das obras em análise são testemunha disso –, de representar o mundo e a vida pela arte. Ainda que imperem a ironia, o mal-estar e o negativismo – os quais, diga-se, viriam a se confirmar como a Segunda Guerra Mundial –, há espaço para a imaginação, a construção, a escrita.

Hoje, encontrando-nos em outros anos vinte, estes também marcados pela morte e pelo desespero de doenças e guerras, o estudo de obras de autores como Italo Svevo e André Gide pode ser lido até mesmo como um sinal de esperança, pois é a prova de que algo sempre sobrevive e encontra uma forma de se manifestar, possibilitando novos olhares a novos leitores, apesar do caos, elementos intrínseco e extrínseco ao romance.

Ainda que estejam presentes o autoritarismo, a negligência, a perda e que se constitua uma memória ferida, assim como foi com a grande instabilidade política e social que se arrastou por toda a década de 1920, entre o fim da Primeira Guerra Mundial, passando pela gripe espanhola, pela ascensão do fascismo e do nazismo e chegando ao *crack* da Bolsa de Nova York em 1929, a literatura emerge como resistência pelo fato de insistir em buscar matéria na experiência e, para fazê-lo, trazer à luz o ser humano em sua completa inconsistência; em sua formação perenemente inacabada; em sua vida vivida como ela é, como ele gostaria que fosse, em sua projeção ideal, em sua recusa, em seu gozo, em seu julgamento pelos olhos próprios e pelos alheios; e, quando tudo isso não basta, pelo seu registro, tornando-a matéria de si mesma e revelando-a pela escrita.

SOBRE O AUTOR

LEONARDO FERREIRA AGUIAR é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).
leonardofaguiar@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9659-5341>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. O último cigarro, o primeiro lápis: a vida como rascunho em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 28, p. 139-162, jul.-dez. 2018.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*. Pádua: Marsilio, 2011.
- CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. *Lettres Françaises*. Araraquara, n.7, p.27-38, 2006. Disponível em:<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2012/1641>. Acesso em: 6 jul. 2023.

- CAVALCANTI, T. H. de B. N. *A vida será literaturalizada: a escrita epistolar de Italo Svevo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-23042018-120010/pt-br.php>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad.: Ireneo Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità*. Dove va la narrativa contemporanea. Bolonha: Il Mulino, 2014.
- FITZGERALD, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad.: Vanessa Barbara. São Paulo: Cia. Das Letras (Penguin), 2011.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (I) (1900). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2019. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume IV).
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março-maio, 2002.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009b.
- LITERATURA Fundamental 69: A consciência de Zeno – Roberta Barni. Ederson Granetto entrevista a professora Roberta Barni do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Univesp TV, 2015. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aJfAWfjRxs>. Acesso em: 4 jun. 2023.
- RÊGO, Fabiana Lins Browne; CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. Aquisição de linguagem: uma contribuição para o debate sobre autismo e subjetividade. *Psicologia, Ciência e Profissão*, Brasília, v. 26, n. 1, p. 12-25, 2006. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932006000100003>.
- SACCONE, Eduardo. *Commento a "Zeno"*: Saggio sul testo di Svevo. Bolonha: Il Mulino, 1973.
- SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- WOOLF, Virginia. Modern fiction. In: McNEILLE, Andrew (Ed.). *The essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press, 1994.
- WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol*. Trad.: Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2013.

Empreendedorismo popular e a economia moral da vida sem salário

[*Popular entrepreneurship and the moral economy of wageless life*]

Henrique Costa¹

Parte substancial deste artigo foi extraída da tese *Um lugar ao sol: utopia e sofrimento no empreendedorismo popular paulistano* (COSTA, 2022).

RESUMO • Este artigo investiga pequenos comerciantes da periferia da zona sul de São Paulo em uma época de crescente difusão do empreendedorismo fazendo uso do conceito de “economia moral”. O texto emprega uma abordagem etnográfica para o debate teórico acerca das transformações históricas ocorridas nas periferias urbanas nas últimas décadas. Por um lado, são relações que exprimem a sociabilidade na “vida sob cerco” ou nos “enclaves fortificados”; por outro, essas relações demonstram a monetarização nesses territórios. De modo que esse “resgate” da comunidade pela utopia da autonomia renasce degenerado por condições estruturais modificadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Periferias urbanas; empreendedorismo;

comunidade. • **ABSTRACT** • This article investigates small traders in the outskirts of southern São Paulo in a time of increasing diffusion of entrepreneurship, making use of the concept of “moral economy”. The text employs an ethnographic approach to the theoretical debate about the historical transformations that have occurred in urban peripheries in recent. On the one hand, they are relationships that express sociability under “life under siege” or to “fortified enclaves”; on the other hand, to monetization in these territories. So that this “rescue” of the community by the utopia of autonomy is reborn degenerated by modified structural conditions. • **KEYWORDS** • Urban peripheries; entrepreneurship; community.

Recebido em 13 de setembro de 2023

Aprovado em 26 de fevereiro de 2024

COSTA, Henrique. Empreendedorismo popular e a economia moral da vida sem salário. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, e10683.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10683

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Este texto analisa relações comunitárias, entendidas como experiências de afinidades mútuas significativas associadas ao local de moradia, entre trabalhadores por conta própria da periferia da zona sul de São Paulo em uma época de crescente difusão do empreendedorismo (CATINI, 2020; CRUZ JUNIOR, 2019; COLBARI, 2007). Em diferentes contextos populares, trabalhadores autônomos, pequenos comerciantes e microempreendedores estabelecem relações que estão condicionadas à proximidade do trabalho com a moradia e à localização desta no tecido da metrópole. Em cada caso, ser um trabalhador por conta própria pode robustecer o senso de comunidade ou afrouxá-lo. A difusão recente do discurso empreendedor na cultura popular, por sua vez, expõe com ainda mais ênfase as contradições desse tipo de atividade e seu impacto na sociedade.

A hipótese explorada neste artigo é a de que, a despeito da caracterização predominante do empreendedorismo na literatura sociológica, que o vê ressaltando seus aspectos ideológicos e manipuladores, resultando em um reforço do individualismo neoliberal (AMORIM; MODA; MEVIS, 2021; LEITE; LINDOSO, 2021; LAVAL; DARDOT, 2013), sua assimilação popular pode exprimir, isso sim, uma *economia moral*, em que a aspiração por autonomia instiga relações pessoais locais. No caso, as experiências que saturam o cotidiano das classes populares – e especificamente nos casos narrados neste artigo – são marcadas essencialmente pela vida sem salário (*wageless life*)², um modo de vida que não é preenchido, via de regra, pelo assalariamento, mas sim pelo *passado atual* de precariedade das relações de trabalho no Brasil, “um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois” (KOSELLECK, 2006, p. 311).

Essa apropriação popular do empreendedorismo se faz de maneira específica e, por suposto, contraditória. Por um lado, o discurso empreendedor é modernizante e busca por meio da racionalização “destraditionalizar” relações de trabalho e processos produtivos (ROY, 2010; BECK, 2011); o empreendedorismo contemporâneo, assim, incorpora uma série de prescrições para a conduta individual racional,

2 Para Denning (2010, p. 81 – tradução minha), trata-se de reafirmar que o “desemprego precede o emprego, e a economia informal precede a formal, tanto historicamente quanto conceitualmente”.

quais sejam, inovação, protagonismo e autogerenciamento (ILLOUZ, 2007; SOUZA, 2008; TOMMASI, 2016). Já em contextos populares, a oposição ao “mercado”, visto como imposição de racionalização e despersonalização, encontra no mesmo empreendedorismo um mecanismo de resistência por meio da aspiração ao trabalho não subordinado, pois é através de uma *ficcionalização* da autonomia que, ao assumir forma narrativa, se permite aos sujeitos estabelecer conexões entre incertezas atuais e estados futuros (BECKERT, 2013).

Na cultura plebeia do século XVIII, E. P. Thompson (1998, p. 23) analisou a maneira como os costumes eram mobilizados na tentativa de frear o avanço da racionalização, que afinal vinha da camada superior da sociedade como imposição produtiva. Ali o historiador percebeu um paradoxo, o de uma cultura que era tradicional e *rebelde* ao mesmo tempo; uma “economia moral” que afrontava a economia de mercado em defesa dos costumes.

A cultura conservadora da plebe quase sempre resiste, em nome do costume, às racionalizações e inovações da economia (tais como os cercamentos, a disciplina de trabalho, os “livres” mercados não regulamentados de cereais) que os governantes, os comerciantes ou os empregadores querem impor. A inovação é mais evidente na camada superior da sociedade, mas, como ela não é um processo tecnológico/social neutro e sem normas (“modernização”, “racionalização”), mas sim a inovação do processo capitalista, é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer. Por isso a cultura popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes [...]. (THOMPSON, 1998, p. 21).

No contexto da formação da cultura operária inglesa de meados do século XX, Richard Hoggart apontava que valores reconhecíveis da classe operária local, como a tolerância (simbolizada na expressão “*live and let live*”, “viva e deixe viver”), o senso de grupo e a necessidade de viver no presente, poderiam ser degenerados pelo progresso, sobretudo pela crescente presença da cultura de massa na vida cotidiana, e a despeito das melhorias na vida material trazidas por esse mesmo progresso. Para Hoggart (2009, p. 151 – tradução minha), a cultura de massa criava técnicas de indulgência mútua, na medida em que “as sanções tradicionais foram removidas ou, na crença popular, mostraram-se irrelevantes”, transformando assim os laços comunitários que sustentavam aqueles valores. O ceticismo que emerge daí serve como uma armadura contra um mundo suspeito.

A economia moral da plebe exprimia uma identidade de classe ancorada na experiência histórica, mas a sociabilidade que constituiu os bairros operários em várias partes do mundo, assim como o impulso para a solidariedade, que combinava local de moradia e situação de classe (SADER, 1988; CALDEIRA, 1984; THOMPSON, 2012), não encontra as condições necessárias no capitalismo contemporâneo, pós-reestruturação produtiva (CARDOSO, 2019; HARVEY, 2008; BRAGA, 2012). Fatores próprios às dinâmicas urbana e econômica implicam sua inviabilidade: por um lado, a redução da sociabilidade por causa da “vida sob cerco” ou dos “enclaves fortificados”, que se proliferam pelas periferias das grandes cidades (SILVA;

MENEZES, 2019; CALDEIRA, 2000); por outro, a autoconstrução, posse da propriedade e monetarização nesses territórios (FELTRAN, 2014; GIAVAROTTI, 2019). De modo que esse “resgate” da comunidade pela utopia da autonomia renasce degenerada por aquelas condições estruturais aviltadas³. Assim, *ceticismo* e *empreendedorismo* se combinam na experiência popular em busca de uma relação comunitária perdida que desconfia da economia de mercado e do mundo público que se confunde com ela sob a lente da economia moral do empreendedor popular.

Este artigo investiga, com base em etnografia conduzida na zona sul de São Paulo desde 2017, possibilidades de formação de relações comunitárias feitas a partir da aspiração de autonomia de alguns de seus trabalhadores; além do trabalho de campo, utilizo neste estudo parte das entrevistas feitas à época. Na sequência desta introdução, o miolo do texto reúne relatos etnográficos em busca de um gradiente de situações em que relações comunitárias aparecem a partir de pressupostos semelhantes: o pequeno comércio instalado em regiões populares, empreendidos por trabalhadores à beira da informalidade. Neste artigo, busquei forjar uma etnografia teoricamente informada (WILLIS; TRONDMAN, 2008, p. 212), reconhecendo “o modo como a experiência é entrelaçada no fluxo da história contemporânea, ampla e restrita”. Reservo ainda alguns parágrafos para considerações finais.

MUNDO SEM CULPA

Nas ruas de terra batida de Vargem Grande, uma avenida asfaltada corta o bairro com um movimentado comércio local. Lá fui recebido por Renato⁴, dono de uma bicicletaria que mantém há 25 anos. Com seus pais, saiu do Paraná no final da década de 1970 e se estabeleceu na favela do Jardim Iporanga, também no extremo da zona sul. O pai desapareceu quando ele tinha sete anos, a mãe permaneceu onde estava, e Renato se mudou para Parelheiros, onde se casou, teve filhos e realizou seu desejo de trabalhar com bicicletas. “Vieram em busca de vida melhor aqui em São Paulo, porque nessa época era aquela... putz, para ganhar dinheiro era em São Paulo”⁵.

Renato tem um conhecimento excepcional da periferia, porque, além de comerciante há muitos anos, foi candidato a vereador em três ocasiões, o que o faz uma figura carimbada no bairro. Baseado nesse repertório, ele analisa o bom momento da sua bicicletaria sob o governo Lula e o declínio que se seguiu. Ele mesmo chegou a ter quatro funcionários na loja e hoje tem dois. Assim ele define sua vida em Vargem Grande:

3 Essa consideração refere-se apenas à sociabilidade dos bairros operários, e não implica que padrões de sociabilidade não possam existir sob outras condições.

4 Os nomes dos interlocutores foram alterados.

5 Na transcrição de trechos das entrevistas, foram mantidas as marcas de oralidade, comuns na linguagem informal.

Viver na periferia é você morar longe do emprego, as pessoas levam tempo no transporte, é supercansativo. Eu digo que tem o outro lado, que as pessoas são “privilegiadas”, que conseguem romper esse vínculo com empresas, com comércios das áreas centrais e conseguem abrir o seu comércio. Eu sou uma dessas pessoas que venceu já essa barreira, e é negociar ali com a galera que tem menor poder aquisitivo. Se você pensar em... a gente vai ter um recurso menor, mas é prazeroso morar aqui e comercializar aqui, porque você não tem aquele transtorno de pegar o ônibus, trabalhar nas áreas centrais, então esse é um ponto da periferia legal. Você está negociando com o seu vizinho, com pessoas legais, você dá um crédito porque o cara vende fiado para ele, isso é muito comum na periferia, e as pessoas são fiéis em pagar, tem salvo um ou outro, a gente toma uns calotes, mas no grosso modo você consegue receber da maioria, então isso é bom, você cria um vínculo semelhante ao familiar. Na minha loja eu tenho várias pessoas que são clientes meus, mas estão ali, às vezes nem vão consertar bicicleta, mas estão ali para conversar, para discutir coisas do dia a dia, do cotidiano, do emprego ou de lazer. A região aqui ela é muito rica disso, as áreas verdes proporcionam muito lazer para a gente fazer as discussões, a gente organiza os [passeios] ciclísticos, e é isso. A outra parte é a parte que utiliza, eu acho que 70% do bairro utiliza o bairro como dormitório, são as pessoas que trabalham nas áreas centrais e aí não tem a participação do dia a dia. No final de semana você vê aquele fluxo grande na periferia e inverte isso [com] as [regiões] centrais, porque é justamente o cara que trabalha lá que movimenta e aí faz o inverso, [fica] na periferia nos finais de semana, tem um fluxo grande de pessoas andando, indo na feira, indo no mercado, e o centro já fica mais vazio. (Renato, 46 anos, Vargem Grande, comerciante).

Chama a atenção nas falas de Renato a maneira como ele associa o comércio popular na periferia a um modo de vida virtuoso. Luiz Antonio Machado da Silva (2018), por exemplo, é desconfiado em relação à prática do fiado, associando-a ao mero cálculo mesquinho do comerciante e a atos de “piedade”. Na percepção do dono da bicicletaria em Vargem Grande, atitudes como essa não apenas são essenciais para a sociabilidade local como representam uma virtude sedimentada na confiança que apenas a proximidade e o reconhecimento podem proporcionar. Enquanto a identidade de classe se baseia no processo de trabalho no ambiente da fábrica, aqui se sugere uma identidade diferente, tipicamente popular. Apesar de se considerar mais um “ativista social”, Renato não é reticente ao afirmar que o que o fortaleceu a seguir adiante com a bicicletaria foi o empreendedorismo. Como exemplo, conta que participou com a esposa de cursos do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) há alguns anos, “Qualidade máxima de atendimento ao cliente”⁶.

Na cidade de São Paulo, o setor de comércio era responsável, em 2020, por cerca de 1 milhão de empregos⁷. As extraordinárias dimensões da zona sul impõem distâncias inexecutáveis para a maioria dos moradores da periferia, que raramente têm acesso a hipermercados e atacadistas, sendo que o consumo mais imediato é garantido pelos pequenos negócios de bairro mesmo que seu produto seja menos em conta (PRANDI,

6 O Sebrae foi fundado em 1972 e fez parte da administração federal até 1990, quando se desvinculou do poder público e se tornou um serviço social autônomo, financiado pelo Sistema S.

7 Precisamente 864 mil em 2020, segundo dados da Fundação Seade.

1978). Também certos itens não essenciais, como acessórios para telefone celular, brinquedos e objetos de decoração, são mais baratos por causa da procedência – produtos chineses comprados no Paraguai e revendidos na rua 25 de março ou na Santa Ifigênia (PINHEIRO-MACHADO, 2008; RANGEL, 2019).

O preço a pagar por uma vida menos desgastante se percebe no bolso, mas é sentida também de outras formas não monetárias. Na pequena loja de Delei, entre DVDs piratas, carregadores de celular, bonecos de super-heróis e máscaras de pano penduradas na parede, senta-se solitário no estabelecimento sem funcionários esse baiano de 50 anos, há 20 morando em Vargem Grande. Delei saiu de Aporá, no norte da Bahia, com 18 anos. Com cinco começou a trabalhar na roça, fazendo “serviço mais leve”, como plantar milho e feijão. Rumou para o Sudeste planejando ficar apenas um ano, pois “foi criado com a família da roça, mas que não passava necessidade”. Ficou sete anos em São Paulo e, quando voltou para a Bahia, não se adaptou mais.

Delei foi segurança em um condomínio, do qual se demitiu para se tornar camelô em Santo Amaro com a esposa. Lá, vendia cerveja, brinquedos e amendoim. Com o aumento da repressão aos ambulantes no entorno da estação da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM), por onde ele circulava, começou a comerciar nas proximidades de seu domicílio, em Vargem Grande.

É como se, para Delei, trabalhar por conta própria destravasse o espírito capitalista, mas ele percebe que não prospera porque precisa gastar, para sua sobrevivência e de sua família, tudo o que recebe. De segunda a segunda Delei atende na loja, das 9 às 20 horas, praticamente sem interrupção, exceto quando vai ao centro buscar mais produtos. Seu trabalho ali na loja não chega a ser exaustivo, diz. De fato, Delei passa a maior parte do dia sentado em seu banquinho, consultando o celular e sendo interrompido de vez em quando por algum cliente. Bem diferente da sua rotina fugindo do rapa na estação Santo Amaro ou na roça na Bahia.

O fator determinante aqui é que a vida sem salário, entre os mais pobres, é inevitavelmente cercada de incertezas, mas, excetuando-se situações de miséria e privação, vale a pena pelo desafio, pelo propósito que parece haver nessa escolha pelo trabalho autônomo. Delei sente que, nesse período, se tornou uma pessoa mais desenvolvida, enquanto o trabalho assalariado não lhe exigia esforço para isso. Ao fazê-lo, se tornou alguém conhecido no bairro, o que lhe garantiu *reconhecimento* pela comunidade.

A relação que se estabelece entre os comerciantes e seu território é certamente uma das principais características das ruas de comércio dos bairros periféricos, onde a maioria deles também reside, algo que Hoggart (2009) já havia observado: nessas situações, o comerciante se vê e é visto como alguém pertencente à comunidade, um trabalhador de igual *status* dentro daquele espaço; quando mantém um negócio distante de seu domicílio, especialmente em um bairro de classe média, ele tende a subjetivar uma relação de servidão em relação ao cliente, que se encontra em situação social superior. Com frequência se ouve dos comerciantes de Vargem Grande que lá eles não têm clientes, mas sim “amigos”.

A poucas quadras da loja de acessórios de Delei, Lígia comanda uma ótica que se destaca na rua de comércio local pela organização e pelas três funcionárias devidamente uniformizadas. Até 2015 ela era atendente no estabelecimento, quando o comprou dos antigos donos. Afirma que, desde então, toca a loja “lutando muito”. Com 46 anos e ensino médio completo, a paulistana começou a trabalhar com 13 anos.

Seu primeiro emprego foi como arrematadora de costura, depois trabalhou em um restaurante Habib's, em lojas de disco e como feirante em uma barraca de frutas.

Lígia demonstra uma sólida ética do trabalho com ecos de pentecostalismo (ALENCAR, 2010). Para ela, que é evangélica da Assembleia de Deus, ser uma empreendedora significa “sair cedo, trabalhar, construir nosso patrimônio. Oferecer o que a gente tem para os nossos clientes, dar toda a atenção, atendimento, não só o ‘pré’, mas o ‘pós’. Ajudar o nosso próximo”. Como seu colega Delei, ela tem uma relação afetiva com o bairro, sua “segunda casa”, diz, pois mora no Grajaú, contando que sempre é convidada para batizados e casamentos. Sua expectativa de futuro repõe um ideal de boa vida na acepção popular. “Hoje eu já não crio mais expectativas, acho que estou no patamar que eu queria, estou bem. Então quero, assim, quero poder me aposentar e tomar bastante água de coco lá na praia, sem doença, com boa saúde.”

A imprevisibilidade como um aspecto perene do cotidiano popular implica em saídas que podem não ser bem-vistas, mas que, no jogo entre formal e informal, legal e ilegal, acabam justificadas no interior de sua própria normatividade (FONTES, 2022; TELLES, 2006). O paulistano Luís Alberto tem 50 anos e é dono de um *petshop* em Vargem Grande há mais de duas décadas. Na sua loja, sacos de ração para gato, cachorro, gaiolas de pássaros e outras provisões criam uma barreira entre a porta de correr e a pequena mesa em que ele se acomoda, nos fundos, entre calculadoras e calendários.

Ele tem apreço pelo bairro e assim como os demais considera seus clientes, todos vizinhos, seus amigos, o que observei durante a visita de dois garotos que não sabiam precisamente o que queriam. Eles procuravam um produto específico para pássaros de criação, solicitado pelo pai de um deles, a quem Luís identificou prontamente, apontando a respectiva gôndola onde a ração se encontrava. Luís ainda tem um bar na mesma rua, que opera clandestinamente e que, por suposto, não fechou nem perdeu clientela na quarentena. “No momento, eu tô sonegando”, confessa sem muito remorso.

O dono do *petshop* e do bar irregular começou trabalhando no supermercado de um tio aos 12 anos, estudou até o ensino médio e nunca mais saiu do comércio. Trabalha dez horas diárias no estabelecimento nos sete dias da semana. Luís Alberto conta que já chegou a se desfazer da loja por não conseguir conciliá-la com o casamento. Entediado, comprou de volta e enfureceu a esposa, indicando que o estabelecimento para ele não é apenas uma fonte de renda, mas o fator preponderante que organiza sua vida. A esposa o fez escolher entre ela e o negócio; ele escolheu o *petshop*, e o casamento acabou. A loja está no centro de sua ética empreendedora:

Essa loja aqui direto eu mudo alguma coisa nela. Eu pego mercadorias diferentes para não ficar na mesma, senão tinha quebrado. Então isso é empreendedorismo, você ter visão do que o mercado está precisando naquela hora, então eu acho que me considero empreendedor. Eu tava com a loja aqui meio capenga, meio ruim antes da pandemia por causa de problemas pessoais, aí eu já inventei um barzinho, já pus para rodar e voltei de novo, você tem que mudar para poder... se você ficar parado pedindo para Deus só, não vai dar, você vai morrer. Eu acho que eu sou guerreiro. Eu procuro tá sempre olhando o mercado como está, as rações que estão mais rodando no momento para não ficar na mesmice. O povo enjoa da mesma coisa, então você tem que mudar sempre e aí você tem sempre mercado. Parou no tempo, se lascou. Eu acho que isso é ser empreendedor. (Luís Alberto, 50 anos, Vargem Grande, comerciante).

Para Luís Alberto, empreendedor é sobretudo aquele que *batalha*, passa por reveses, mas sabe se reinventar. Longe do perfil mencionado, por exemplo, por Jessé Souza (2010), essa percepção se serve de uma ambição modesta e de trabalho duro, que envolve recusas pessoais para, simplesmente, ganhar o dia, manter a família (que precisa se adaptar a sua rotina de trabalho, e não o contrário) e a fidelidade dos clientes, eventualmente se valendo de pequenos delitos como tocar um bar clandestino. Funciona na chave do “mundo sem culpa” de Antonio Candido (1970), acreditando que seus atos têm pouca ou nenhuma repercussão no andamento da sociedade, entre limites sempre tênues no mundo popular entre o legal e o ilegal.

BATALHADORES

Mudanças no perfil de consumo da população e até crises sanitárias de larga escala (notavelmente a pandemia de covid-19) estremecem contas familiares sempre muito estreitas e sujeitas a abalos imprevistos. A contingência pode fazer balançar os padrões de vida dessas pessoas, mas é nos modos de vida que uma sociedade de indivíduos *à moda* Thatcher revela mudanças mais significativas.

Milhares de trabalhadores, especialmente nas periferias, se mobilizaram nesse sentido, e foi esse o caso de Raphaela e Eduardo. Ela tinha 42 anos e ele 51 quando me contaram do empreendimento de comida italiana que estavam engatando naquele momento. Também pegaram carona em uma das principais modalidades de negócio da pandemia, o serviço de *delivery*, ele como chefe de cozinha e ela ocupada com a parte administrativa. Foi um passo intuitivo para os dois, pois Eduardo trabalhava havia mais de três décadas com cozinha, e Raphaela teve experiência com a gestão de um restaurante na Vila Olímpia por quatro anos.

Ainda jovem, o porto-alegrense Eduardo conta ter se deslumbrado com sua primeira impressão de São Paulo: alugou um *flat* na avenida Paulista, mas sua fantasia durou pouco; por seu lado, Raphaela caiu diretamente na dura realidade da periferia paulistana, e não disfarça muito a irritação com a “cobertura” que seu marido arrumou no Valo Velho, bairro que pertence ao distrito do Capão Redondo e que fica próximo de algumas das favelas mais precárias da zona sul. O tempo passou e eles se adaptaram, tiveram uma segunda filha e se mudaram para um condomínio no Campo Limpo, que, segundo eles, assegura para as filhas uma infância como a que eles tiveram, com espaço para correr. Não exatamente igual, já que lá eles dispõem de área verde, playground, academia de ginástica, salão de festas e tudo o mais que minimize as saídas à rua, sobretudo contam com um eficiente sistema de segurança.

Isso aqui é um *oásis*, claro, dentro da realidade aqui da região, Capão Redondo, Campo Limpo... A gente mora num oásis, que a gente sabe da realidade aqui fora, do bairro, bem pesado... tem pessoas maravilhosas [também]. Nossas filhas estudam em escola pública por opção nossa, entendeu? Até porque elas têm uma... seguindo a inteligência delas, têm oportunidade, a gente complementa o estudo delas com outros cursos: línguas, informática etc. Mas elas têm a realidade em contato com as pessoas do nosso dia a dia que moram aqui na nossa comunidade e elas se dão superbem, são super

“camaleões”, tá bem bacana. Graças a Deus, tá bem bacana. (Eduardo, 51 anos, Campo Limpo, cozinheiro).

A verticalização do Campo Limpo é um bom exemplo de região periférica que vem se transformando nas últimas décadas. Empreendimentos com mais de uma torre ergueram-se ali no período lulista, basicamente financiados no âmbito do programa Minha Casa Minha Vida (SINGER, 2012)⁸. A acelerada mudança na paisagem do distrito proporcionou ainda uma estação da Linha 5-Lilás do metrô em 2002.

Raphaela e Eduardo têm grande apreço pelo condomínio em que vivem e acreditam conseguir reproduzir ali a vida mais tranquila que tinham no Vale dos Sinos, com segurança e espaço para as meninas brincarem. O casal também valoriza a vida comunitária, mas o que os enclaves fortificados causam é uma deterioração disso. Foi justamente o convívio social precário intensificado pelo isolamento social que proporcionou o êxito da empreitada do restaurante *delivery*. A vida em condomínio, por mais que reparta indivíduos e famílias em células refratárias, cria formas de interação que transmitem uma ilusão de comunidade bastante adequada nesses casos. Lógica que só serve para quem está *dentro*, “afinal, o condomínio implica a tentativa de criar certas regras e normas públicas, nos limites da vida privada, mas sempre à condição de um espaço de excepcionalidade, erigido como defesa contra a barbárie exterior” (DUNKER, 2009, p. 3).

Nas circunstâncias da pandemia de covid-19, a capacidade de perceber o perigo foi decisiva para eles, que transformaram a adversidade do desemprego na realização de um projeto familiar. Atribuem seu êxito por confiarem em suas experiências práticas e na familiaridade com seu público, mostrando “pras pessoas que estão aqui na região que sim, que se pode comer uma coisa de bom restaurante com um preço justo”. Deram para o público local que ascendeu socialmente nos últimos anos o que eles queriam, “fazendo uma diferença aqui na nossa região, no nosso condomínio”.

Perguntados se tinham o restaurante como um sonho, Eduardo me corrigiu com seu tom moderado: “um *projeto*, né, cara. Tinha que montar uma estrutura. Eu costumo dizer que sonho é bom na cama, o problema das coisas é que a gente acorda”. De modo que eles trabalham hoje por volta de 14 horas por dia. Eles não se queixam e se permitem poucas ilusões, não minimizam as dificuldades do trabalho por conta própria e inclusive as compartilham com as filhas – a mais velha, com 15 anos à época, já ajudava fazendo as entregas dentro do condomínio.

É nesses episódios de relativo sucesso, contudo, que emerge no empreendedorismo popular uma de suas características mais notáveis – a confiança no *mérito* –, fortalecendo no imaginário a miragem de que quem trabalha e se prepara alcança a prosperidade. Por fim, comentando sobre o auxílio emergencial da pandemia, acreditavam que, como diz a velha máxima, “não adianta simplesmente largar o peixe na mão deles, tem que ensiná-los a pescar”.

8 O distrito foi o líder em lançamentos de unidades residenciais entre 2013 e 2017 na cidade de São Paulo – apartamentos com 49,3 metros quadrados em média (FERRASOLI, 2018).

ELES E NÓS

Em Paraisópolis, há mais de 14 mil estabelecimentos comerciais, que empregam 21% dos seus moradores (BERNARDO; SANTOS, 2021). Um deles é Celso, de 35 anos. Nascido em São Paulo e filho de pais alagoanos, ele morou a vida toda em Paraisópolis, onde cresceram também seus quatro filhos. Na sua pequena loja de consertos se empilham máquinas de lavar roupa, geladeiras, micro-ondas e o que mais couber, além de uma brecha para o dono e para um ou dois clientes. No ambiente espartano que caracteriza esse tipo de comércio popular, não há espaço para decoração. O único item que se permite é a TV pendurada na parede branca e sintonizada em José Luiz Datena, que divide a atenção de Celso com o movimento da rua.

Celso é um típico representante do comércio popular, sem grandes ambições além de ter uma vida honesta de trabalho em que a exaustão possa ser evitada, um tempo para a família, para a religiosidade (católica) e para algum lazer modesto (LÖWY, 2014; WEBER, 2002). Ele gostaria de ter algum período de férias, mas pacientemente espera prosperidade suficiente para isso; por ora, crê essencialmente na família como motivação. Sua saída para o trabalho por conta própria ele atribui ao talento para o reparo dos aparelhos domésticos da família. Assim, pegou o pequeno imóvel que herdou do pai junto com os irmãos e transformou a garagem em loja de consertos.

Comentando sobre a pandemia, Celso relata o susto inicial e a dificuldade em tocar o negócio com as medidas de isolamento. Mas a crise sanitária deixa revelar um incômodo que vai além do momento excepcional. Conta que “aqui embaixo” (extremidade mais próxima ao Morumbi), as pessoas vinham seguindo as recomendações (uso de máscaras, álcool em gel etc.), mas “lá pra cima no ‘meião’ [...] você vai nos lugares e o pessoal tá sem máscara, não tá se cuidando, o pessoal tá em roda conversando. Então, eu acho que lá pra cima tá mais um pouco – desculpa a palavra – um pouco mais relaxado”.

Obviamente, narrativas de crime ou de perseverança podem coexistir ou criar dissonâncias quando a realidade se impõe. Por exemplo, Paraisópolis é palco do Baile da Dz7, um dos maiores *fluxos*⁹ da cidade, frequentado por milhares de jovens de toda a cidade, quase todas as noites de quarta a domingo. Na madrugada de 1º de dezembro de 2019, alegando perseguição a assaltantes de moto, a Polícia Militar (PM) encurralou cerca de 5 mil frequentadores; nove deles, jovens entre 14 e 23 anos, morreram pisoteados durante o pânico causado pela operação policial. Apesar de relevar o fato de que há muitos moradores de Paraisópolis que vivem da renda obtida durante o baile, Celso, ao ser perguntado sobre violência no bairro, remete imediatamente ao evento, “porque tem muitos que vêm de fora e não respeitam nós moradores, que vêm colocar o carro na sua porta, largar o carro, sair andando. Então fica difícil até pra nós. Mas é igual eu falei, pra aqueles que trabalham lá dentro, que sobrevivem dessa renda é bom, graças a Deus”.

Diferenciações entre pontos distintos dos bairros são comuns, geralmente em tom depreciativo aos vizinhos, que podem estar a apenas algumas ruas. É o lado degradado

9 Bailes funk organizados de maneira espontânea, com carros e imensos alto-falantes disputando espaço nas estreitas vielas da favela

do senso de comunidade, que Hoggart(2009) observou na distinção entre *nós* e *eles* num contexto muito menos opressivo do que o de uma colossal favela brasileira no século XXI: na classe operária inglesa dos anos 1950, a noção de “nós” tinha ainda um forte caráter de classe que se opunha aos “de cima”, algo que parece utópico diante do retraimento do indivíduo no mundo contemporâneo e o enfraquecimento de sua identidade coletiva.

Dos anos 1990 até os dias de hoje, ao mesmo tempo que melhoravam o padrão de consumo e o acesso a bens, crédito, serviços e políticas públicas, a insegurança e a incerteza acompanharam o solapamento de modos de vida das classes populares, cercadas e gradeadas em suas casas (CALDEIRA, 2000). No contexto que se aproximava, Jurandir Freire Costa (1988, p. 165) via a sedimentação de um país “onde a experiência de impotência/desamparo é levada a um ponto tal que torna conflitante e extremamente difícil a prática da solidariedade social”.

A controvérsia em relação ao fluxo é grande. Aqueles que conseguem fazer algum dinheiro com ele geralmente adaptam suas rotinas: além dos vendedores, há quem explore estacionamentos e até suas lajes, que se transformam em camarotes; os demais, incluindo idosos e pessoas com filhos pequenos, condenam o barulho excessivo e a sujeira em quase todas as noites da semana, sem disfarçar muito a injúria moral com as letras sexualizadas do funk e a baixa média de idade dos frequentadores.

A ambiguidade com que muitos comerciantes observam Paraisópolis aparece também entre aqueles que têm comércios no “meião”, sugerindo que crescimento econômico e decadência moral evoluem na mesma medida para todos, e que as opiniões moralistas se fortalecem junto da ascensão social da família (FONTES, 2022). Otávio, de 41 anos, tem um pequeno mercado na favela que toca com a esposa há cerca de dois anos. Ele conhece bem o ramo, já que começou com 14 anos trabalhando no Grupo Pão de Açúcar (GPA), onde foi registrado por duas décadas. Teve ainda uma passagem pelo Carrefour, mais sete anos em um atacarejo e entre um e outro tentou seu primeiro negócio próprio, uma pizzaria, que não vingou.

Refletindo sobre o bairro, Otávio se reconhece em um perfil que vem surgindo em Paraisópolis, que demanda produtos mais caros e geralmente associados a um tipo empreendedor que ele aprecia muito: trabalhador, honesto, que acorda cedo “e que fica muito chateado quando não consegue pagar alguma dívida”.

Relações comunitárias significativas não estão imunes a conflitos e exibições de distinção (BOURDIEU, 2012)¹⁰. Frequentemente, os ricos são vistos como exploradores do trabalho alheio, afinal, são donos dos meios de produção, enquanto a situação dos pobres se assemelha muito a uma sina, ao incontornável ritmo da mera reprodução social. No estudo de Teresa Caldeira (1984), o mais notável, contudo, era a forma como viam a si mesmos: “nós”, que precisamos trabalhar para o próprio sustento (já que os donos, os verdadeiros ricos nesta interpretação, não precisam trabalhar); os pobres,

10 Keila, também interlocutora da pesquisa, trocou o salão de beleza em que trabalhava no Campo Limpo por um negócio próprio no bairro Chácara Santo Antônio, de classe média alta. Sua justificava é que, conforme adquiria certificados, percebia que “aquilo tava pouco pra mim [...] quando eu voltava não tinha esse retorno do pessoal do bairro, e não porque as pessoas não podem pagar, é porque as pessoas valorizam os profissionais de fora”.

mas também os “pobres de tudo”, moradores dos viadutos e que reviram o lixo por comida; há, na opinião de outros, uma “classe média”, que também precisa trabalhar, mas vive melhor; e aqueles que vivem melhor simplesmente por terem “estudo”. Como diz Caldeira (1984, p. 160), “o mundo social não é, para os entrevistados, feito apenas de oposições; ele é também um mundo de *diferenças entre os iguais* e sob este ponto de vista o ‘nós’ se dilui”.

Otávio e sua esposa nasceram e foram criados em Paraisópolis, mas, apesar de ter seu comércio na comunidade, não vivem mais lá. Um pouco antes de assumirem o mercado, mudaram-se com seus dois filhos para Taboão da Serra, onde moram em um condomínio. “Graças a Deus tive a condição de criar os filhos fora”, diz sem nenhum remorso. A família experimentou uma mobilidade social nas últimas décadas: seus filhos estudaram como bolsistas no Colégio Porto Seguro, e a mais velha atualmente faz Administração de Empresas na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Muito mais que um meio de ascensão social, Otávio considera que ter o ensino superior no currículo é questão de sobrevivência no mercado de trabalho (MACEDO, 2019; COSTA, 2018). Isso fica evidente quando ele atribui *todo* o êxito de sua família ao trabalho, mas intimamente desconfia que seus filhos precisarão de outras credenciais.

Por outro lado, um motivo tão real quanto aquele pelo qual tirou seus filhos de Paraisópolis é a influência que vem do que é alheio, do que foge ao seu controle e que recrudescer com a chegada deles à adolescência, impondo-lhe a necessidade de blindá-los de tudo o que vê de errado na favela. “Não digo a criminalidade, mas sim o acesso fácil: o acesso fácil à droga, à bebida, ao baile, ao sexo precoce, a todo tipo de coisa... tá em todo lugar, um pouco mais maquiado, às vezes não, mas tá lá”. Otávio anseia dar para os seus filhos aquilo que julga não ter tido. “Quando eu pego minha infância, uma infância bem dolorida, bem pobre, sem muita condição, tendo que sair de casa pra trabalhar muito cedo, com 11 anos...”, compara. Se do ponto de vista meramente material não parece haver justificativa para a mudança de bairro – pois há um processo de mobilidade acontecendo lá, segundo vários interlocutores –, ela se acomoda então na moralidade.

Como comerciante, Otávio percebe a burocracia como empecilho, se vê desamparado e a todo momento provocado a apelar para o ilícito. “Tudo que é feito é para que você sonegue, para que você faça errado, entende?”, dilema que Luís Alberto, como vimos antes, não teve. Otávio se ressentido, pois para empreendedores como ele não há suporte “nem de banco, nem de ONG”, duas instituições carregadas da mesma dubiedade no cotidiano de Paraisópolis. Como acontece com frequência entre os interlocutores desta pesquisa, há consciência da desigualdade e dos privilégios dos mais ricos. Mas é um sentimento represado, que não encontra vazão adequada em um contexto carregado de ceticismo.

A Paraisópolis da inclusão pelo consumo é para Otávio um bom lugar para manter um negócio, mas não para o que ele percebe como ideal para uma família que alcançou certo padrão, e esse padrão não é meramente econômico, mas ancorado em valores morais. Enquanto ele tenta seguir as regras e viver honestamente segundo sua rígida ética de trabalho, foi a desconfiança com seus ex-vizinhos de comunidade que determinou que ali não era mais um lugar decente para sua família. Junto ao orgulho que sente pelos filhos universitários e pela mobilidade social alcançada,

está afinal a distinção para com seus concorrentes, explícita no que *eles* fazem e *ele* não faz – sonegar, adquirir produtos roubados etc. “Como comprar algo que pode vir manchado de sangue? Quantos pais de família perderam a vida pra isso chegar até mim?”, indigna-se Otávio, resumindo o código moral do sujeito popular.

CETICISMO

Ronaldo é vigilante e motorista de aplicativos. É casado, tem 36 anos e mora há dez em Vargem Grande, justamente onde conheceu a atual esposa, e diz apreciar o clima de interior do bairro. “Tem um ônibus que você entra no [terminal] Varginha, faz um passeio desses aí, no final de semana, legal, ecoturismo que tem, né? [...] Eu nunca fui não, mas eu acompanho também na rede social, é legal”. Conta que tem cachoeiras na mata, mas ele também não foi.

Não chegava, na época da pesquisa, a ganhar dois salários mínimos no seu emprego como vigilante e, incapaz de pagar as contas com ele, começou a dirigir para os aplicativos Uber e 99, mas não sabia dizer o quanto tirava com isso, “porque eu não me achei na rua ainda”, dizia. Nos últimos onze anos trabalhou entre uma “empresinha” e outra, na primeira delas fazendo a segurança de uma farmácia. Depois que fez o curso profissionalizante para ser vigilante, Ronaldo permanece na função de que, aparentemente, não gosta e busca formas de sair. Uma delas é como motorista, outra ainda está em seus planos, fazer um curso de auxiliar de veterinária. Segundo ele, a vigilância é uma área que “está se acabando”, em que a maior parte do pessoal vai sendo substituída por portarias eletrônicas e controladores de acesso.

Com o carro em situação irregular, sob risco de “busca e apreensão”, Ronaldo continua circulando. Situações de incerteza como essa apontam numa direção de retraimento do indivíduo diante das imensas transformações trazidas pelo desenvolvimento da tecnologia e da racionalidade gerencial, da qual a uberização é sua última atualização (ABÍLIO, 2020). O smartphone de Ronaldo satisfaz sua necessidade de “natureza” e manipula as fronteiras do legal e do ilegal para que ele permaneça dirigindo. Sua subjetividade cada vez mais diluída entre esses mundos de extremo individualismo e incerteza é o total oposto do que se encontra entre os pequenos comerciantes do bairro que vimos no início, plenamente integrados na dinâmica comunitária, que, para Ronaldo, se resume a alguns serviços – e ele mal sabe mencionar as atividades de lazer que se praticam ali, apesar de achar tudo “muito interessante”.

Reconstituindo sua juventude, Ronaldo revela com mais intensidade os conflitos que tenta a todo custo disfarçar. Diz ter saudade daquela época, já que “tinha os amiguinhos, os colegas, era bem bacana, né? Tinha as festinhas na escola, era bom, era bem legal. Hoje em dia você não vê nada disso, hoje em dia é tudo mais...”, o que leva a conversa diretamente para seus filhos, um rapaz de 15 anos e uma adolescente de 13. Ronaldo diz que é preciso vigiá-los, porque “é tudo livre aí” nas redes sociais, mas pornografia é o que o preocupa em especial. Seu raciocínio sugere fortemente algo que é recorrente entre meus interlocutores nessa faixa de idade, um sentimento de *nostalgia*. A presença de filhos adolescentes se torna assim gatilho para opiniões mais reacionárias e para maior preocupação com a segurança.

Ronaldo vinha frequentando a Igreja Apostólica da Fé, em Guarulhos, a mais de 70 quilômetros de Vargem Grande¹¹. Incertezas demais rondam sua vida – o carro sob risco de busca e apreensão, uma eventual recaída nas drogas, o desemprego pela crise no setor de vigilância privada, e com os filhos, para quem ele gostaria de ser um bom exemplo. Na comunidade, sua vida resta retraída, aumentando sua sensação de isolamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No relato etnográfico exposto neste artigo busquei apresentar as experiências de comerciantes, trabalhadores por conta própria e microempreendedores moradores da periferia da zona sul paulistana, que, através desse *ethos* particular, estabelecem relações comunitárias na realidade opressiva das periferias brasileiras neste século.

Entre meus interlocutores instalados nas regiões mais periféricas – Vargem Grande é o melhor exemplo – percebe-se uma resiliente relação com seus bairros, em que o pequeno comerciante é percebido e se entende como uma referência, casos de Renato, de Delei e de Lígia. Veem seus clientes como amigos, e são comuns os acenos entre vizinhos. Aqui, é notável um valor de reconhecimento e uma relação muito orgânica entre eles e os demais trabalhadores na comunidade. Relação semelhante àquela observada por Hoggart (2009) entre membros da classe trabalhadora inglesa de meados do século XX.

Em grandes comunidades da zona sul, como a favela de Paraisópolis, a magnitude dos conflitos é proporcional à sua diversidade, que mistura situações de vulnerabilidade, regulação da entrada e saída de alguns pontos pelo Primeiro Comando da Capital (PCC)¹² e sua relevância no imaginário tanto dentro como fora dela. Colado ao Morumbi, distrito de classe média alta em que muitos dos moradores de Paraisópolis trabalham, as oposições óbvias presentes nessa relação entre os bairros muitas vezes escondem a maneira como os moradores da favela veem os próprios vizinhos. Por exemplo, nota-se certa hostilidade de quem mora ou tem comércio próximo ao Morumbi, como meu interlocutor Celso, em relação aos frequentadores do “meião” e do Baile da Dz7.

As opiniões sobre a tragédia de 2019 revelam a ambiguidade com que os fluxos são percebidos pela própria comunidade: muitos interlocutores se equilibram entre condenar a ação da polícia e rejeitar com veemência os eventos, que acontecem de

11 Como aponta Rui (2010, p. 57), nota-se aqui “um elo discursivo entre ‘drogas’, criminalidade, descontrol e autodestruição”.

12 O PCC surgiu em 1993 entre detidos na Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté, no estado de São Paulo. De acordo com Karina Biondi (2010), alguns presos dessa cadeia de segurança máxima, após massacre sofrido durante um jogo de futebol entre facções rivais, tinham o objetivo de “se organizarem para tentar evitar os maus-tratos que diziam sofrer no sistema penitenciário e, ao mesmo tempo, regular as relações entre os presos, para que os maus-tratos não partissem deles próprios. A orientação era a de que tinham de se unir (pois, afinal, compartilhavam uma mesma situação) para então reivindicar o que consideravam um tratamento digno no sistema carcerário”.

quarta-feira a domingo e não terminam antes do amanhecer. Entre o ultraje moral e o desespero com a rotina inescapável, o único ponto positivo visto por eles são as oportunidades que o fluxo cria para alguns negócios locais. De modo que a fuga de realidades vistas como insuportáveis tem estimulado, por um lado, a proliferação dos condomínios, onde situações desagradáveis podem ser evitadas e experiências de classe, mimetizadas; por outro, gera reações de incompreensão e conflito.

Diante do aumento das incertezas, é nos domínios da família e da comunidade que se prende o sujeito popular. Assim, percebe-se entre meus interlocutores uma economia moral a governar seus atos, que não se resumem a cálculos monetários, mas privilegiam entendimentos populares de bem-estar familiar (DE L'ESTOILE, 2020), eventualmente hostis à racionalização imposta pelo “mercado” e pelo discurso do empreendedorismo, visto com curiosidade e ao mesmo tempo desconfiança.

Uma razão prática aparece na relação com os filhos e na exaltação do rigor – outrora exercido pelos pais – contra as perversões do mundo contemporâneo, notadamente a internet no caso de Ronaldo, e no “acesso fácil”, como comentou Otávio em referência ao consumo de drogas que ele vê como permissivo em Paraisópolis, de onde se mudou justificado pela segurança dos filhos. Essas considerações têm, evidentemente, forte carga moral e se acentuam quando remetem aos bailes funk, mas também se assentam nas próprias experiências com o crime, a adição ou a gravidez precoce, situações que alegam não querer para os filhos. Com a chegada das suas crianças à adolescência, esses discursos se voltam ainda mais à preocupação com a segurança, com o medo do despreparo para a vida adulta e a sensação iminente de perda de controle sobre eles. A “violência urbana” altera o lugar das favelas no imaginário da cidade e para seus próprios moradores (SILVA; MENEZES, 2019).

A preocupação com a segurança da família é verificável também pelo crescimento no número de condomínios. Esses enclaves fortificados passaram a se destacar na paisagem onde antes predominavam as autoconstruções, que ainda existem em imensa quantidade e hoje ajudam a realizar negócios próprios.

A segunda consequência da proliferação dos condomínios nos modos de vida é a possibilidade que eles abrem para um comércio intramuros, mimetizando relações de confiança e solidariedade comunitárias que se tornaram escassas fora deles. Tive como interlocutores muitos moradores desses lugares que abraçaram o empreendedorismo inicialmente por necessidade, mas que encontraram nessa vivência isolada da cidade os próprios consumidores de seus restaurantes caseiros. Naturalmente, eles apostaram na diferenciação do gosto, resultado do aumento no padrão de vida local.

Na noção de “empreendedorismo contra o mercado”, como defini neste texto, e diante do que foi dito, em que uma ressignificação de sentimentos nostálgicos de comunidade enquadra a aspiração desses trabalhadores em uma nova realidade, se escondem também sentimentos de desagregação social, cuja consequente reação espasmódica ao longo da história se explica, para Karl Polanyi (2000), porque uma quantidade significativa de pessoas decide reagir ao que vê como ameaça, algo que ele interpretou como um *movimento de autoproteção da sociedade*.

Nos casos narrados aqui, essa ambígua resistência dos costumes não encontra seu inimigo na dicotomia entre pobres e ricos. No plano “micro” do cotidiano popular,

ela se direciona a filhos e vizinhos em processo de rompimento com o espaço de experiência, mantendo latentes avanços e recuos no processo de racionalização. Trata-se, portanto, de um conflito que acontece no âmago da cultura popular, em que, diante dos discursos hegemônicos, as classes que vivem do trabalho se diluem. Esse conflito gira em torno da conservação contra a racionalização, mas não se expressa na forma de luta de classes, que forjaria assim uma consciência na luta, como esperaria Thompson (2012) e Braga (2015).

O individualismo seria apenas uma reminiscência de tempos antigos de fuga da miséria e das violências perpetradas pelo Estado se situações concretas não o reafirmassem a todo tempo para essas pessoas. Elas vivem o encolhimento de suas subjetividades aos próprios interesses, angústias e incertezas pelo que pode vir, e assim se voltam para o exótico, ao próprio empreendedorismo, que, na sua essência, se define pela inovação mercadológica. De modo que, mesmo que involuntariamente, essa apropriação popular do empreendedorismo se faz à margem do mercado, mas não contra ele, na medida em que a própria autonomia passa a ser monetizada.

SOBRE O AUTOR

HENRIQUE COSTA é pós-doutorando no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

hen.costa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7172-6085>

REFERÊNCIAS

- ABÍLIO, Ludmila C. Uberização: a era do trabalhador *just-in-time*?. *Estudos Avançados*, v. 34, n. 98, 2020, p. 111-126. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2020.3498.008>.
- ALENCAR, Gedeon. *Assembleias de Deus: origem, implantação e militância (1911-1946)*. São Paulo: Arte Editorial, 2010.
- AMORIM, Henrique; MODA, Felipe; MEVIS, Camila. Empreendedorismo: uma forma de americanismo contemporâneo?. *Caderno CRH*, v. 34, 2021, p. 1-16. <https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.36219>.
- BECK, Ulrich. *Sociedade de risco*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BECKERT, Jens. Imagined futures: fictional expectations in the economy. *Theory and Society*, v. 42, n. 3, 2013, p. 210-240. <https://www.jstor.org/stable/43694686>.
- BERNARDO, Jéssica; SANTOS, Cleberson. Paraisópolis faz 100 anos e aposta no comércio local para se recuperar da pandemia. *Folha de S. Paulo*, 15 set. 2021.
- BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

- BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BRAGA, Ruy. *A pulsão plebeia: trabalho, precariedade e rebeliões sociais*. São Paulo: Alameda, 2015.
- CALDEIRA, Teresa. P. R. *A política dos outros: cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALDEIRA, Teresa P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000.
- CARDOSO, Adalberto. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. 2. ed. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>.
- CATINI, Carolina. Empreendedorismo, privatização e o trabalho sujo da educação. *Revista USP*, n. 127, 2020, p. 53-68. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.i127p53-68>.
- COLBARI, Antônia. A retórica do empreendedorismo e a formação para o trabalho na sociedade brasileira. *Sinais*, v. 1, n. 1, 2007, p. 75-111. <https://doi.org/10.25067/s.v1i01.2681>.
- COSTA, Henrique. *Entre o lulismo e o ceticismo: um estudo com bolsistas do Prouni de São Paulo*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.
- COSTA, Henrique. *Um lugar ao sol: utopia e sofrimento no empreendedorismo popular paulistano*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2022.
- COSTA, Jurandir F. Narcisismo em tempos sombrios. In: BIRMAN, J. (Org.). *Recursos na história da psicanálise*. Rio de Janeiro: Taurus, 1988, p. 151-174.
- CRUZ JUNIOR, Brauner. *A empresa de si mesmo: a assimilação do discurso empreendedor pelas camadas populares brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais). Universidade Federal do ABC, 2019.
- DE L'ESTOILE, Benoît. "El dinero es bueno, pero un amigo es mejor": incertidumbre, orientación al futuro y "la Economía". *Cuadernos de Antropología Social*, n. 51, 2020, p. 49-69. <http://dx.doi.org/10.34096/cas.i51.8237>.
- DENNING, Michael. Wageless life. *New Left Review*, n. 66, 2010. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/ii66/articles/michael-denning-wageless-life>. Acesso em: ago. 2023.
- DUNKER, Christian. A lógica do condomínio ou: o síndico e seus descontentes. *Revista Leitura Flutuante*, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7623/5578>. Acesso em: ago. 2023.
- FELTRAN, Gabriel. O valor dos pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo. *Caderno CRH*, v. 27, n. 72, 2014. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792014000300004>.
- FERRASOLI, Daniel. Condomínios com mais de uma torre se destacam no Campo Limpo, em SP. *Folha de S. Paulo*, 25 fev. 2018.
- FONTES, Leonardo. Violência, trabalho e periferia: conflitos morais e convívios nas fronteiras entre dois mundos. *Caderno CRH*, v. 35, 2022, p. 1-19. <https://doi.org/10.9771/ccrh.v35i0.35924>.
- FUNDAÇÃO SEADE. Seade Trabalho. Disponível em: <https://trabalho.seade.gov.br/>. Acesso em: ago. 2023.
- GIAVAROTTI, Daniel M. *Eles não usam macacão: crise do trabalho e reprodução do colapso a partir da periferia da metrópole de São Paulo*. Tese (Doutorado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HOGGART, Richard. *The uses of literacy*. London: Penguin, 2009.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas: las emociones em el capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- LEITE, Marcia; LINDOSO, Raquel. Empreendedorismo, neoliberalismo e pandemia. O desmascaramento de uma ideologia. *Contemporânea*, v. II, n. 3, 2021, p. 971-987. <https://doi.org/10.4322/2316-1329.2021027>.
- LÖWY, Michel. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MACEDO, Renata. Escolhas possíveis: narrativas de classe e gênero no ensino superior privado. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana. China-Paraguai-Brasil: uma rota para pensar a economia informal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 23, n. 67, 2008, p. 117-192. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200009>.
- POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Tradução de Fanny Wrabel. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- PRANDI, Reginaldo. *O trabalhador por conta própria sob o capital*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- RANGEL, Felipe. A empresarização do comércio popular em São Paulo: trabalho, empreendedorismo e formalização excludente. Tese (Doutorado em Sociologia). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2019.
- ROY, Ananya. *Poverty capital: microfinance and the making of development*. New York: Routledge, 2010.
- RUI, Taniele. A inconstância do tratamento: no interior de uma comunidade terapêutica. *Dilemas*, v. 3, n. 8, 2010, p. 45-73. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7170>. Acesso em: ago. 2023.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SILVA, Luiz Antonio Machado da. Notas sobre os pequenos estabelecimentos comerciais. In: CAVALCANTI, M.; MOTTA, E.; ARAUJO, M. (Org.). *O mundo popular: trabalho e condições de vida*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2018, p. 45-60.
- SILVA, Luiz Antonio Machado da; MENEZES, Palloma V. (Des)continuidades na experiência de “vida sob cerco” e na “sociabilidade violenta”. *Novos estudos Cebrap*, v. 38, n. 3, 2019, p. 529-551. <https://doi.org/10.25091/S01013300201900030005>.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUZA, Regina M. *O discurso do protagonismo juvenil*. São Paulo: Paulus, 2008.
- TELLES, Vera S. Mutações do trabalho e experiência urbana. *Tempo Social*, v. 18, n. 1, 2006, p. 173-195. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000100010>.
- TELLES, Vera S. Cidade: produção de espaços, formas de controle e conflitos. *Revista de Ciências Sociais*, v. 46, n. 1, 2016, p. 15-41. <http://www.periodicos.ufc.br/revciensoc/article/view/2423>.
- THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*. v. 2. A maldição de Adão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.
- TOMMASI, Livia de. Culto da performance e performance da cultura: os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. *Crítica e sociedade*, v. 5, n. 2, 2016, p. 100-126. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/criticasociedade/article/view/34838>. Acesso em: ago. 2023.
- WEBER, Florence. Práticas econômicas e formas ordinárias de cálculo. *Mana*, v. 8, n. 2, 2002, p. 151-182. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000200006>.
- WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 43-68.
- WILLIS, Paul; TRONDMAN, Mats. Manifesto pela etnografia. *Educação, Sociedade e Culturas*, n. 27, 2008, p. 211-220. Disponível em: https://www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC27/27_arquivo.pdf. Acesso em: ago. 2023.

José Martins dos Santos. Fragmento de Cintura Fina e Mulher Macho. Cartão-postal, gravura, impresso gráfico. São Paulo, 7/12/1957. Arquivo IEB, Cultura Popular – Coleção Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo, s.d., código de referência GRAVCORDEL-MTLAC-16



CRIAÇÃO • CREATION)

Ruas, casas e jardins

[*Streets, houses and gardens*]

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende¹

RESUMO • A seção Criação tem por objetivo publicar textos e materiais inéditos de escritores e/ou artistas, fotógrafos, desenhistas, além de documentos inéditos encontrados no Arquivo do IEB/USP. “Ruas, casas e jardins” reúne dois contos sobre a loucura e a morte que exploram a sutil zona de indiferenciação entre a vida subjetiva, transformações urbanas e objetos herdados. Rezende é escritor e professor de Música na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. “Um bairro para se perder” se vale de um narrador ao estilo machadiano (SCHWARZ, 2000), aparentemente imparcial, para narrar uma história de amor ambientada em um local em constante transformação, enquanto “O canteiro” elabora livremente a figura da falta com base nas obras de Freud (2011) e Lacan (1995). • **PALAVRAS-CHAVE** • Contos; literatura brasileira; literatura brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** • The

Creation section has the objective of publish unpublished texts and materials by writers and/or artists, photographers, designers, as well as unpublished documents found in the USP IEB Archive. “Streets, houses, and gardens” brings together two stories about madness and death that explore the subtle zone of indistinctiveness between subjective life, urban transformations, and inherited objects. Rezende is a writer and a Music professor at the Universidade Federal da Integração Latino-Americana. “Um bairro para se perder” employs a narrator in the Machadian style (SCHWARTZ, 2000), apparently impartial, to narrate a love story set in a constantly changing neighborhood, while “O canteiro” freely elaborates on the concept of lack based on the works of Freud (2011) and Lacan (1995). • **KEYWORDS** • Short story; Brazilian literature; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 13 de novembro de 2023

Aprovado em 30 de novembro de 2023

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. Ruas, casas e jardins. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10674.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10674

¹ Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).

UM BAIRRO PARA SE PERDER

A breve história que lhes contarei em seguida nasceu de um descompromissado desafio, desses que a gente só aceita depois de abrir uma garrafa de vinho. Companheiros de ofício, com os quais compartilho o destino de haver nascido e crescido numa cidade interiorana cercada por oceânica monocultura de trigo, enfeixada por caudalosos rios e adornada por tufos de mata atlântica renitentes, decidiram confrontar o tédio com experiências literárias radicais. Pois nada é mais ousado do que praticar literatura sobre aquilo contra o que a própria escrita serve de fuga. Foi assim que, numa prosaica conjunção de audácia e embriaguez, concordamos em contar a história de nossos próprios bairros. No dia seguinte, com o metabolismo refeito, tive uma percepção mais clara do meu desafio particular. Logo eu, afeito a divagações, deveria me debruçar sobre uma matéria que não dá muita margem à fantasia. É que quando os fatos são demasiado insólitos, paga-se a sua poetificação com a moeda da inteligibilidade, que tem lastro na realidade. Como sou demasiado conservador para investimentos arriscados, fiz um grande esforço para manter-me na trilha dos acontecimentos, permitindo-me apenas pequenas elaborações pessoais em momentos específicos, que, imagino, o leitor saberá identificar. Dada a aridez da matéria, resolvi enlaçá-la com uma história de amor verídica, que pude acompanhar de perto durante as caminhadas noturnas que faço para organizar os pensamentos.

– Que pés bonitos você tem...

Ela acolheu o flerte com um sorriso, e o acomodou com algumas palavras:

– São bem femininos.

Dos lábios dele, então, outro sorriso se lançou na jovem noite, enlaçando-se com o dela. A luz amarela, dessas antigas e nuançadas que se contrapõem à nudez do branco-hospital, tornava visível o fino tecido da atmosfera que envolvia o lugar. E o encadeamento das pequenas células de ar-luz se assemelhava ao trançado das poucas tiras de couro que abraçavam aqueles pés, evitando o completo desvelamento de sua parte visível. Peito do pé. A linguagem visa o sensual e o abraça com generosa assonância. E fechado, e aberto. A planta do pé mantinha a distância de uma sola, de

couro alheio, da grama. Os veios, em desenhos labirínticos, recobriam as superfícies separadas pela sola, que, apesar do privilégio, não reinava sem disputa. Tanto ele quanto a grama também desejavam os pés – ele o peito, ela a planta – e invejavam o couro. Mas a inércia dos adversários o deixava confiante. Era a primeira vez que se encontravam naquela praça. Na verdade, chegaram ali da mesma maneira como passaram por muitas outras áreas verdes do mesmo bairro. A linguagem corrente a chama de casualidade. Mas, quando se passeia pelas ruas como quem se deixa levar pelos pensamentos, qualquer destino é certo. Ainda mais num bairro como aquele, afeito às associações. Sua história é curiosa.

É do saber comum que ele nasceu de uma das três ocupações urbanas planejadas para abrigar as famílias dos construtores da famosa pirâmide de cera da cidade. Os carregadores de pedra-de-cera ficaram alojados nos arredores do sítio arqueológico de fachada, criado para insuflá-los com uma autêntica experiência mesopotâmica e, assim, aumentar os índices de produtividade. Aqueles que sucumbiam ao trabalho pesado eram homenageados com hieróglifos na base da pirâmide. Com o passar do tempo, por falta de espaço, os estratos superiores tiveram que ser igualmente ocupados pelas figuras mudas. Habilmente trabalhado pelo setor de marketing da concessionária que venceu a duvidosa licitação para a exploração comercial da réplica extravagante, esse inesperado excedente acabou dotando de certa aura de humanidade a superfície encerada. Terminada a construção, as casas dos carregadores de pedra-de-cera foram soterradas para formar o grande entorno arenoso que, em plena mata atlântica, se abre para receber os milhares de turistas que todos os anos aterrizam na cidade. Nos últimos tempos, o *city tour* incluiu visitas guiadas pelas casas soterradas que pouco a pouco foram emergindo do terreno arenoso. Equipados com máscaras protetoras e outros que tais, os escafandristas do deserto eram levados a conhecer os vestígios da vida de seus antigos moradores. O efeito de tal imersão era tão intenso que os visitantes frequentemente interpelavam os guias turísticos com perguntas como: “Mas no Egito antigo eles já tiravam fotografias?”

A alguns quilômetros da pirâmide, num oásis artificial, viviam as famílias dos egiptólogos que planejaram a construção da pirâmide. Inicialmente, era uma estância temporária. Não por uma motivação material, pois o entorno arenoso não ameaçava a integridade das casas protegidas pelo oásis; seus habitantes simplesmente consideravam a cidade sumamente desinteressante. Nem mesmo o foco no trabalho era capaz de compensar o provincianismo. Pois a municipalidade, em parceria com a iniciativa privada, encomendou não apenas uma insípida pirâmide de cera oca. Para explorar o potencial econômico do turismo seletivo, demandara que o interior da colossal construção fosse dividido em diversos ambientes temáticos com valores estratificados para a visita, entre eles, um parque de dinossauros e uma enorme pista de esqui na neve. De tão esdrúxula, a proposta espantou alguns dos egiptólogos, que preferiram a módica vida de especialista em civilizações antigas ao sacrifício do intelecto. Mas, na maioria deles, o espírito capitulou à comodidade. E, nesse mundo à parte, a seleta comunidade local foi se acostumando a tal ponto com as miragens digitais instaladas nos arredores que passou a pedir a volta de Quéops.

O terceiro conjunto de casas foi destinado aos fabricantes de pedras-de-cera. Suas habitações parecem ter sido construídas a partir de um mesmo molde pré-fabricado,

aplicado em terreno delimitado para reproduzir as proporções das pedras. Essas pequenas unidades familiares, por sua vez, se encadeavam de tal maneira que os quarteirões também replicavam, de forma ampliada, as mesmas proporções. Entremeadas por vias principais e secundárias, e intercaladas com áreas verdes, essas macrounidades formavam um bairro que dava às pessoas que nele transitavam a estranha sensação de estar sempre andando no mesmo lugar. Os habitantes se acostumaram, então, a tomar as instalações criadas para atender as necessidades de saúde e lazer da comunidade como pontos de referência auxiliares: morava-se perto do hospital pedra-de-cera, da escola pedra-de-cera, do mercado pedra-de-cera etc.

Originalmente, o espaço estava delimitado por muros que delineavam um grande retângulo, em forma de pedra-de-cera, é claro. Mas, encerrados os trabalhos, a necessária coesão material e espiritual que mantinha o bairro unido à construção da pirâmide foi, aos poucos, se afrouxando. Liberados do feitiço do trabalho céreo-maquinal, os habitantes que decidiram permanecer na localidade começaram a empreender mudanças na estrutura original daquele microcosmo. A primeira providência foi derrubar os muros, fato que começou a atrair pessoas que nada tinham a ver com a construção da pirâmide. Em seguida, de maneira desordenada e irregular, cada qual realizou as alterações que bem entendia, ou que podia, nas células habitacionais. Disso resultou uma miríade de “estilos” que ia desde simples enxertos de alvenaria até palacetes à lá novo-rico estadunidense, espremidos por muros altos e adornados com cercas elétricas e câmeras de vigilância. Os especuladores imobiliários tiveram que esperar até a regulamentação do comércio dos imóveis para espalhar seu capital pela região. Aqui e ali começaram a surgir os pequenos sobrados geminados, que cabiam no que antes era um mesmo terreno. Curiosamente, essa barafunda arquitetônica não desfez a sensação labiríntica das pessoas que caminhavam pelo bairro. Agora, ao invés de dar voltas no mesmo lugar, elas ingressavam numa espiral de repetição e diferença. Isso até que facilitou um pouco a movimentação interessada, que lida com o espaço público como um interregno entre dois pontos de chegada. Mas quem realmente aproveitou a nova configuração foram aqueles que caminhavam sem destino planejado, como é o caso dos aspirantes a casal que deixamos de seguir parágrafos atrás. Eles haviam construído para si um tempo-espaço paralelo, que acessavam sempre que podiam. O ponto de imersão era o próprio bairro. Cada encontro tramava uma nova rota pelas mesmas ruas; cada rota traçava um novo desenho dos mesmos lugares; cada lugar trançava uma nova memória com os mesmos cheiros, as mesmas cores, as mesmas palavras e os mesmos olhares.

Para meu embaraço, só posso narrar os eventos decisivos que se seguiram de maneira aproximada, a partir de comentários e versões parciais escutadas aqui e ali. Acontece que, entre decidir ou não narrar esta história e, uma vez convicto do valor da tarefa, buscar nos labirintos do pensamento as palavras mais adequadas para cumpri-la, acabei perdendo contato com os fatos. Dizem que, numa noite como tantas outras, ele se dirigiu à casa dela, uma das poucas moradias de cera que se mantiveram intactas desde a construção do bairro. Ao chegar, deu de cara com um terreno baldio, coberto com placas de cera despedaçadas. Um cartaz brilhante de alumínio pintado trazia o famoso logo dos Ps entrelaçados e, abaixo dele, em letras

pequenas e estilizadas, a marca Pharmacia Pirâmide. Despreparado para tamanha surpresa, aquela visão atingiu-lhe duramente a alma, e ele sentiu seu interior replicar a imagem do terreno vazio com o amontoado de placas quebradas. Alguns afirmam que, pouco tempo antes, houvera uma forte discussão, seguida de juras de nunca mais voltar a vê-lo. Outros contam que ela conseguira trabalho num lugar distante e, aproveitando a oferta da conhecida rede farmacêutica que expandia seus negócios no bairro, vendera a propriedade e acelerara sua partida. Há também quem diga que, num desses passeios noturnos, eles se perderam e, num afã incontrolável, ela agarrou seus poucos pertences e tomou o primeiro ônibus para o litoral. Fato é que, desde esse evento traumático, ele cismava em refazer periodicamente o mesmo trajeto. Nesse insistente retorno cego àquela ausência, lhe foi possível testemunhar cada etapa de construção da farmácia. A partir de então, passou a notar que as filiais se multiplicavam rapidamente pela região, junto com as casas geminadas. Em pouco tempo, o caminho que o ligava à memória dela se tornara irreconhecível, coincidindo com o colapso nervoso que o impediu de seguir transitando pelo bairro.

Muitos anos mais tarde, conta ele, voltaram a se escrever. Ela estaria de passagem pela cidade, e queria vê-lo. Combinaram de se encontrar na mesma praça, uma última vez. O lugar, de fato, ainda existia, mas nesse meio-tempo o bairro se tornara inteligente. No caminho de ida, ele foi saudado por pelo menos três semáforos que, pela refração de seu suor, lhe aconselharam a repor o magnésio. Assistiu também à prisão preventiva de dois homens efetuada a partir de dados biométricos obtidos pelas câmeras de vigilância que se espalhavam pelas ruas. Próximo à área verde, lhe chamou a atenção uma casa de cera, igual às que a sua memória ainda conservava. Era uma loja de antiguidades, e ele não soube dizer se a construção era original ou se se tratava de uma simples réplica de cera, dessas que se colocam em museu.

Ao entrar na praça, seus olhos sorriam pela primeira vez em muitos anos. Ali estava ela, de costas, assistindo a uma partida de futebol dos vizinhos em numa quadra de realidade aumentada. Pressentindo a sua chegada, ela se virou e o encarou sem exhibir um único gesto de surpresa. Era como se nada tivesse acontecido; como se o tempo não houvesse passado.

Caminharam silenciosamente para o mesmo lugar onde se sentaram pela primeira vez. O tecido atmosférico reluzia pelo contato da nova iluminação com as partículas de cera que, pela discreta e progressiva deterioração da pirâmide, se espalhavam pela cidade, criando um efeito onírico aconchegante para a visão. Os pés dela, escondidos no sapato fechado, se apoiavam sobre a grama sintética. Ele só pôde erguer a cabeça e olhá-la nos olhos depois de passar por eles. Viu-se, então, refletido em suas pupilas negras. Imediatamente seus lábios arquearam um generoso sorriso que tinha a curvatura do peito do pé ainda viva em sua memória. Em seguida, sentiu o exato instante em que o sorriso dela abraçou o seu. Assim, com todos os sentidos investidos na percepção da mais sutil e precisa alucinação, morreu em sua morada mais íntima. E a luz branco-hospital da ala psiquiátrica se apagou pela última vez.

O CANTEIRO

Em algum momento de minha infância, recebi um canteiro. Naquele então, não cheguei a estranhar, como o fiz muito tempo depois, e como imagino acontecer com quem deu atenção à frase inicial deste breve relato, o aspecto ligeiramente insólito da situação. Mas também não dei maior importância ao fato, e o objeto recebido passou a me acompanhar ao longo das inúmeras mudanças de residência que brotam naturalmente em uma vida errática. O primeiro estranhamento, portanto, não veio propriamente do fato de ter, ainda criança, herdado um canteiro, mas da dificuldade que sentia em me livrar dele nos momentos mais agudos dessas mudanças. É certo que carrego em mim um forte apego a objetos que perderam sua razão de existir: toalha de banho esburacada, álbum de figurinha completo, cartas de amores vencidos, como se tivesse a necessidade de deixar algum rastro para não esquecer de mim mesmo. Com aquele canteiro era diferente, pois, apesar de saber que ele sempre estivera ali, nunca me senti refletido nele. E estranhava mais ainda meu apego àquele objeto inexpressivo, pois suas grandes proporções dificultavam imensamente as trocas de residência. Com o tempo, deixei de lutar contra o impulso de abandoná-lo e aceitei sua companhia muda. Mas foi essa decisão que me fez passar a estranhar aquela companhia. Pois nunca soubera ao certo o porquê de sua existência e, menos ainda, como ele me havia sido delegado. Apesar de sua visível antiguidade, que combina uma monolítica estrutura pétreia insondável à percepção visual do tempo com marcas de evidente desgaste de uma inscrição hieroglífica, não há sinais de que, em algum momento de sua existência, ele tenha cumprido o seu propósito. O vazio interior, que lhe dá forma, não carrega qualquer marca de terra ou coisa que o valha. Isso aumenta o estranhamento de ter feito dele uma companhia. Não tenho ideia de como me tornei dono desse vazio murado. Sua origem e sua história na família são perguntas que, uma vez convertidas em algo significativo para mim, nunca encontraram resposta. Conta-se apenas que o objeto vem do lado materno e que, tradicionalmente, era passado às crianças quando elas começavam a falar, mas nunca souberam me explicar a finalidade desse ritual. Minha mãe não dava atenção a essa tradição, vazia como o próprio canteiro, mas também nada fez para impedir a sua continuidade. Eu, pelo contrário, sempre fui avesso a crendices, ainda mais a essa, à qual lhe faltava uma crença propriamente dita e que, sendo assim, se reproduzia pela força de um não sei que travestido de hábito. Casei, tive filhos, me separei, voltei a casar, sem nunca me desfazer do objeto. No dia em que minha primogênita pronunciou sua primeira palavra, decidi presentear o canteiro com sua primeira pá de terra. E foi quando senti que o estranhamento deixou de habitar o vazio do objeto e, aos poucos, encontrou em mim uma nova morada. Daí em diante, me dediquei paciente e cuidadosamente a cultivar aquele canteiro.

Não sei dizer exatamente quanto tempo passou até que, finalmente, ele estivesse quase completo, mas sei que foi o bastante para que eu me sentisse cansado. Num entardecer, depois de ajeitar uma muda de gerânio que comprara por causa de um sonho com uma pequena floreira suspensa que havia na casa da minha avó, me senti extasiado com uma visão de conjunto que me atingiu com a força de uma revelação. Havia de tudo ali: flores das mais diversas espécies, pequenos arbustos

frutíferos, delicadas suculentas, alguns cactos espinhosos e até mesmo pequenas árvores adaptadas para a vida em dimensões restritas. E somente então me chamou a atenção o fato de que a oposição entre a estrutura impermeável de pedra e os hieróglifos nela talhados amoleceu, de modo que a pedra se fez mais porosa, e a inscrição, mais delimitada. Atribuí esse fenômeno à umidade da terra cultivada, que, muito lentamente, penetrou pelos microporos da pedra esculpida, resistente a se acostumar à situação para a qual fora criada. Apesar de não entender a palavra que agora se enunciava e que sempre considerara um ornamento supérfluo talhado para satisfazer um fascínio romântico pelo exótico, senti que a compreendia, e só então reparei que todo estranhamento que me habitava fora lentamente se dissolvendo em familiaridade. No interior do canteiro, a face da qual se projetava a protuberância da palavra correspondia ao pequeno espaço que faltava preencher para completar o objeto destinado ao vazio. Só percebi que a parte faltante era exatamente do meu tamanho quando nela caí, em estado de semivida. Mas estava vivo o bastante para sentir as raízes das plantas substituírem as minhas veias, minha pele enrugada se dissolver na terra, meu cabelo branco florescer colorido e a palavra muda abraçar meu coração, redimindo o vazio que herdei ao nascer. Eu, finalmente, me tornei o canteiro.

SOBRE O AUTOR

GABRIEL SAMPAIO SOUZA LIMA REZENDE é escritor, músico, professor de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e autor do livro *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro* (Alameda, 2021).
gabriel.rezende@unila.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-1478-4745>

REFERÊNCIAS

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 4: a relação de objeto. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000.

Os gatos na vida de Guimarães Rosa: o que os livros registram

[*Cats in the life of Guimarães Rosa: what the books record*]

Denise de Almeida Silva¹

Agradeço à equipe da Biblioteca do IEB, que tornou possível a realização dessa mostra, em especial a Márcia Dias, pela dedicação e zelo para com os livros.

RESUMO • Ação de divulgação da Biblioteca do IEB expõe livros que compõem o acervo de João Guimarães Rosa vinculados a uma das paixões do autor: os gatos. As obras contêm marginais e dedicatórias e estão em diversas línguas. Estudiosos de Guimarães Rosa e o Grupo Miguilim foram os primeiros a contemplarem os livros. • **PALAVRAS-CHAVE** • Guimarães Rosa; livros; gatos. •

ABSTRACT • Promotional action by the IEB Library displays books that make up João Guimarães Rosa's collection linked to one of the author's passions: cats. The works contain marginalia and dedications and are in different languages. The scholars of Guimarães Rosa and the Grupo Miguilim were the first to contemplate the books. • **KEYWORDS** • Guimarães Rosa; books; cats.

Recebido em 1º de fevereiro de 2024

Aprovado em 7 de fevereiro de 2024

SILVA, Denise de Almeida. Os gatos na vida de Guimarães Rosa: o que os livros registram. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10682.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10682

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

O acervo de Guimarães Rosa foi adquirido da família do titular através de compra pela Universidade de São Paulo e incorporado ao Instituto de Estudos Brasileiros no ano de 1973.

A coleção de livros do escritor é composta de mais de 3 mil volumes, muitos deles com dedicatórias e marginálias, que evidenciam os laços de amizade e relações afetivas no primeiro caso e, no segundo, grifos e anotações ao redor de partes de interesse do autor e que muitas vezes aparecem referenciadas em suas obras.

Para a ação de difusão desse material, que teve início em 24 de novembro de 2023 e término em 15 de março de 2024, e com o objetivo de explorar facetas que as coleções pessoais revelam sobre seus titulares, foram selecionados livros relacionados a uma paixão de Guimarães Rosa: os gatos.

No levantamento de itens relacionados a essa paixão, observou-se que a coleção de obras da biblioteca de Guimarães Rosa contém 42 livros, em diversas línguas – português, inglês, francês, alemão e italiano –, com dedicatórias que demonstram também as relações sociais do autor mineiro, que era presenteado pelos amigos com edições sobre gatos, evidenciando afeição e estima.

CATS

Para Você, meu querido Guimarães Rosa,
amante dos gatos que, como o nosso
bons colegas do Itamaraty, escondem
(às vezes) as unhas acanadas nas
patas de pelúcia, mandei este novo
album de Ylla com um abecedário de
afeições e saudade.

Aluizio
São Francisco, 23/9/52.

Figura 1 – Dedicatória de Aluizio* para Guimarães Rosa no livro *Cats* (YLLA, 1952). Coleção João Guimarães Rosa, Biblioteca do IEB/USP, código de localização GR636.87 K78c. Foto: Denise de Almeida Silva

*Não foi possível, com as informações que temos, identificar de quem se trata nas relações sociais de Guimarães Rosa

Reforçando o envolvimento de Guimarães com questões felinas à época em que é apresentado com o livro *Cats*, um cartão de sócio, datado de 1952-1953, revela que o escritor de *Grande Sertão: veredas* foi sócio da Cat Club de Paris et des Provinces Françaises, associação fundada em 1913 e que permanece atuante nos dias de hoje.

Esse documento não fez parte da mostra de livros, mas pode ser encontrado no Fundo Guimarães Rosa do Arquivo do IEB com o código JGR-CP-05,20, assim como catálogos e artigos de periódicos sobre exposições de felinos nos anos iniciais da década de 1950.

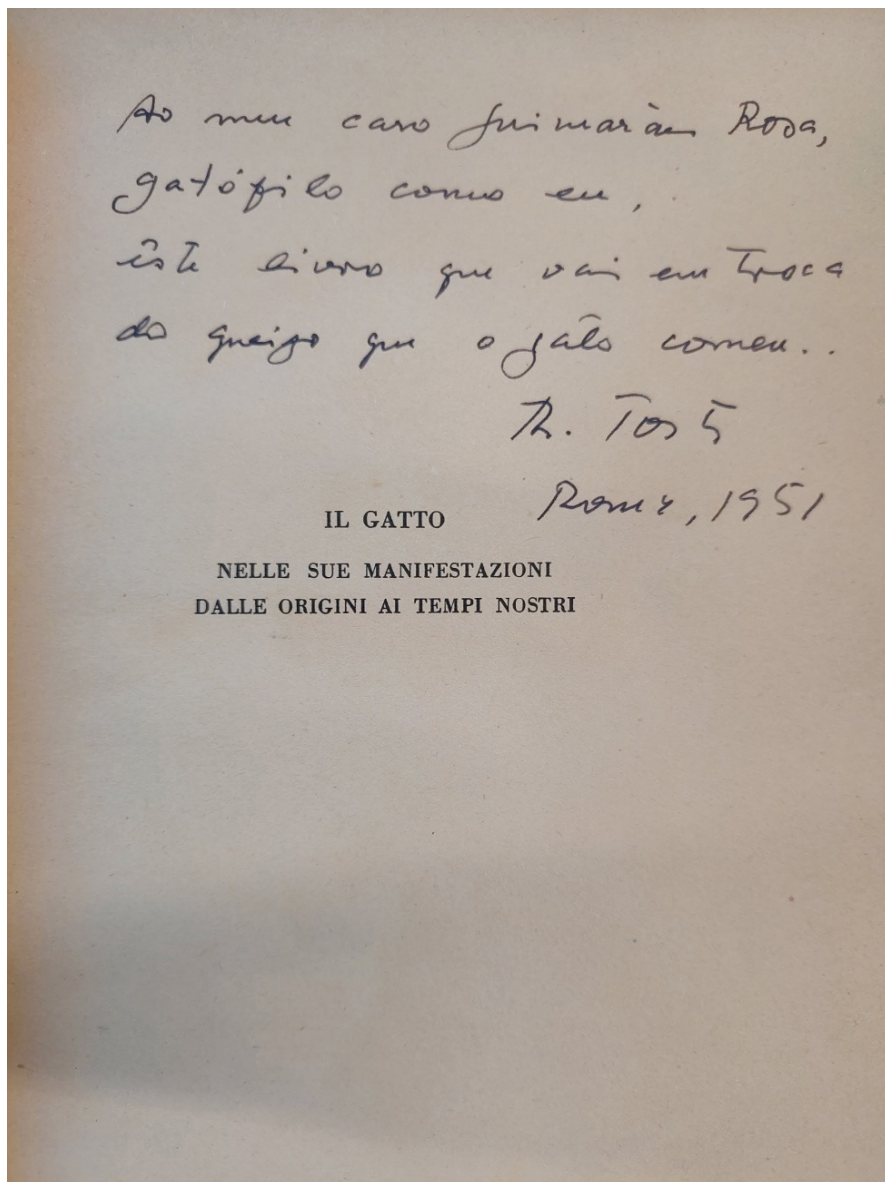


Figura 2 – Dedicatória, com assinatura ilegível*, para Guimarães Rosa no livro *Il gatto* (PESCE, 1951). Coleção João Guimarães Rosa, Biblioteca do IEB/USP, código de localização GR636.8 P473g. Foto: Denise de Almeida Silva

* É possível que se trate do coronel Tosta da Silva, citado num esboço de correspondência de Guimarães Rosa para o chefe de Administração do Itamaraty. Fundo João Guimarães Rosa, código de referência JGR-CB-01,67

Em entrevista a Fabio Weintraub, Sergio Cohn e Ruy Proença, o escritor José J. Veiga confirma a paixão que tinha em comum com Guimarães Rosa – os gatos:

Nós nos conhecemos por causa de gatos. Eu e minha mulher tínhamos muitos gatos em casa e ele, quando voltou da Europa, após cumprir uma temporada em Paris, trouxe gatos de raça. [...] Um dia uma gata do Rosa ficou doente e indicaram o Dr. Nilo. Dona Araci telefonou para ele, que morava num subúrbio, e estava doente, não podia atender. Mas ele disse: “A sra. telefone para Dona Clérída Veiga, ela entende tanto de gatos quanto eu”. [...] ela telefonou. Minha mulher escutou, recomendou as coisas que ela achava cabíveis. A gata ficou boa e a Araci telefonou depois, muito agradecida, nos convidando para ir à casa dela ver os gatos. Fomos e descobrimos que ela era Araci Guimarães Rosa. Perguntei-lhe se era parente do escritor. “Sou mulher dele”, ela respondeu. Então eu falei que tinha lido *Sagarana* em Londres e que tinha gostado muito. Depois da visita, nós a convidamos para vir a nossa casa. Ela então veio. Com o marido. O Rosa foi lá no meu escritório, viu os meus livros, pegou um, pegou outro, perguntou, sentou, começamos a conversar..., e daí partiu a amizade que tivemos até a morte dele. (VEIGA, 1999).

THE BOOK OF KITTENS

Era uma vez um gato de açúcar
Cujas honestidade era muito rara.
Quando chegaram o seu "pedigree"
Ele meia: antes de mim ha o "Toit-Petit"

Para Aracy e dr. Rosa, efereçam

Clérida e José

Natal de 1951.

Figura 3 – Dedicatória do escritor José J. Veiga e sua esposa, Clérida, para Guimarães Rosa e Aracy no livro *The book of kittens* (HOUSE, 1951). Coleção João Guimarães Rosa, Biblioteca do IEB/USP, código de localização GR636.87 H842b. Foto: Denise de Almeida Silva

Para essa mostra foram utilizados os livros originais colocados em mobiliário expositivo na sala de consulta da Biblioteca. Inspiradas em Tout-Petit (cujo codinome era “Yogui”) e Xizinha (cujo sobrenome era “de Keran”), gatos de Guimarães que acompanharam a feitura de seus livros, pequenas patas, sinalizando a caminhada de felinos pelos móveis expositores, conduziram as pessoas para o universo de admiração que Guimarães possuía pelos animais.



Figura 4 – Sala de consulta da Biblioteca com mobiliário para mostra dos livros. Foto: Denise de Almeida Silva



Figura 5 – Mobiliário expositivo com alguns dos livros sobre gatos em línguas como inglês, francês, alemão e italiano. Foto: Denise de Almeida Silva

O livro *Ooó do vovô* também recebeu destaque, pois reúne correspondências de Guimarães com as netas, estando as figuras dos bichanos presentes em cartões-postais e nas mensagens do escritor: “Este é o gato. Da estória do gato. Vovô conta a história, quando você vier ao Rio para o Natal...” (ROSA, 2003).

A abertura dessa mostra, realizada no final de novembro de 2023, contou com cerca de 25 participantes da Roda de Leitura Guimarães Rosa, que ocorre há mais de 20 anos no IEB, e cinco jovens integrantes do Grupo Miguilim, de Cordisburgo (MG), cidade natal do escritor. Lendo trechos da obra de Guimarães ou recitando passagens de seus livros, essas pessoas que se dedicam a estudar a obra de Guimarães contemplaram a exposição com admiração e puderam conhecer, por meio dessa ação da Biblioteca, o lado gatófilo do autor de *Grande sertão: veredas* (1956).



Figura 6 – Visita de participantes da Roda de Leitura Guimarães Rosa e de integrantes do Grupo Miguilim (Cordisburgo – MG). Foto: Luan Dalvino Costa da Silva

Outras obras relacionadas a gatos que não integraram a mostra e também possuem dedicatórias e partes sublinhadas permaneceram na área da Reserva Técnica, junto de outras classificadas na temática de animais, assunto caro ao escritor mineiro.



Figura 7 – Obras da Coleção João Guimarães Rosa relacionadas a felinos na Reserva Técnica. Foto: Denise de Almeida Silva



Figura 8 – Estantes da Reserva Técnica da Biblioteca do IEB – parte dos livros que pertenceram a Guimarães Rosa. Foto: Denise de Almeida Silva

Os livros de coleções especiais, como é o caso da Coleção João Guimarães Rosa da Biblioteca do IEB, possibilitam por meio das dedicatórias estabelecer a rede de relações sociais de um indivíduo, como também as particularidades dessas relações. As marcações feitas nos livros e anotações em suas margens muitas vezes estão

refletidas na obra do titular daquele acervo, evidenciando os laços entre leituras e reflexões promovidas por uma obra que foi transformada ou replicada em outra. A Coleção João Guimarães Rosa permite realizar essas conexões e, enquanto patrimônio público, está permanentemente à disposição de quem quiser consultá-la nas dependências da Biblioteca do IEB.

SOBRE A AUTORA

DENISE DE ALMEIDA SILVA é graduada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com mestrado em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), e funcionária da Biblioteca do IEB.

das@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2196-8152>

REFERÊNCIAS

HOUSE, Brant. *The book of kittens*. New York: Wyn, 1951.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Ooó do vovô*: correspondência de João de Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora PUC/Minas, 2003.

PESCE, Dott. *Il gatto, nelle sue manifestazioni dalle origini ai tempi nostri*. Milano: Bolla, 1950.

VEIGA, José J. A última entrevista de José J. Veiga. [Concedida a Fabio Weintraub, Sergio Cohn e Ruy Proença]. Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo* 25/6/2000 – Caderno Mais. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga>. Acesso em: mar. 2023.

YLLA. *Cats*. New York: Harper, 1952.

GMS-CAD05-01

"Il faut beaucoup de travail
pour avoir du talent"

Frase colhida por mim, embetida
na entrevista actual (1996) de uma
atriz francesa.

para ter talento é preciso trabalhar
muito.

"Para ter talento é preciso trabalhar
muito,"
ou melhor:

"É preciso trabalhar muito para
ter talento."

Gilda de Mello e Souza. Breve anotação em caderno de
pesquisa, São Paulo, 1996. Arquivo IEB, Acervo Gilda de
Mello e Souza, código de referência GMS-CAD05-01

As polêmicas literárias e o difícil reconhecimento da poesia de Cruz e Sousa

[*Literary controversies and the difficult recognition of Cruz e Sousa's poetry*]

Benedito Antunes¹

[SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Edusp, 2022. 312 p.

RESUMO • A resenha apresenta e analisa o livro *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*, de Alvaro Santos Simões Junior, destacando o cuidado com que o autor reproduz relevante documentação sobre a obra do poeta simbolista e, principalmente, a amplitude com que estuda o contexto de publicação de sua obra e as primeiras avaliações críticas. Chamam atenção a originalidade do material recolhido, a profusão de aspectos que o autor mobiliza para caracterizar a manifestação do Simbolismo e o conturbado percurso do poeta negro que se tornaria seu principal representante no Brasil. • **PALAVRAS-CHAVE** • Simbolismo; Cruz e Sousa; polêmicas literárias. • **ABSTRACT** •

The review presents and analyzes the book *Cruz e Sousa in Rio de Janeiro press: from Missal to Últimos sonetos (1893-1905)* by Alvaro Santos Simões Junior, highlighting the care with which the author reproduces relevant documentation about the Symbolist author's work and, mainly, the amplitude with which he studies the publication context of his work and its first critical evaluations. The originality of the collected material, the wealth of features that the author mobilizes for the manifestation of Symbolism and the troubled path of the Negro poet who would become its main representative in Brazil draw attention. • **KEYWORDS** • Symbolism; Cruz e Sousa; literary controversies.

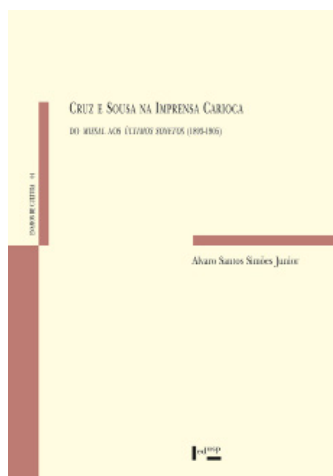
Recebido em 1º de março de 2024
Aprovado em 6 de março de 2024

ANTUNES, Benedito. As polêmicas literárias e o difícil reconhecimento da poesia de Cruz e Sousa. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10685.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10685

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Assis, SP, Brasil).



“Encravado” entre o Realismo e o Modernismo, o Simbolismo costuma ocupar pouco espaço na historiografia literária brasileira e é lembrado geralmente por dois poetas: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, cuja produção poética nem sempre recebe a devida atenção. A esse propósito, Alfredo Bosi escreve em sua *História concisa da literatura brasileira* (1994) que “o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia”. Constituindo uma espécie de “surto epidêmico”, “não pôde romper a crosta da literatura oficial”. E conclui: “Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido o nosso Modernismo, cujas tendências para o primitivo e o inconsciente se orientaram numa linha bastante próxima das

ramificações irracionais do Simbolismo europeu” (BOSI, 1994, p. 269). A hipótese levantada aqui por Bosi ainda é atual e merece ser examinada, principalmente neste momento cultural, em que se debatem a originalidade e o pioneirismo do movimento modernista em São Paulo, tal como o faz Francisco Foot Hardman em seu livro *A ideologia paulista e os modernistas* (2022), no qual questiona mitos e aborda autores que seriam tão ou mais representativos da modernidade do que os consagrados pelo Modernismo. O livro de Alvaro Santos Simões Junior, *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*, representa uma relevante contribuição para esse debate, seja para confirmar ou rever a hipótese levantada por Bosi, seja para aferir os influxos da literatura desse período na contemporaneidade.

Para compreender o contexto em que surgiu o Simbolismo no Brasil e especialmente o papel desempenhado por Cruz e Sousa nesse processo, o livro de Simões Junior pode ser considerado desde já uma referência incontornável. Trata-se de volume bem cuidado, tanto do ponto de vista editorial quanto acadêmico, que se divide em duas partes principais: o estudo introdutório “Da nebulosa do Simbolismo à consagração equívoca” e a reprodução de documentos surgidos na imprensa carioca por ocasião do lançamento dos cinco livros de Cruz e Sousa: *Missal*, *Broquéis*, *Evocações*, *Faróis* e *Últimos*

sonetos. O volume conta ainda com índice onomástico e apresentação minuciosa dos autores e dos periódicos utilizados na pesquisa, configurando, assim, uma fonte segura para o conhecimento das questões relacionadas à estética simbolista e da recepção inicial de seu principal representante no Brasil.

Conforme explica o autor, o livro representa um “complemento” ao “trabalho pioneiro” de Afrânio Coutinho, *Cruz e Sousa* (1979), que reuniu “textos de inquestionável importância” sobre a obra do poeta, mas não incluiu resenhas e artigos divulgados em jornais e revistas por ocasião da publicação de sua obra. Por isso, o trabalho em questão procura captar “as primeiras reações críticas” da imprensa logo após a publicação de cada um dos livros de Cruz e Sousa, e o faz com grande competência (p. 17). Além do extremo cuidado na transcrição dos textos, em que informa todas as correções do original e explica em notas as referências distantes do leitor de hoje, o autor apresenta um excelente estudo introdutório, resultado de pelo menos uma década de pesquisas, em que contextualiza e comenta as principais reações críticas coletadas. Seu texto é muito bem escrito, com correção e elegância compatíveis com a matéria abordada e com as fontes primárias consultadas, isto é, periódicos de diferentes matizes publicados nos fins do século XIX. Percorre minuciosamente esses periódicos para recriar com riqueza de detalhes o “contexto de informações fragmentárias e posicionamentos hostis ao decadentismo-simbolismo” (p. 51) em que foram publicados, em 1893, *Missal* e *Broquéis*, quando o poeta ainda estava vivo, fazendo o mesmo em relação à publicação dos três livros póstumos. Logra, com isso, criar a rara oportunidade para que o leitor acompanhe as reações imediatas às publicações de Cruz e Sousa, algo impossível ou pouco viável de se fazer diretamente, ainda que os periódicos estejam quase todos disponíveis on-line. Serve, assim, de guia ao leitor que queira refazer o percurso do pesquisador e compreender o contexto de produção e divulgação da obra do poeta simbolista.

Sobre os méritos do ensaio introdutório, cabe acrescentar ainda que a simples reprodução dos textos, por mais bem cuidada que seja, se desacompanhada da contextualização e da análise nele contidas, não ofereceria o mesmo resultado para o leitor, ou pelo menos deixaria o material mais difícil de ser compreendido, por ser constituído de informações isoladas e sem referências atualizadas. Por isso, pode-se dizer que se trata de um livro que se lê pelo menos uma vez e meia: primeiro, faz-se a leitura completa do volume, começando-se possivelmente pelo ensaio introdutório, que organiza os textos transcritos a seguir; depois, durante a leitura destes, retoma-se a leitura do ensaio para confrontar, passo a passo, seu conteúdo com a análise crítica que deles faz o autor. Como resultado, experimenta-se uma leitura complexa do volume que permite aprofundar a compreensão do Simbolismo no Brasil por meio da recepção de suas obras mais representativas na imprensa carioca. É, nesse sentido, um volume que, efetivamente, integra divulgação de fontes originais de pesquisa ao seu estudo.

Curiosamente, o ensaio inicia-se com uma hipótese e termina com outra, reforçando a ambiguidade com que foi recebida a obra de Cruz e Sousa. Afirma-se, no início, a título de hipótese, “que, por nenhum grupo, a obra do primeiro poeta simbolista brasileiro foi recebida com a desejável serenidade e isenção de espírito, o que afetou decisivamente o modo com que sua obra foi interpretada de início” (p. 18). E conclui-se, de forma dubitativa, que “o apoio tardio e *isolado* de Romero

não teve o condão de conciliar o antigo líder e ídolo dos *novos* com as instâncias de consagração literária do Rio de Janeiro”. Em vez disso, “provavelmente contribuiu para retardar por muitos anos o reconhecimento público de seu valor como um dos principais poetas brasileiros de todos os tempos” (p. 108). Entre as duas afirmações, que na verdade são complementares e configuram a hipótese geral do livro, há o estudo do movimento, ou da dança, para antecipar a imagem usada pelo autor no fim do ensaio, que se vai configurando ao longo das matérias jornalísticas. Cada obra de Cruz e Sousa foi recebida de forma dividida por amigos do poeta e apreciadores da nova tendência em confronto com críticos oficiais, que não viam densidade na sua poesia.

Antes, porém, de abordar essa polêmica central, o autor apresenta aquela que parece dar o mote para o que acontecerá com a recepção da obra de Cruz e Sousa. Ao recordar a controvérsia entre “novos” e “velhos”, consegue configurar uma camada significativa do mundo das letras que em geral não vem à tona nos livros publicados, demonstrando que, antes de se tornarem clássicos, os autores superam às vezes um terreno bem pantanoso. Os detalhes desses conflitos podem ser devidamente apreciados no livro. Aqui, cabe apenas chamar atenção para o discernimento crítico que vai sendo elaborado em paralelo a esse nível mais baixo de recepção. O autor apresenta e discute cada apreciação crítica, lançando mão, nos momentos em que a situação o exige, até mesmo de distanciamento irônico.

Em linhas gerais, observa-se que os críticos do Simbolismo viam com desconfiança os chamados *novos*, que procurariam praticar no Brasil uma literatura cansada do Naturalismo e ansiosa por novos caminhos, entendendo, ademais, que se tratava de uma importação indireta da tendência, que passava antes por Portugal. No tocante à poesia de Cruz e Sousa, era quase unanimidade considerá-la vazia de ideias ou feita de imagens incompreensíveis, cuja função era sobretudo explorar a musicalidade das palavras, independentemente de seus possíveis sentidos. Isso quando não se associava esse recurso às suas origens africanas e se sugeria um primitivismo inato que privilegiava mais a batida de instrumentos de percussão do que ritmos cadenciados e variados. Em meio ao emaranhado dessas manifestações favoráveis e contrárias, o autor vai delineando a produção que realmente conta para representar a forma contraditória com que foi recebida a poesia de Cruz e Sousa. Avulta inicialmente nesse sentido a crítica de Adolfo Caminha que, após a publicação de *Broquéis*, considerou Cruz e Sousa “o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira” (p. 64). Dessa forma, Caminha reconhece “francamente os méritos de Cruz e Sousa”, conforme observa o autor (p. 65). Em contraposição, de acordo com Simões Junior, Araripe Jr. questiona, entre outras coisas, a incongruência de um poeta negro praticar uma poesia que lhe seria estranha, “que resultava do impacto mal assimilado da cidade moderna sobre seu espírito de primitivo e da imitação servil – servil por não ser guiada pela razão – de seus amados mestres” (p. 67). Assim, conforme resume o autor, “[e]m lugar do artista consciencioso e lúcido retratado por Caminha, Araripe Jr. vê em Cruz e Sousa o primitivo ‘maravilhado’ que sorri bestificado diante das supostas belezas da civilização” (p. 67-68).

Apesar desse juízo de Araripe Jr., aparentemente cheio de preconceitos, o autor considera sua apreciação crítica “um marco na recepção do poeta negro” (p. 68), ao

lado da resenha de Carlos Magalhães de Azeredo sobre *Missal*. Divulgada quando Cruz e Sousa já havia publicado *Broquéis*, essa apreciação aponta fragilidades no livro anterior e filia seu autor ao grupo dos decadentes, o que, segundo Simões Junior, “talvez representasse uma clara tomada de posição do grupo de escritores próximos a Machado de Assis a respeito da renovação literária proposta pelos novos” (p. 56). Apesar disso, o autor admite a possibilidade de “que a crítica desassombrada de Carlos Magalhães de Azeredo ao *Missal* tenha desempenhado um papel fundamental na recepção crítica do poeta” (p. 62).

Ao longo do ensaio, o autor tem o cuidado de quase sempre contrapor a um juízo negativo uma apreciação positiva, que destaca a qualidade e a originalidade da poesia de Cruz e Sousa, procurando demonstrar as contraditórias maneiras como foram recebidos todos os seus livros. Daí que a imagem apresentada no fim do ensaio, a de uma quadrilha em que se troca de par durante a dança, representa de forma sugestiva a relação de aceitação e recusa vivida pelo poeta durante a vida e após a morte:

Talvez fosse possível vislumbrar, no campo literário carioca, uma verdadeira quadrilha em que os pares se iam formando e desfazendo, ao mesmo tempo que se confrontavam com pares presuntivamente antagônicos. Dos pares Tobias Barreto/Sílvio Romero e Cruz e Sousa/Nestor Vitor, formou-se o par Sílvio Romero/Nestor Vitor. Do outro lado do salão, colocavam-se os pares Machado de Assis/Carlos Magalhães de Azeredo e Machado de Assis/José Veríssimo, além de outros pares efêmeros. (p. 108).

Do ponto de vista crítico, porém, a contraposição mais expressiva ou que pode ter dado maior visibilidade ao poeta talvez tenha sido a protagonizada por Sílvio Romero e José Veríssimo, cujas divergências são abordadas no último tópico do ensaio. Romero, revendo posições assumidas anteriormente, considera Cruz e Sousa “o melhor poeta” (p. 93) da história do Brasil. A essa avaliação se contrapõe Veríssimo, “pondo [...] em dúvida os critérios, a isenção e a objetividade do historiador [...] que, três anos antes, fizera críticas desassombradas a Machado de Assis” (p. 95-96). Na resenha que escreve sobre *Últimos sonetos*, embora valorize determinados aspectos da poesia de Cruz e Sousa, Veríssimo conclui afirmando que pretender fazer dele um chefe do Simbolismo decorria da incompreensão de seus amigos e admiradores, “pois Cruz e Sousa não passaria de ‘um negro bom, sentimental, ignorante, de uma esquisita sensibilidade, cujos choques com o ambiente social resultaram em poesia’” (p. 101).

Essa divergência pode não ter contribuído para uma apreciação crítica equilibrada da poesia de Cruz e Sousa, mas certamente serviu para mobilizar intelectuais a defenderem o poeta, especialmente Nestor Vitor, apontado como responsável pela revisão da posição crítica de Sílvio Romero. Assim, cabe um convite à leitura do livro de Alvaro Santos Simões Junior para refletir sobre a hipótese levantada por ele no fim do ensaio: Sílvio Romero ajudou ou atrapalhou “o reconhecimento público [de Cruz e Sousa] como um dos principais poetas brasileiros de todos os tempos” (p. 108)?

SOBRE O AUTOR

BENEDITO ANTUNES é professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* de Assis, e bolsista de Produtividade em Pesquisa – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
benedito.antunes@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0001-8269-4410>

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- COUTINHO, Afrânio (Ed.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Fortuna Crítica, v. 4).
- HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES***



*As normas e orientações atualizadas podem ser
acessadas no link abaixo / The updated standards and
guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>