

Izabela Baptista do Lago



De musa a criadora

Figuras femininas nas narrativas de artista



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Doutorado em Letras: Estudos Literários
2022

Izabela Baptista do Lago

DE MUSA A CRIADORA: FIGURAS FEMININAS NAS NARRATIVAS DE ARTISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2022

L177d

Lago, Izabela Baptista do.

De musa a criadora [manuscrito] : figuras femininas nas narrativas de artista / Izabela Baptista do Lago. – 2022.

1 recurso online (299 f. : il., grafs., fots., color., tabs., p&b.) : pdf.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 276-287.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. Romance de artista – Teses. 3. Mulheres na literatura – Teses. . I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *De musa a criadora: figuras femininas nas narrativas de artista*, de autoria da Doutoranda IZABELA BAPTISTA DO LAGO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira - UFSJ

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - UnB

Belo Horizonte, 6 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Biagio D'Angelo, Usuário Externo**, em 08/09/2022, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 08/09/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 08/09/2022, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriam de Paiva Vieira, Usuário Externo**, em 08/09/2022, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Professora do Magistério Superior**, em 09/09/2022, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 12/09/2022, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1731214** e o código CRC **8F7C22DA**.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais, pelo privilégio de fazer parte de sua comunidade acadêmica.

À toda a comunidade da Faculdade de Letras, professores, funcionários e alunos, pelo acolhimento caloroso.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À minha orientadora Márcia Arbex, mentora excepcional em toda minha trajetória acadêmica, da graduação à iniciação científica, mestrado e doutorado, por todas as oportunidades e ensinamentos, pela disponibilidade, pelas atenciosas correções e debates, pelas palavras sempre acolhedoras e calmas, que me ajudaram a confiar e perseverar no meu trabalho ao longo de todos esses anos de pesquisa.

À banca da minha qualificação, professores Georg Otte e Miriam Vieira, pela troca tão produtiva nesse momento determinante para a conclusão do meu trabalho; foi uma honra contar com suas presenças e apontamentos também na banca da defesa de tese.

Ao professor Biagio D'Angelo, por integrar a banca da defesa de tese, por sua leitura atenciosa e relevantes sugestões para desdobramentos futuros da pesquisa.

À professora Juliana Gamboji, por seus ensinamentos e colaboração desde o início do meu ingresso na FaLe, por suas inestimáveis contribuições no aprofundamento do meu tema de pesquisa, ao compor a banda da minha defesa de tese e de dissertação.

Aos meus pais, Márcio e Jane, que me deram a melhor educação possível, e sobretudo, por me ensinarem, pelo exemplo, a me tornar uma pesquisadora e professora dedicada e realizada com meu trabalho.

Ao Marcial, companheiro sempre presente, pelo apoio incondicional desde minha decisão de procurar uma nova área de trabalho até a conclusão do doutorado.

Um agradecimento especial a todos que se fizeram presentes durante o período de elaboração desta pesquisa, cuja maior parte foi realizada durante uma pandemia, dificultando todos os aspectos deste trabalho, desde o acesso aos materiais às questões emocionais. Aos amigos, alunos, colegas, professores e pesquisadores com quem compartilhei essas dificuldades e que, cada um ao seu modo, me ajudaram a construir e finalizar esta tese.

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

O presente trabalho pretende aprofundar o estudo da categoria literária da narrativa de artista, obra literária originada da tradição germânica do *Künstlerroman*, surgida no final do século XVIII e cujo auge se deu no século XIX. Protagonizada por um personagem artista, geralmente um pintor, a intriga e a temática da narrativa de artista se voltam para os conflitos encontrados por este em seu percurso criativo, sejam eles de ordem profissional ou pessoal. Propomo-nos focalizar em particular as figuras femininas presentes nessas narrativas, analisando suas representações sob uma ótica interdisciplinar e intermediária, considerando fatores históricos, socioculturais e estéticos. Para tanto, com base em obras críticas e teóricas sobre a representação das mulheres na literatura e, sobretudo, em um *corpus* literário selecionado, identificamos as quatro figuras femininas presentes nas narrativas de artista: a) a modelo ou musa do artista protagonista; b) a mulher representada nas obras de arte produzidas pelo artista; c) a companheira do artista; d) a mulher artista. Analisamos cada uma delas a partir de exemplos retirados do corpus literário e das artes visuais, confrontando os principais aspectos dessas representações com o contexto histórico e cultural da obra. Detemo-nos com mais atenção no estudo da figura da mulher artista, e examinamos de que maneira o deslocamento do protagonista típico das narrativas de artista – o pintor – para a mulher artista impacta nos *topoi* formais e temáticos da categoria, uma vez que estes apresentam tratamento diverso de acordo com o gênero do personagem. Desse modo, verificamos que as narrativas de artista, como obras que apresentam uma intersecção entre a ficção e o documento histórico, transpõem a conjuntura da condição social feminina da época de sua produção, retransmitindo, por meio das figuras femininas, mitos, crenças e estereótipos ligados às mulheres.

Palavras-chave: literatura, narrativas de artista, mulher artista, figuras femininas.

ABSTRACT AND KEY-WORDS

The present work intends to deepen the study of the artist narrative, a literary category originated in the Germanic tradition of the *Künstlerroman*, which emerged in the late 18th century and reached its peak in the 19th century. The intrigue and the theme of the artist narrative concern the professional and the personal conflicts encountered by the artist, which is always the protagonist, usually a painter. We propose to focus on the female figures in these narratives and to analyze their representations from an interdisciplinary and intermedial perspective, considering historical, social, cultural and aesthetic factors. To this end, based on critical and theoretical works on the representation of women in literature and, above all, on a selected literary corpus, we identified four female figures portrayed in the artist narratives: a) the model or the muse of the protagonist male artist; b) the woman represented in the works of art produced by the male artist; c) the artist's companion; d) the female artist. We analyze each of these figures individually, which were taken from the literary corpus and from selected art pieces, confronting the main aspects of these representations with the historical and cultural context of these works. We focus more closely on the study of the figure of the woman artist, and we examine how the switch from the typical protagonist of the artist narratives – the male painter – to the female artist impacts the formal and the thematic topoi of the category, since the characters present different treatment according to their gender. As a result, we verified that the artist narratives, understood as literary texts that present an intersection between fiction and historical documents, transpose the conjuncture of women's social status at the time of their production, rethinking – through female figures – myths, beliefs and stereotypes linked to women.

Keywords: literature, artist narratives, woman artist, female figures.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|--------|
| Figura 1 – Félicien Rops, <i>A tentação de Santo Antão</i> , 1878..... | p. 77 |
| Figura 2 – François André Vincent, <i>Zeuxis escolhendo suas modelos para a imagem de Helena entre as moças de Crotona</i> , 1791..... | p. 96 |
| Figura 3 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Moça chorando seu pássaro morto</i> , 1765..... | p. 97 |
| Figura 4 – Enrique Simonet, <i>Anatomia do coração</i> , 1890..... | p. 100 |
| Figura 5 – Clemente Susini, <i>Venerina</i> , séc. XVIII..... | p. 101 |
| Figura 6 – Gustav Klimt, <i>As três idades da mulher</i> , 1905..... | p. 106 |
| Figura 7 – Gabriel de Cool, <i>A musa</i> , 1895..... | p. 112 |
| Figura 8 – Émile Louis Foubert, <i>O artista sonhando em seu ateliê</i> , 1886..... | p. 113 |
| Figura 9 – Dante Gabriel Rossetti, <i>Beata Beatrix</i> , 1864-1870..... | p. 128 |
| Figura 10 – Artemisia Gentileschi, <i>Judith degolando Holofernes</i> , 1611-1612..... | p. 133 |
| Figura 11 – Peter Paul Rubens, <i>Descida de Cruz</i> , 1612-1614..... | p. 137 |
| Figura 12 - James Abbot McNeill Whistler, <i>Sinfonia em branco nº 1</i> , 1862..... | p. 139 |
| Figura 13 – Joaquin Sorolla y Bastida, <i>Minha família</i> , 1901..... | p. 149 |
| Figura 14 – Lovis Corinth, <i>Autorretrato com modelo</i> , 1903..... | p. 162 |
| Figura 15 – Jean-Baptiste Regnault, <i>Dibutades ou a origem da pintura</i> , 1786.... | p. 177 |
| Figura 16 – Charles Boom, <i>As mulheres pintoras</i> , 1897..... | p. 194 |
| Figura 17 – Eugène Claude, <i>No ateliê da artista</i> , sem data..... | p. 195 |
| Figura 18 – José Ferraz de Almeida Júnior, <i>Um ateliê em Paris</i> , 1880..... | p. 196 |
| Figura 19 – Liselotte Schramm-Heckmann, <i>Autorretrato com a família</i> , 1935..... | p. 206 |
| Figura 20 – John Singer Sargent, <i>A fonte</i> , 1907..... | p. 207 |
| Figura 21 – Édouard Manet, <i>Berthe Morisot com leque</i> , 1872..... | p. 209 |
| Figura 22 – Bartolomé Esteban Perez Murillo, <i>Ascensão da Virgem</i> , 1680..... | p. 218 |
| Figura 23 – Emily Mary Osborn, <i>Sem nome e sem amigos</i> , 1857..... | p. 224 |
| Figura 24 – Honoré Daumier, <i>As “meias-azuis”</i> , 1844..... | p. 233 |
| Figura 25 - Napoleone Nani, sem título, anterior a 1899..... | p. 235 |
| Figura 26 – Adrienne Grandpierre-Deverzy, <i>Ateliê de Pujol</i> , 1822 | p. 239 |
| Figura 27 – François J. C. Haseleer, <i>A lição de pintura</i> , 1819-1890..... | p. 245 |
| Figura 28 – Georges Achille-Fould, <i>Rosa Bonheur em seu ateliê</i> , 1893..... | p. 254 |

| | |
|--|--------|
| Figura 29 – Artemisia Gentileschi, <i>Autorretrato como Alegoria da Pintura</i> , 1638-1639..... | p. 264 |
| Figura 30 – Karen Winslow, <i>Autorretrato com a filha Annie</i> , 1988..... | p. 275 |
| Figura 31 – Cenas da série <i>Dickinson</i> , 2019-2021..... | p. 276 |
| Figura 32 – Cartaz do filme <i>Antonia, uma sinfonia</i> 2019..... | p. 277 |

LISTA DE GRÁFICOS, QUADROS E DIAGRAMAS

| | |
|---|--------|
| Gráfico 1 – Período histórico (intervalo de tempo) e número de narrativas de artista publicadas conforme <i>corpus</i> literário da pesquisa..... | p. 70 |
| Gráfico 2 – Língua original das obras do <i>corpus</i> literário da pesquisa..... | p. 70 |
| Gráfico 3 – Número de personagens artistas por gênero considerando a data de publicação das obras por intervalo de tempo, conforme <i>corpus</i> literário da pesquisa..... | p. 71 |
| Gráfico 4 – Porcentagem de artistas protagonistas por gênero conforme <i>corpus</i> literário da pesquisa..... | p. 72 |
| Gráfico 5 – Número de mulheres artistas protagonistas por século, conforme <i>corpus</i> literário da pesquisa, separadas pelo gênero da autoria..... | p. 272 |
| Gráfico 6 – Número de homens artistas protagonistas por século, conforme <i>corpus</i> literário da pesquisa, separados pelo gênero da autoria..... | p. 272 |
| | |
| Quadro 1 – Lista do <i>corpus</i> literário da pesquisa..... | p. 26 |
| Quadro 2 – Os personagens secundários nas narrativas de artista..... | p. 59 |
| Quadro 3 – Atuação das artistas mulheres no <i>corpus</i> literário primário..... | p. 210 |
| | |
| Diagrama 1 – Temas das narrativas de artista e construção do enredo..... | p. 61 |
| Diagrama 2 – Esquema estrutural sintético das narrativas de artista..... | p. 62 |
| Diagrama 3 – Temas das narrativas de artista, construção do enredo e esferas de ação dos personagens..... | p. 64 |
| Diagrama 4 – Sistema de oposição dos personagens na narrativa de artista..... | p. 66 |
| Diagrama 5 – A oposição entre o artista e a mulher nas atividades de criação.. | p. 165 |

DE MUSA A CRIADORA: FIGURAS FEMININAS NAS NARRATIVAS DE ARTISTA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....p. 12

CAPÍTULO 1 – AS NARRATIVAS DE ARTISTA E SEUS PERSONAGENS

| | |
|--|--------------|
| 1.1 – As narrativas de artista, uma intersecção entre a ficção e o documento histórico..... | p. 33 |
| 1.2 – A definição de artista e o artista como personagem..... | p. 42 |
| 1.3 – Personagens-tipo nas narrativas de artista..... | p. 47 |
| 1.3.1 – O retrato do artista protagonista..... | p. 48 |
| 1.3.2 – Os personagens secundários..... | p. 57 |
| 1.4 – Adjuvantes e oponentes: papéis determinados por uma lógica estrutural..... | p. 59 |

CAPÍTULO 2 – FIGURAS FEMININAS NAS NARRATIVAS DE ARTISTA

| | |
|---|---------------|
| 2.1 – A condição feminina no século XIX e sua transposição para as artes.. | p. 69 |
| 2.2 – A beleza é feminina: a mulher como modelo, musa e obra de arte..... | p. 88 |
| 2.2.1 – O artista e sua modelo: entre a objetificação e a idealização..... | p. 89 |
| 2.2.2 – A musa como inspiração..... | p. 110 |
| 2.2.3 – Criadores e criaturas: a mulher como obra de arte..... | p. 126 |
| 2.3 – Rival da arte: a companheira do artista..... | p. 140 |
| 2.3.1 – O artista e o celibato: a arte como sacerdócio..... | p. 141 |
| 2.3.2 – A mulher e a família como obstáculos à criação..... | p. 147 |
| 2.3.3 – Criação e procriação: uma oposição competitiva..... | p. 163 |

CAPÍTULO 3 – O MONSTRO INTOLERÁVEL: AS MULHERES ARTISTAS

| | |
|---|---------------|
| 3.1 – Ser mulher e ser artista, uma condição de exceção..... | p. 175 |
| 3.2 – A luta eterna: a imposição da supremacia masculina..... | p. 183 |
| 3.2.1 – O binarismo na criação: o homem-cérebro e a mulher-útero..... | p. 183 |

| | |
|---|-------------------|
| 3.2.2 – A disputa por um lugar na arte: a mulher como usurpadora de um talento masculino..... | p. 197 |
| 3.3 – O problema moral: entre a desmesura e a subversão..... | p. 211 |
| 3.3.1 – A arte de ser vista: a erotização da mulher artista..... | p. 212 |
| 3.3.2 – O trabalho feminino: desonra e humilhação..... | p. 221 |
| 3.3.3 – A liberdade de expressão como renúncia..... | p. 226 |
| 3.4 – As questões educacional e econômica: limitadores circunstanciais...p.230 | |
| 3.4.1 – A educação feminina como controle social..... | p. 230 |
| 3.4.2 – A formação artística das mulheres: censura e intermediação de uma figura masculina..... | p.235 |
| 3.4.3 – A viagem como <i>topos</i> : uma experiência negada às mulheres..... | p. 247 |
| 3.4.4 – Rompendo padrões: rebeldia, punição e travestimento..... | p. 249 |
| 3.4.5 – O aspecto financeiro da prática artística..... | p. 255 |
| 3.5 – A artista como protagonista e seu impacto nos <i>topoi</i> das narrativas de artista | p. 258 |
| CONCLUSÃO..... | p. 271 |
| REFERÊNCIAS..... | p. 278 |

INTRODUÇÃO

A presente tese se propõe a aprofundar a pesquisa sobre as narrativas de artista, categoria de obras literárias originadas da tradição germânica do *Künstlerroman* (romance de artista), surgida no final do século XVIII e cujo auge de popularidade se deu no século XIX. Essas obras, protagonizadas por um personagem artista, geralmente um pintor já em atividade ou em formação, têm sua intriga e sua temática voltadas para os conflitos encontrados pelo artista em seu percurso criativo, sejam estes de ordem profissional ou pessoal (LAGO, 2017, p. 172).

A análise dos aspectos teóricos e temáticos desta categoria literária já foi objeto de dois projetos de Iniciação Científica, desenvolvidos nos anos de 2013 a 2015¹, que deram origem ao livro *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015), publicado em coautoria com a Profa. Dra. Márcia Arbex, assim como embasaram a dissertação de mestrado intitulada *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG². Essas pesquisas, além de destacarem a escassez de textos teóricos abordando o conceito, a estrutura e os temas tratados pelas narrativas de artista, sobretudo em língua portuguesa, também evidenciaram a complexidade dessas obras de natureza multidisciplinar, o que nos deixou vislumbrar um enorme campo ainda a ser abraçado pelos estudos literários, especialmente na área da intermedialidade, como detalharemos adiante.

A carência de obras teóricas dedicadas à tradição do *Künstlerroman* foi constatada desde o início de nossa pesquisa, pois encontrávamos apenas informações esparsas em artigos ou alguns parágrafos nas obras de autores como Bernard Vouilloux, Alain Montandon, Emilie Sitzia, entre poucos outros. No Brasil, citamos as obras de Solange Ribeiro de Oliveira em *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993) e Eliane T. A. Campello em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e*

¹ Pesquisas incluídas no projeto Descrição / Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem II, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Arbex com apoio do Programa Institucional de bolsas de Iniciação Científica do CNPq.

² Dissertação defendida em dezembro de 2017 na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura, outras artes e mídias, com orientação da Profa. Dra. Márcia Arbex e bolsa concedida pelo CNPq.

Valenzuela (2003), obras que tratam em seu capítulo inicial de alguns tópicos teóricos da categoria antes de passar à análise de obras literárias específicas.

Além de pouco explorado pela teoria, o *Künstlerroman* é um ramo dos estudos literários marcado por controvérsias, razão pela qual nos dedicamos, em nossa dissertação, a elucidar pontos essenciais, tratando da questão conceitual, notadamente dos aspectos que envolvem a sua posição subsidiária ao *Bildungsroman*, o romance de formação. Analisamos, no mesmo trabalho, a problemática do gênero das obras literárias ligadas à tradição do *Künstlerroman*, repertoriamos e organizamos a grande variação terminológica apresentada pelos textos críticos e teóricos sobre o tema, problemática advinda tanto da tradução e recepção dos termos ligados à literatura com temática artística quanto da indeterminação destes termos. Ao final da pesquisa, após identificarmos as marcas definidoras das obras da categoria por meio do mapeamento de seus *topoi* estruturais, formais e temáticos, verificamos a necessidade de uma atualização do conceito de *Künstlerroman*, passando também pela revisão terminológica, uma vez que comprovamos que as obras compreendidas pelo termo, incluindo os seus exemplos canônicos, não se limitam ao gênero do romance. Por estas razões, propomos o termo *narrativas de artista*, capaz de abranger contos, novelas, peças de teatro, poemas, e até mesmo obras plurimidiáticas como a *graphic novel*, que, como demonstramos com os exemplos do nosso *corpus* de pesquisa, perpetuam as marcas definidoras da categoria. Além disso, definimos essas narrativas enquanto uma categoria autônoma de obras literárias, desvinculando-as de uma posição subsidiária ao romance de formação, incluindo em sua definição a temática e intriga indissociável da figura do artista protagonista, conforme apresentamos no primeiro parágrafo desta introdução.

Assim, feitos esses necessários esclarecimentos iniciais, pretendemos dar continuidade à pesquisa nesse campo de estudo adentrando na análise dos personagens que compõem as narrativas de artista, concentrando-nos em suas figuras femininas, que constituem uma exceção na categoria.

O interesse da nossa pesquisa centrada sobre os personagens é acrescido na medida em que percebemos que, por mais que o protagonista das narrativas de artista represente ideais do século XIX, a categoria não permaneceu vinculada a este período histórico; pelo contrário, preservando seus *topoi* formais, estruturais e temáticos, essas narrativas mantiveram-se presentes e relevantes no

cenário literário do século XX, como atestam as obras canônicas de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann e Albert Camus, e também no século XXI, como testemunha o premiado romance *O Mapa e o território*, de Michel Houellebecq, publicado em 2010. Por mesclarem a literatura com as outras artes, por concederem espaço à filosofia, à história da arte e à metalinguagem, as narrativas de artista se destacam na historiografia literária como obras complexas e relevantes, sobretudo por se encontrarem em uma posição de interseção entre a crítica, a ficção, a autoficção e o documento histórico.

É nesse sentido que a análise aprofundada dos personagens³ das narrativas de artista é extremamente rica e elucidativa, sobretudo no que se refere às suas figuras femininas, pois apesar destas desempenharem um papel fundamental nas produções artísticas mais variadas, da pintura à música, passando pela literatura, os questionamentos acerca da representação⁴ e da representatividade da mulher na arte é uma discussão recente, para não dizer uma reivindicação social, que tem mobilizado não apenas o campo acadêmico, mas também os veículos impressos e digitais de grande circulação, como jornais e revistas, atingindo, inclusive, as redes sociais e os podcasts, produtos contemporâneos de divulgação cultural que não podem ser desprezados pelas pesquisas acadêmicas.

Com efeito, a partir dos anos 1980, os movimentos feministas passaram a reivindicar não apenas uma maior participação das mulheres na sociedade e a implementação de direitos fundamentais para sua dignidade, mas o reconhecimento de seu desempenho na construção da história e da cultura ocidental, das quais sua participação foi silenciada, minimizada ou atribuída a homens. Isto deu abertura para

³ Com relação ao gênero aplicado à palavra “personagem”, uma vez que atualmente já se instalou o consenso de que o uso de ambos os gêneros são corretos, usaremos as duas formas neste trabalho, de acordo com o contexto em que a palavra será utilizada.

⁴ Representar, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2433), significa “[...] ser a imagem ou a reprodução; trazer à memória; figurar como símbolo; aparecer numa outra forma [...]”; ainda de acordo a mesma obra, umas das definições de representação é aquilo que se representa, a ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa, a reprodução por meio da escultura, da pintura, da gravura, ou, ainda, o ato de representar papéis em espetáculos teatrais ou cinematográficos (*Ibid.*, p. 2432). Ao pesquisar a palavra “representação” no campo da literatura, *Le Dictionnaire du littéraire* [O Dicionário do literário] (2002) não nos fornece uma definição, nos remetendo aos verbetes imagem, mimesis e teatro, demonstrando como este termo é impreciso e alvo de vários debates teóricos, que remontam a Platão (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2002, p. 669). Neste sentido, como esta discussão não é o escopo do presente trabalho, compreenderemos a representação como a reprodução de uma pessoa, espaço e/ou contextos reais na forma de um texto literário (representações verbais) ou obras de artes (representações visuais), considerando seu aporte simbólico, próprio ao universo cultural no qual se insere.

estudos que visam compreender e analisar os mecanismos que possibilitaram o apagamento das figuras femininas de todos os campos do saber, da ciência às artes, em uma tentativa de reestabelecer a real situação destas mulheres na formação do nosso universo histórico-cultural, reparando esta omissão, e, sobretudo, evitando que esta situação se perpetue no futuro.

Observamos que as reflexões que envolvem a representatividade das mulheres e suas representações nas artes chegaram até mesmo aos museus brasileiros, como comprova a exposição realizada no MASP de setembro de 2017 a fevereiro de 2018, que exibiu as obras gráficas compostas por panfletos e cartazes do coletivo de artistas ativistas nova-iorquinas *Guerrilla Girls*, fundado em 1985, militantes pela “consciência do mundo da arte” (GUERRILLA GIRLS, 2017), cujo principal questionamento – “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?” – é respondido com uma comparação estatística entre a porcentagem de artistas femininas do acervo em exposição com os nus femininos exibidos.

O efeito dessas manifestações é visível na medida em que o museu concede não apenas um espaço para a exibição desses materiais de conscientização, mas quando passa a expor a obra de artistas mulheres desconhecidas pelo grande público. Este movimento que tem se intensificado nos últimos anos, como comprovam uma série de exposições que, pela primeira vez, reuniram os trabalhos de mulheres artistas, como a exposição dedicada ao trabalho da pintora americana Mary Cassat (1844-1926), *Une impressioniste américaine à Paris* [uma impressionista americana em Paris] no museu parisiense Jacquemart-André, entre março e julho de 2018, anunciada em cartazes e em seu site como uma retrospectiva da obra de uma artista pouco conhecida do impressionismo.

Em 2019, podemos citar duas outras grandes exposições dedicadas a mulheres artistas objetivando divulgar o seu trabalho, como a exposição *Tarsila Popular*, no MASP, que de abril a julho de 2019 exibiu obras de Tarsila do Amaral, encerrada como a mostra mais visitada na história do MASP, e a exposição *Berthe Morisot*, no Musée d’Orsay, em Paris, aberta de julho a setembro de 2019, com obras de outra pintora impressionista eclipsada por seus colegas do sexo masculino.

Em 2020, a exposição *Pre-Raphaelite Sisters* [Irmãs Pré-rafaelitas] no museu londrino National Portrait Gallery, foi dedicada a doze mulheres que contribuíram com o movimento Pré-Rafaelita, reconhecidamente dominado por uma perspectiva masculina: a exposição visa justamente demonstrar o papel ativo dessas

mulheres no movimento, não apenas como musas, mas como companheiras apoiadoras e, sobretudo, como artistas, como é o caso de Elizabeth Siddal, Christina Rossetti e Jane Burden.

Citamos, por fim, a recente exposição *Julie Manet, la mémoire impressioniste* [Julie Manet, a memória impressionista], instada no Musée Marmottan Monet de outubro 2021 a março 2022, que marca a primeira vez em que as obras da artista, filha de Berthe Morisot e sobrinha de Édouard Manet, são exibidas ao público.

A repercussão das reivindicações ligadas à participação das mulheres na sociedade na forma de exposições de mulheres artistas se alinha com um movimento similar presente em vários campos além da história da arte, como os da sociologia, antropologia e literatura. Como aponta Michelle Perrot, em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988), nos últimos anos, percebe-se um esforço entre os estudiosos em inverter as perspectivas historiográficas tradicionais e mostrar a real presença das mulheres na história cotidiana (PERROT, 1992, p. 17).

De fato, o resgate de mulheres artistas tem motivado a escrita de livros e artigos sobre o tema, como comprova o recente trabalho de Norbert Rouland, *À la découverte des femmes artistes* [Descobrimos mulheres artistas], publicado em 2016, que, referindo-se a estas artistas como “náufragas” da história, pretende demonstrar que as mulheres, ao contrário do que a história da arte deixa transparecer, exerceram um papel ativo na criação artística, no entanto, foram “omitidas” na escrita desta história. Observa-se, contudo, que esta “omissão” está em vias de ser remediada, diante da recente criação de associações ou centros de estudo cujo intuito, é, justamente, empreender essa “reescrita” da história a partir de pesquisas e exposições sobre o tema. Citamos, como exemplos, a associação AWARE (*Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*) e a LEGS (*Laboratoire d'études de genre et de sexualité*), unidade de pesquisa do CNRS (*Centre National de Recherche Scientifique*), ambos criados em 2014, com o propósito específico de aprofundar as questões aqui levantadas.

No Brasil, podemos citar como movimento equivalente o desenvolvido pelo MASP, com os projetos *História das mulheres* e *Histórias feministas*, que têm norteado as programações do museu desde 2017. Além de exposições, mostras em vídeos e seminários internacionais, esses projetos vêm orientando também as

publicações do museu, que até esta data conta com dois volumes, o primeiro um catálogo de duas mostras: *História das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, ambas realizadas em 2019, e o segundo volume uma coletânea de textos escritos por mulheres artistas ao longo de vários séculos, entre artigos, cartas e diários, muitos inéditos, cujo intuito é evidenciar a contribuição das mulheres na vida artística, intelectual e cultural da nossa sociedade.

Percebemos, também, que as indagações sobre a escassez ou até mesmo a ausência de obras de mulheres artistas em exibição nos museus também têm movido as redes sociais, ultrapassando a esfera dos especialistas de arte e do mundo acadêmico: é o que promulgam os vídeos produzidos pelo programa *Caldo de Cultura* da Universidade Federal do Paraná (2016) e pela *Playground Magazine TV* (2017), apresentando os números de obras de artistas femininas expostas nos maiores museus do mundo, em comparação com as produzidas por artistas masculinos, conteúdos amplamente divulgados nas plataformas do *Facebook* e do *YouTube*.

As redes sociais também são utilizadas pelos jornais de grande circulação para promover os mesmos questionamentos, como a recente reportagem do jornal francês *Libération*, intitulada *Femmes artistes, omission plus possible* [Mulheres artistas, omissão não mais possível], publicada em 16 de agosto de 2017 (LESAUVAGE, 2017), disponibilizada em sua versão virtual no *Facebook*.

Também podemos perceber na plataforma do *Instagram* uma preocupação na divulgação do trabalho de artistas mulheres, como no caso da célebre casa de leilões *Sotheby's*, que em janeiro de 2019 divulgou amplamente em seu perfil um leilão especial de obras de mulheres artistas, como Elizabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), Angelica Kauffman (1741-1807), Michaelina Wautier (1604-1689) e Artemisia Gentileschi (1593-1656), preocupando-se não apenas em fornecer detalhes sobre as obras e sobre as pintoras, mas disponibilizando profissionais do mercado da arte para responder dúvidas e perguntas de seu público seguidor sobre estas. Este movimento, enfim, mais do que uma “tendência”, demonstra a participação de um público não especializado – além de acadêmicos, pesquisadores, historiadores e sociólogos – no resgate das figuras femininas pela história da arte.

Citamos, como último exemplo da crescente importância do resgate das mulheres artistas, uma exposição que conjuga a experiência virtual e presencial,

realizada durante o período de *lockdown* da pandemia de Coronavírus em abril 2021, promovida pelo Grand Palais e Musée du Luxembourg na França, intitulada *Peintres femmes, 1780-1830, naissance d'un combat* [Pintoras mulheres, 1780-1830, nascimento de um combate]. A chamada para a exposição divulgada pelo museu nas redes sociais em forma de vídeo e texto, enviado por e-mail na forma de uma *newsletter*, foi feita nos seguintes termos:

Pintoras mulheres é um combate contra o esquecimento. Além dos grandes nomes da pintura no feminino, a exposição pretende vos fazer (re)descobrir uma trintena de artistas, durante muito tempo ignoradas ou esquecidas. Martine Lacas, curadora da exposição, retoma este percurso rico de setenta obras, hoje reunidas de forma inédita a fim de modificar a percepção da história do início do século XIX⁵ (GRAND PALAIS, 2021).

Este texto apresenta dois pontos que nos interessam: a ideia do resgate, da luta contra o desconhecimento e o esquecimento das mulheres artistas, e a revelação de um novo ponto de vista da história, cuja focalização até então era dada ao gênero masculino.

Tais movimentos se enquadram, portanto, no importante projeto da emancipação intelectual das mulheres, que visa não apenas levantar o véu que cobre as ideias, invenções e criações femininas ao longo do tempo, mas compreender as razões e os mecanismos sociais, culturais e políticos que contribuíram para isto.

Nesse sentido, a presente tese possui relevância e atualidade, pois pretende, dentro do campo da literatura, pesquisar a representação feminina em obras que privilegiam a figura do artista, detendo-se, em especial, sobre a figura da mulher artista retratada por essas narrativas, incluindo a literatura contemporânea. A análise de personagens das narrativas de artista sob o viés do gênero se apresenta como uma nova perspectiva para problematizar as imagens ligadas às figuras femininas em nossas tradições e identidades culturais, em especial no que se refere à relação entre a pintura e a literatura, além de constituir uma instigante possibilidade de conectar história e as artes enquanto manifestações culturais de uma determinada sociedade. Ademais, nossa pesquisa demonstrou que a grande

⁵ Tradução da autora. Segue versão original : « *Peintres femmes est un combat contre l'oubli. Au-delà des grands noms de la peinture au féminin, l'exposition vise à vous faire (re)découvrir une trentaine d'artistes, longtemps ignorées ou oubliées. Martine Lacas, commissaire de l'exposition, revient sur ce parcours riche de 70 œuvres, réunies aujourd'hui de manière inédite afin de changer la perception de l'histoire du début du XIXe siècle* ».

maioria das obras teóricas e literárias relevantes para o nosso tema foram publicadas em língua estrangeira – inglês ou francês – razão pela qual nos empenhamos na tradução dos trechos selecionados a fim de trazer a possibilidade de uma exposição e uma argumentação na nossa língua pátria.

Por certo, tratar de questões que envolvem o tema da arte e do (a) artista na literatura por meio da análise de seus personagens, sobretudo de suas figuras femininas, é uma maneira de contribuir com a reivindicação social e acadêmica que envolve a participação das mulheres ao longo da história, em especial a da mulher artista, uma vez que a obra literária, em especial as narrativas de artista, desempenham um importante papel na transmissão dos valores e ideais estéticos, culturais, ideológicos e sociais da época de sua produção.

É nesse contexto que nos deparamos com o principal propósito desta pesquisa, qual seja, debruçar-nos sobre as figuras femininas das narrativas de artista, que ocupam, em sua maioria, papéis que, a princípio, parecem pouco significantes, personagens secundários muitas vezes nocivos, pois atuam como oponentes do artista-protagonista. O simples fato de personagens do gênero feminino serem exceção nas narrativas de artista muito tem a dizer sobre a categoria, pois estas figuras, encobertas por uma aparente irrelevância, espelham a realidade material das mulheres do século que elevou a narrativa de artista ao seu auge: ao contrário do que uma análise superficial leva a supor, essas personagens não são desprovidas de interesse, pelo contrário, o fato de serem minoria e desempenharem funções limitadas na narrativa revela o apagamento das mulheres do cenário público, o seu confinamento no espaço privado de seus lares ou nas representações artísticas de sua época. As figuras femininas, portanto, embora em número reduzido, compõem o enredo das narrativas, e, como observa Antônio Candido:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos (CANDIDO, 2014, p. 53-54).

Inseridas em um enredo em que predomina o masculino, as mulheres personagens das narrativas de artista vivem as ideais de sua época, traduzidas nas

imagens, mitos, lendas, símbolos e arquétipos⁶ ligados ao feminino e propagadas pelas artes, em especial pelas produções literárias e picturais.

Todavia, uma vez que a análise de personagens de ficção é capaz de revelar o sentido e o valor simbólico da obra literária, no caso das narrativas de artista, essa reflexão vai além de um questionamento crítico acerca da arte, do trabalho e da figura do artista, incluindo aí o próprio escritor e a literatura, devido à presença marcante da metalinguagem e da *mise en abyme*⁷ como elementos essenciais destas narrativas. De fato, a própria natureza das narrativas de artista, que, desde sua origem, apresenta a ideia do diálogo entre as artes e entre vários campos do conhecimento como uma de suas principais marcas definidoras, nos permitirá expandir esta análise com o apoio de conceitos dos estudos da intermedialidade, uma vez que acolheremos aspectos de várias mídias⁸ em nossa argumentação, o que contribuirá para demonstrar a existência de pontos comuns entre elas, notadamente no que se refere à representação das figuras femininas.

Os estudos da intermedialidade constituem uma perspectiva interdisciplinar para estudar e pensar a literatura e outros produtos culturais a partir da análise das dinâmicas entre eles, estabelecendo diálogos e referências que auxiliam no entendimento dos processos de significação. A importância do campo

⁶ De acordo com *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), o arquétipo não é uma noção especificamente literária, remetendo sua construção a autores como Platão na filosofia e Jung na psicanálise (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2014, p. 25-26). O sentido comum de arquétipo é equivalente a protótipo, modelo, tipo ou estereótipo, também apresentando afinidade com as noções de símbolo e imagem. Já a perspectiva junguiana é mais complexa, pois computa também fatores antropológicos, o que coaduna com a perspectiva do nosso trabalho. Neste sentido, os arquétipos são portadores de representações simbólicas do inconsciente coletivo, fontes do imaginário que constituem as bases de mitos, contos, folclore e religião, que compõem as manifestações psíquicas individuais, como os sonhos e as neuroses, assim como as criações artísticas (*Ibid.*).

⁷ A *mise en abyme*, efeito identificado por André Gide e analisado por Lucien Dällenbach em *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme* [A narrativa especular, ensaio sobre a *mise en abyme*] (1977), consiste em uma modalidade de reflexão da obra sobre ela mesma, cuja função essencial é evidenciar a sua inteligibilidade e sua estrutura formal (DÄLLENBACH, 1977, p. 16). A inspiração para a teorização da *mise en abyme* veio da heráldica, na qual é comum no procedimento que coloca, no centro de um brasão, a sua réplica em miniatura (*Ibid.*, p. 17); importante destacar que a presença da *mise en abyme* não se restringe à narrativa literária, uma vez que o próprio Gide o aplica a pinturas de Memling e Metzys (*Ibid.*, p. 15). Considerada uma das características típicas das narrativas de artista, a *mise en abyme* tem a prerrogativa de revelar “[...] o paralelo que se instala entre a literatura e as outras artes, pois o autor, ao colocar em cena o mundo da arte, não o faz com propósitos unicamente estilísticos, mas sim como uma forma de tratar de suas próprias reflexões sobre a arte e, sobretudo, sobre o trabalho do artista” (LAGO, 2017, p. 115-116).

⁸ Adotamos como definição de mídia “Aquilo que transmite um signo (ou combinação entre signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados, através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN; MÜLLER; RUPPERT, 1988 *apud* CLÜVER, 2008, p. 9). Sublinhamos também que a nossa cultura reconhece como mídias a televisão, o filme, a computação gráfica, fotografia digital e a realidade virtual (BOLTER, GRUSIN, 1999, p. 65) dentre outras a que faremos referência ao longo deste trabalho, como séries, redes sociais, podcasts etc.

dos estudos intermediáticos é crescente no atual cenário acadêmico, como demonstram as recentes e prolíficas publicações na área, na qual se inclui a linha de pesquisa desta tese: Literatura, outras artes e mídias. No caso específico do estudo das narrativas de artista, categoria literária interdisciplinar e intermediática⁹ por natureza, compartilhamos do entendimento que “[...] os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos [...] [pois] podem intensificar o estudo da literatura como um fenômeno intertextual¹⁰ complexo” (CULLER, 1999, p. 52-53).

Destacaremos neste trabalho a relação entre a literatura e a pintura, diante da aproximação existente entre essas configurações midiáticas, notadamente diante do tratamento da representação das figuras femininas, uma vez que ambas, neste aspecto, são influenciadas pelos mesmos fatores históricos, políticos, culturais e estéticos. Lars Elleström, ao propor um modelo teórico para a análise das relações intermediáticas, nos mostra que tanto a literatura quanto a pintura, enquanto formas artísticas esteticamente desenvolvidas, são consideradas mídias qualificadas, caracterizadas por aspectos qualificadores contextuais e operacionais similares (ELLESTRÖM, 2017, p. 79). Os aspectos qualificadores das mídias são perspectivas adicionais que nos auxiliam a compreender a relação entre essas mídias: “O aspecto qualificador contextual contempla a origem, a delimitação e a utilização da mídia em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas” (*Ibid.*, p. 96), enquanto “O aspecto qualificador operacional contempla as características estéticas e comunicativas das mídias” (*Ibid.*). Nesse sentido, podemos estabelecer um paralelo entre a literatura e a pintura na medida em que as obras produzidas nestas duas

⁹ Como explica Irina Rajewsky, o termo intermediático “[...] designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

¹⁰ O termo intertextualidade, que identifica a relação entre textos enquanto sistemas convencionais de signos, está na origem dos estudos da intermedialidade, que, a partir da ampliação do conceito de texto expande as fronteiras dos estudos literários na medida em que vai permitir a inclusão de novos textos em seu campo de investigação, incluindo os processos de interação e encontros entre mídias, pois, se “[...] uma obra de arte é entendida como uma estrutura signíca – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos” independente do sistema signíco a que pertençam” (CLÜVER, 2006, p. 15). Assim, podemos falar em “textos” musicais, visuais, verbais e em textos multimídias, que misturam elementos textuais de diversas mídias, como a televisão, as mídias eletrônicas e digitais surgidas recentemente. Atualmente, o termo intertextualidade tem sido substituído por intermedialidade, que, como explica Rajewsky, “[...] pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 18). Neste trabalho, no entanto, achamos importante manter o uso do termo intertextualidade aplicado às narrativas de artista ao nos referirmos ao seu caráter interdisciplinar, que nos remete constantemente a noções da filosofia, história, sociologia, história da arte. Nesse sentido, as narrativas de artista são interdisciplinares e intermediáticas.

mídias qualificadas apresentam os mesmos aspectos qualificadores contextuais e operacionais no que diz respeito à representação da mulher, cuja figura surge como um reflexo de uma cultura e de uma sociedade patriarcais, influenciada pelos mesmos valores estéticos, costumes e símbolos. As expressões artísticas, portanto, não são entidades separadas, razão pela qual o diálogo entre a literatura e a pintura nos auxiliará na análise dos personagens das narrativas de artista e nos permitirá problematizar as imagens femininas que povoam nossas tradições sob dois prismas, o verbal e o visual, colocando em evidência as relações e influências recíprocas e o cruzamento de fronteiras entre essas mídias, assim como o impacto das instituições sociais e políticas nas expressões artísticas como obras que refletem o quadro espaço-temporal de sua produção.

Observadas estas considerações, o desenvolvimento desta pesquisa se orientou a partir das seguintes questões: quais são as figuras femininas presentes nas narrativas de artista; quais as principais características dessas figuras e como podemos analisá-las tanto em uma leitura centrada no texto quanto sob uma ótica intermediária, considerando fatores históricos, políticos, culturais e estéticos.

Por meio da investigação pautada por essas questões, trataremos da problemática da representação da mulher nas narrativas de artista a partir da identificação dos perfis ligados às figuras femininas, analisando cada um deles isoladamente, destacando os paradigmas teórico-críticos e estereótipos a eles relacionados.

Assim, o primeiro passo foi a identificação das figuras femininas objetos de nossa análise, premissa com o qual contamos desde o início de nosso trabalho, pois parte da conclusão da nossa já citada dissertação de mestrado defendida em 2017. Após a análise de mais de oitenta obras incluídas na categoria das narrativas de artista, nos foi possível concluir que são quatro as figuras femininas presentes nas narrativas de artista: a) a modelo ou musa do artista protagonista; b) a mulher representada nas obras de arte produzidas pelo artista; c) a companheira do artista; d) a mulher artista (protagonista ou não).

A partir da identificação destas figuras, e a fim de responder à hipótese de que o enredo das narrativas de artista assim como seus personagens acompanham o contexto histórico, social e cultural de seu quadro espaço-temporal, analisaremos cada uma delas individualmente, recorrendo às obras teóricas e críticas que propõem reflexões sobre o tema da representação da mulher na literatura, em

especial a recente publicação de Nathalie Heinich, que cataloga e analisa as identidades femininas na literatura ocidental, *États de femme: l'identité féminine dans la fiction occidentale* (2018), focada na literatura francesa e inglesa dos séculos XIX e início do XX; a obra *Mulher ao pé da letra* (2006), de Ruth Silviano Brandão, que se concentra em analisar personagens femininas na literatura com suporte teórico da psicanálise; *What Does a Woman Want?* [O que quer uma mulher?] (1993), de Shoshana Felman, obra de referência relativa às questões da representação feminina na literatura também sob o viés da psicanálise.

Contamos também com obras específicas sobre mulheres artistas na literatura, bem raras, como podemos constatar com nossa pesquisa: *The Woman Painter in Victorian Literature* [A mulher pintora na literatura vitoriana] (2008), de Antonia Jaqueline Losano; *Portraits of the Artist as a Young Woman: Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860* [Retratos da artista como uma jovem mulher: a pintura e o romance na França e Grã-Bretanha, 1800-1860] (2011) de Alexandra K. Wettlaufer; o artigo de Juliana Starr sobre mulheres artistas na literatura francesa, *Painting on the periphery: Women Artists in Three French Texts* [Pintando na periferia: mulheres artistas em três textos franceses] (2001), focado em obras do século XIX.

Ainda sobre o tema das mulheres artistas, recorreremos aos escritos de Virginia Woolf, pioneiros ao tratar dos entraves encontrados pelas mulheres artistas na sociedade patriarcal: os artigos e ensaios incluídos em *Profissões para mulheres* (1931), *A nota feminina na literatura* (1905), *Mulheres romancistas* (1918), *A posição intelectual das mulheres* (1920), *Duas mulheres* (1927), *Mulheres e ficção* (1929), *Um teto todo seu* (1929). Apesar destes escritos de Woolf se referirem, em sua maioria, à mulher artista escritora, as mesmas reflexões podem, sem dúvida, serem aplicadas por analogia à mulher artista que trabalha com as artes visuais, como algumas vezes a própria autora salienta.

Quanto ao apoio histórico e sociológico necessário, selecionamos a obra já citada do antropólogo e cientista político Norbert Rouland, *À la découverte des femmes artistes* [Descobrimos mulheres artistas] (2016); os dois volumes do renomado trabalho organizado pelos historiadores Georges Duby e Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*¹¹ [História das mulheres no Ocidente] (1990-1991),

¹¹ Esta obra foi traduzida para o português e publicada em Portugal, mas nos foi inacessível em razão da indisponibilidade das bibliotecas durante a pandemia de Coronavírus, iniciada em 2020. Por isto, a

um compilado de obras de vários historiadores, sociólogos, filósofos, entre outros profissionais de vários campos de estudo que tratam especificamente da condição social feminina nos séculos XVII, XVIII e XIX; as obras de Michelle Perrot dedicadas à história das mulheres *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988), *As mulheres ou os silêncios da história* (1998) e *Minha história das mulheres* (2007). No campo da história da arte, contamos com a obra dedicada ao tema das mulheres artistas apagadas pela história, *Artistes femmes* [Artistas mulheres] (2016), de Séverine Sofio; o clássico ensaio de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1971), considerado um marco nas pesquisas que visavam compreender as razões do afastamento das mulheres da arte; a reconhecida obra de Rozsika Parker e Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* [Grandes Mestras¹²: mulheres, arte e ideologia] (1981), também uma das obras pioneiras na análise da atuação feminina nas artes visuais, inserida em um cenário crítico dos contextos histórico-sociais e estereótipos ligados às mulheres na sociedade patriarcal.

Diante da natureza analítica e comparativa deste trabalho, exemplificaremos os nossos argumentos com citações de trechos de obras literárias de diversos gêneros – novelas, poemas, romances – a fim de ilustrar e justificar nossas reflexões. Nesse sentido, selecionamos algumas obras específicas para trabalhar cada uma das quatro figura femininas, aquelas em que estes papéis são mais desenvolvidos e evidentes. Incluímos neste *corpus* primário tanto obras canônicas quanto contemporâneas, o que nos permite verificar o impacto de transformações histórico-sociais nas obras literárias, com uma possível modificação no tratamento dessas figuras com o passar do tempo. Procuramos incluir em nossa análise obras da literatura brasileira a fim de demonstrar a abrangência das narrativas de artista, que não se limitaram às culturas europeias, preservando, contudo, uma abordagem semelhante de seus temas típicos, o que contribui para a sua caracterização enquanto categoria literária autônoma. Listamos abaixo as obras selecionadas, indicando a qual figura feminina daremos ênfase em cada uma delas.

fim de cumprir o prazo de realização desta tese, optamos por utilizar a versão francesa que já possuíamos e realizar a tradução dos trechos selecionados.

¹² Como Griselda Pollock explica no prefácio da obra, por mais que a palavra *mistress* em inglês seja polissêmica e possa apresentar uma certa ambiguidade, a intenção das autoras com este título foi fazer uma contraposição ao termo da história da arte *Old Masters* (Grandes Mestres) para se referir aos pintores excepcionais do passado. Assim, preservamos a intenção das autoras com a feminização do termo em nossa tradução do título da obra (PARKER; POLLOCK, 2013, xix).

Preservamos os títulos originais, com exceção das obras estrangeiras cujas traduções para a português ou francês foram utilizadas neste trabalho.

Para tratar da figura da modelo ou musa do artista, assim como da figura da mulher representada em suas obras de arte – figuras que muitas vezes se confundem ou apresentam grande similaridade – analisaremos as seguintes obras: *A Obra-prima ignorada* (1831), de Balzac; *La Toison d'or* [O velo de ouro] (1839), de Théophile Gautier; *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe; *In an artist studio* [No ateliê de um artista] (1856), de Christina Rossetti; *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Goncourt; *A Madonna do futuro* (1873), de Henry James; *Autumn* (1990), de Philippe Delerm; *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa.

Para trabalharmos a figura da companheira do artista, nossa seleção de obras literárias é a seguinte: *Le fils du Titien* [O filho do Ticiano] (1838), de Alfred de Musset; *Affaire Clémenceau: mémoire de l'accusé* [O caso Clémenceau: memorial do acusado] (1866), de Alexandre Dumas fils; *Les Femmes d'artistes* [As mulheres de artistas] (1874), de Alphonse Daudet; *L'Œuvre* [A obra] (1886), de Émile Zola; *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), de Albert Camus; *O Mapa e o território* (2010), de Michel Houellebecq.

Já para a análise da figura da mulher artista, selecionamos: *Corinne ou l'Italie* (1807), de Germaine de Staël; *La Vendetta* [A vendeta] (1830), de Honoré de Balzac; *Béatrix* (1839), também de Balzac; *The Tenant of Wildfell Hall* [A inquilina de Wildfell Hall] (1848), de Anne Brontë; *Madame Soudis* (1880), de Émile Zola; *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf; *Les Suaires de Véronique* [Os sudários de Verônica] (1978), de Michel Tournier; *O Quarto fechado* (1984), de Lya Luft; *Artemisia: un duel pour l'immortalité* [Artemisia: um duelo pela imortalidade] (1998), de Alexandra LaPierre; *A paixão de Artemisia* (2002), de Susan Vreeland; *Charlotte* (2014), de David Foenkinos; e *Canção sem palavras* (2017), de Laura Cohen Rabelo; *Vers la beauté* [Rumo à beleza] (2018), de David Foenkinos.

Cabe ressaltar que várias destas obras apresentam mais de uma das figuras femininas identificadas, podendo ser utilizadas para tratar de vários perfis, notadamente no caso da musa e da companheira, haja vista a propensão da modelo em ocupar um importante espaço na vida amorosa do artista. Extrapolaremos este *corpus* primário, em alguns momentos, referindo-nos a outras obras que apresentem aspectos interessantes para nossa análise, visando enriquecer a argumentação e demonstrar a recorrência de determinados temas e imagens na literatura.

Organizamos todas as obras do nosso *corpus* literário no quadro abaixo.

Quadro 1 – Lista do *corpus* literário de narrativas de artista primário (em negrito) e secundário

Identificação acerca da figura da mulher artista:

- Apresenta mulher artista como personagem secundário
- Protagonista mulher artista

| Obra | Autoria | Publicação |
|--|-----------------------------|-------------------|
| <i>Les souffrances du jeune Werther</i> | Johann Wolfgang von Goethe | 1774 |
| <i>Ardinghello et les îles de la félicité</i> | Wilhelm Heinse | 1787 |
| <i>Les artistes</i> | Friedrich von Schiller | 1789 |
| <i>Henri d'Offertingen</i> | Novalis | 1801 |
| <i>Corinne ou l'Italie</i> ● | Madame de Staël | 1807 |
| <i>Cavaleiro Gluck</i> | E.T.A. Hoffmann | 1809 |
| <i>La Vendetta</i> ● | Honoré de Balzac | 1830 |
| <i>La Maison du chat-qui-pelotte</i> | Honoré de Balzac | 1830 |
| <i>Sarrasine</i> | Honoré de Balzac | 1831 |
| <i>A obra prima ignorada</i> | Honoré de Balzac | 1831 |
| <i>L'atelier du peintre</i> □ | Marceline Desbordes-Valmore | 1833 |
| <i>Le portrait</i> | Nicolas Gogol | 1835 |
| <i>Mademoiselle de Maupin</i> ● | Théophile Gautier | 1835 |
| <i>Le fils du Titien</i> | Alfred de Musset | 1838 |
| <i>La toison d'or</i> | Théophile Gautier | 1839 |
| <i>Pierre Grassou</i> | Honoré de Balzac | 1839 |
| <i>Béatrix</i> □ | Honoré de Balzac | 1839 |
| <i>O retrato oval</i> | Edgar Allan Poe | 1842 |
| <i>Consuelo</i> ● | George Sand | 1843 |
| <i>La Cousine Bette</i> | Honoré de Balzac | 1846 |
| <i>Scènes de la vie de Bohême</i> | Henri Murger | 1847 |
| <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> ● | Anne Brontë | 1848 |
| <i>In an artist's studio</i> | Christina Rossetti | 1856 |
| <i>O fauno de mármore</i> □ | Nathaniel Hawthorne | 1860 |
| <i>Le peintre de la vie moderne</i> | Charles Baudelaire | 1863 |
| <i>Affaire Clémenceau : mémoire de l'accusé</i> | Alexandre Dumas fils | 1866 |
| <i>Manette Salomon</i> | Edmond e Jules Goncourt | 1867 |
| <i>Charles Demailly</i> | Edmond e Jules Goncourt | 1868 |
| <i>A história de uma obra-prima</i> | Henry James | 1868 |
| <i>A madona do futuro</i> | Henry James | 1873 |
| <i>Les femmes d'artistes</i> | Alphonse Daudet | 1874 |
| <i>Madame Soudis</i> ● | Émile Zola | 1880 |
| <i>Grave imprudence</i> | Philippe Burty | 1880 |
| <i>Le pays des arts (coletânea)</i> □ | Duranty | 1881 |
| <i>Le Calvaire</i> | Octave Mirbeau | 1886 |
| <i>L'Œuvre</i> | Émile Zola | 1886 |
| <i>Le modèle</i> | Guy de Maupassant | 1888 |
| <i>O mentiroso</i> | Henry James | 1888 |
| <i>Fort comme la mort</i> | Guy de Maupassant | 1889 |
| <i>La muse tragique</i> □ | Henry James | 1890 |
| <i>Dans le ciel</i> | Octave Mirbeau | 1892 |
| <i>Trilby</i> | Georges du Maurier | 1894 |
| <i>O desenho do tapete</i> | Henry James | 1898 |
| <i>Les prodiges de la vie</i> | Stefan Zweig | 1904 |
| <i>O Holbein de Beldonald</i> | Henry James | 1903 |
| <i>Tonio Kröger</i> □ | Thomas Mann | 1903 |

| | | |
|---|--------------------------|------|
| <i>La Vagabonde</i> ● | Colette | 1910 |
| <i>A morte em Veneza</i> | Thomas Mann | 1912 |
| <i>À la recherche du temps perdu</i> | Marcel Proust | 1913 |
| <i>Um retrato do artista quando jovem</i> | James Joyce | 1916 |
| <i>Les faux-monnayeurs</i> | André Gide | 1925 |
| Ao farol ● | Virginia Woolf | 1927 |
| <i>La bonne peinture</i> | Marcel Aymé | 1947 |
| <i>La vie d'artiste</i> | Albert Camus | 1953 |
| Jonas ou o artista ao trabalho | Albert Camus | 1957 |
| <i>Teoria das cores</i> | Herberto Helder | 1963 |
| <i>A paixão segundo G.H.</i> ● | Clarice Lispector | 1964 |
| <i>A coleção particular</i> | Georges Perec | 1979 |
| <i>L'atelier contemporain</i> | Francis Ponge | 1977 |
| Les suaires de Véronique ● | Michel Tournier | 1978 |
| <i>La vie mode d'emploi</i> | Georges Perec | 1978 |
| O quarto fechado ● | Lya Luft | 1984 |
| <i>Todas as manhãs do mundo</i> □ | Pascal Quignard | 1991 |
| <i>Le cœur transporté</i> ● | Catherine Clément | 1991 |
| Les Carnets perdus de Frans Hals □ | Michael Kernan | 1994 |
| <i>Clémence et l'Hypothèse de la beauté</i> □ | Jean-Louis Baudry | 1996 |
| Autumn □ | Philippe Delerm | 1999 |
| <i>Sundborn, ou les jours de lumière</i> □ | Philippe Delerm | 1998 |
| Artemisia: um duel pour l'immortalité ● | Alexandra LaPierre | 1998 |
| <i>Moça com brinco de pérola</i> | Tracy Chevalier | 1999 |
| <i>Terrasse à Rome</i> | Pascal Quignard | 2000 |
| <i>Sinfonia em branco</i> ● | Adriana Lisboa | 2001 |
| <i>O quadro da menina de azul</i> | Susan Vreeland | 2001 |
| A paixão de Artemisia ● | Susan Vreeland | 2002 |
| <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i> | Marçal Aquino | 2005 |
| <i>The fate of the artist</i> | Eddie Campbell | 2006 |
| <i>Courbet. L'atelier du peintre</i> | Marianne Nahon | 2008 |
| <i>A morte do pai (Minha luta vol. 1)</i> | Karl Ove Knausgård | 2009 |
| <i>Na segunda-feira passada</i> □ | Chimamanda Ngozi Adichie | 2009 |
| O Mapa e o território | Michel Houellebecq | 2010 |
| Só garotos ● | Patti Smith | 2010 |
| Charlotte ● | David Foenkinos | 2014 |
| Canção sem palavras ● | Laura Cohen Rabelo | 2017 |
| Vers la beauté ● | David Foenkinos | 2018 |

Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

O quadro acima compreende o *corpus* literário completo de narrativas de artista repertoriadas e estudadas desde o início de nossas pesquisas sobre a categoria, e constitui a base utilizada para a análise dos dados e estatísticas mencionados no capítulo 2 e na conclusão, apresentados na forma de gráficos. As obras se encontram listadas na ordem da data de sua publicação, possibilitando a observação do espectro temporal abarcado em nossa análise; marcamos com negrito as obras que constituem o *corpus* primário e acrescentamos, após o título da obra, a sinalização sobre a presença de personagens mulheres artistas no enredo,

como personagem secundário ou protagonista, dados importantes para nossa argumentação.

Ainda sobre o *corpus* literário, esclarecemos que o fato de a maioria das obras selecionadas ser em francês não é surpreendente, pois, como já comprovamos durante as pesquisas realizadas entre 2012-2017, a popularidade das obras focadas na arte e na figura do artista se deu na França do século XIX, sendo natural que grande parte do nosso *corpus* esteja incluída neste período histórico e nesta língua. Estes dados, inclusive, se encontram objetivamente analisados e comprovados no capítulo 2.

Assim definidos nossos objetivos, metodologia e *corpus* teórico-literário, estabelecemos as seguintes etapas para a apresentação deste trabalho: no capítulo 1, após uma contextualização sobre o conceito de artista e do artista como personagem bem como um breve panorama histórico e teórico sobre as narrativas de artista, analisamos a definição de artista e sua importância como personagem literário; em seguida nos debruçamos sobre a análise da hierarquia de representação dos personagens das narrativas de artista, que notadamente privilegia o personagem masculino; com base no conceito de personagem-tipo, destacamos inicialmente a figura do artista protagonista, e determinamos suas características a partir de exemplos literários; passamos à uma breve análise dos personagens secundários, verificando que suas formas de interação com o protagonista, como adjuvantes ou oponentes, é determinada por uma estrutura lógica na narrativa, o que nos permite posicionar as figuras femininas típicas.

Neste ponto, já adentrando na análise destas figuras, iniciamos o capítulo 2 contextualizando a condição feminina no século XIX, quadro temporal da maioria das narrativas de artista, e como esta é transposta para as artes, e, em especial para as narrativas de artista, incluindo os arquétipos e estereótipos ligados às mulheres. Ao determinarmos que as figuras femininas das narrativas de artista se dividem em quatro figuras, facilmente identificáveis, quais sejam, a modelo ou musa, a mulher representada, a companheira e a artista, examinamos cada uma delas de forma individualizada.

Assim, dentro do capítulo 2, nos dedicamos análise das figuras da modelo ou musa do artista e da mulher representada em suas obras, que decidimos apresentar em um mesmo subcapítulo diante das similaridades entre elas, haja vista que o personagem da musa encarna os ideais e aspirações do artista, enquanto a

mulher representada em sua(s) obra(s) atua na narrativa como a materialização desses ideais, podendo também atuar como um reflexo do próprio protagonista.

Ainda no capítulo 2, nos debruçamos sobre a figura da companheira do artista, que representa os embates deste artista com a sociedade e a competição entre os sexos, o que faz dela um personagem oponente, uma vez que a mulher, dentro do casal, atua como um obstáculo à atividade de criação.

No capítulo 3, nos concentramos na análise da figura da mulher artista, o mais complexo dos quatro perfis, pois, por configurar-se como uma exceção entre os papéis desempenhados pelas figuras femininas nas narrativas de artista, choca-se contra os seus *topoi* temáticos e estruturais, assim como contra os códigos sociais. Neste sentido, a análise da representação da mulher artista se revela como um duplo desafio: o da análise do texto e do seu contexto de escrita e de publicação. Abordamos, neste capítulo, os entraves encontrados pelas mulheres para exercer a profissão de artista, utilizando para isto dados históricos e nos apoiando nos exemplos do nosso *corpus* literário. Ao final do capítulo, analisamos em que medida a personagem da mulher artista como protagonista impacta no tratamento dos *topoi* temáticos da categoria das narrativas de artista.

Realizadas estas etapas, passaremos à conclusão da pesquisa, cumprindo seu objetivo ao responder às hipóteses formuladas, permitindo, assim, novas possibilidades de leitura das narrativas de artista, alinhada com os movimentos do pensamento contemporâneo.

Ao longo dos tópicos tratados na tese, traremos imagens que dialogam com o conteúdo teórico, as análises das obras literárias e os exemplos citados, a fim de demonstrar o diálogo entre as mídias, pois o mesmo tema tratado na literatura encontra o seu correspondente nas artes visuais. Alguns termos e conceitos referentes aos estudos da intermedialidade serão trazidos em nota de rodapé para preservar a fluidez do texto, sem, contudo, negligenciar os relevantes aspectos teóricos de nossa pesquisa.

Sobre os termos “mulheres artistas” e “artistas mulheres”, é importante ressaltar que optamos por usar os dois termos, com o mesmo sentido, mesmo cientes da discussão existente acerca do uso palavra “artista” como adjetivo, como exposto por Griselda Pollock no prefácio da edição de 2013 de *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, publicado originalmente em 1981. Neste prefácio, Pollock explica:

Os termos “arte” e “artista”, apesar de aparentemente neutros, registram, na verdade, sem que seja necessário divulgá-lo abertamente, um privilégio da masculinidade como sinônimo de criatividade, pois, para indicar que um artista é uma mulher, o termo neutro “artista” se torna um adjetivo. O efeito prático disto é de imediatamente desqualificar a artista mulher de ser tratada como artista. Artista/artista mulher, artista/artista negro(a), artista/artista queer: qualquer qualificação tem o efeito de marcar o primeiro termo, carregando-o de particularidades locais, deixando não dito e não marcado o termo privilegiado e aparentemente universal, artista, como espaço para a masculinidade, branquitude, heterossexualidade¹³ (PARKER; POLLOCK, 2013, xix).

Por mais que estas sejam observações extremamente válidas e importantes para a atual busca de representatividade e igualdade de direitos e oportunidades para todos, não apenas no que se refere à questão do gênero, mas também quanto ao combate ao racismo e à homofobia, no contexto do nosso trabalho é um fato indiscutível que as mulheres artistas são figuras de exceção, incluídas em uma minoria marcada pelos costumes, cultura e crenças de uma sociedade patriarcal. Nesse sentido, o uso dos termos “mulheres artistas” e “artistas mulheres” é uma forma de sublinhar o *status* não convencional ocupado por essas mulheres, de acordo com o quadro espaço-temporal em que estão inseridas, seja ele literário ou histórico.

Por fim, seguem alguns pontos sobre as traduções e algumas práticas incomuns à pesquisa acadêmica decorrentes do cenário peculiar em que esta tese foi desenvolvida e escrita. Observamos que a tradução das citações em língua estrangeira, inglês e francês, foram realizadas pela autora do trabalho, com a versão original de cada uma delas incluída em nota de rodapé. Preservamos, nas citações e traduções, os termos em itálico e entre aspas conforme o original. Apontamos que algumas traduções não foram feitas a partir da língua original, o que se deu em razão das restrições encontradas durante a pandemia de Coronavírus, que impediram o acesso às bibliotecas, troca e empréstimo de material entre professores e colegas, assim como dificultaram a aquisição de novos livros. Como muitas obras do nosso *corpus* são edições de rara circulação, nem sempre foi possível encontrar uma versão digital disponível online, ou, ainda, em sua língua original, razão pela

¹³ Therefore, the terms ‘art’ and ‘artist’, seemingly neutral terms, in fact register, without having to advertise it openly, a privileging of masculinity as synonymous with creativity because in order to indicate that an artist is a woman, the neutral term artist must be qualified by an adjective. The effect is, in fact, to disqualify the woman artist immediately from being treated as an artist. Artist/woman artist, artist/ black artist, artist/queer artist: any qualification has the effect of marking the second term, loading it with local particularities while leaving unspoken and unmarked the privileged and seemingly universal term, artist, as the space for masculinity, whiteness, heterosexuality.

qual recorreremos, felizmente em poucos momentos, à tradução de uma tradução. Isto foi feito com vistas a manter todo o corpo da tese em língua portuguesa e realizar, assim, uma contribuição acessível à comunidade deste país, com traduções de trechos de muitas obras teóricas e literárias inéditas em nossa língua, que, acreditamos, poderão ser úteis em trajetórias acadêmicas e intelectuais futuras.

Femmes ! femmes ! objets chers et funestes, que la nature orna pour notre supplice, qui punissez quand on vous brave, qui poursuivez quand on vous craint, dont la haine et l'amour sont également nuisibles, et qu'on ne peut ni rechercher ni fuir impunément !... Beauté, charme, attrait, sympathie, être ou chimère inconcevable, abîme de douleurs et de voluptés ! beauté plus terrible aux mortels que l'élément où l'on t'a fait naître, malheureux qui se livre à ton calme trompeur ! C'est toi qui produis les tempêtes qui tourmentent le genre humain.

(Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*)

Man for the field and woman for the hearth:
Man for the sword and for the needle she:
Man with the head and woman with the heart:
Man to command and woman to obey;
All else confusion.

(Tennyson, *The Princess*)

CAPÍTULO 1 – AS NARRATIVAS DE ARTISTA E SEUS PERSONAGENS

Neste capítulo nos dedicaremos a definir as narrativas de artista enquanto categoria literária, apresentando as suas principais características, eixos temáticos e personagens típicos.

Com o intuito de analisar o personagem do artista-protagonista, apresentaremos uma breve contextualização histórica do termo “artista”, necessária para explicarmos tanto a sua definição quanto sua popularidade como personagem na literatura do século XIX, período em que se observa o auge das narrativas de artista.

Em seguida, passaremos ao estudo dos personagens-tipo das narrativas de artista, o protagonista e os personagens secundários, que se dividem entre adjuvantes e oponentes, observando uma lógica e estrutura própria da categoria, que explicaremos a partir de seus *topoi* temáticos.

1.1 – As narrativas de artista, uma intersecção entre a ficção e o documento histórico

As narrativas de artista formam uma categoria de obras literárias originadas da tradição do *Künstlerroman*, protagonizadas por um personagem artista – geralmente um pintor – já em atividade ou em formação, cujas temática e intriga se concentram sobre os conflitos que este encontra em seu percurso criativo, sejam eles de ordem pessoal ou profissional (LAGO, 2017, p. 172). Por se enquadrarem em uma categoria literária, as narrativas de artista possuem características específicas, a partir das quais conseguimos definir se uma obra pertence ou não a este grande conjunto. As marcas definidoras das narrativas de artista podem ser de ordem formal ou temática, apresentando também algumas cenas típicas, que resumiremos nos próximos parágrafos¹⁴.

A característica principal da narrativa de artista é a presença de um personagem artista protagonista, a partir do qual vão se desenvolver as ações e as temáticas do enredo, haja vista que estas invariavelmente se referem aos conflitos e

¹⁴ Este resumo é uma compilação do que foi tratado com profundidade, por meio de análises de exemplos literários, na dissertação *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*,

dilemas vivenciados por este artista, questões que se manifestam tanto na relação com sua família quanto no exercício de sua atividade de criação. Partem do artista protagonista as ações e temáticas das narrativas, mas também os outros personagens, que, de acordo com sua atuação no enredo e sua posição diante dos conflitos que se apresentam ao protagonista, vão se dividir entre adjuvantes ou oponentes.

Em sua grande maioria, os personagens secundários das narrativas de artista também pertencem ao restrito universo da arte, são eles: outros artistas em atividade, o crítico e o *marchand* de arte, as musas e modelos dos artistas. Ainda sobre os personagens das narrativas de artista, é interessante sublinhar duas características próprias desta categoria, que são: a presença marcante de personagens referenciais¹⁵ e a existência de um sistema de oposição entre os personagens.

Os personagens referenciais, geralmente representações de artistas importantes na história da arte, surgem para atender ao propósito de verossimilhança das narrativas de artista. Já o sistema de oposição instalado entre os personagens visa realçar a singularidade do artista, representado como um ser especial, socialmente deslocado, tão atormentado e obcecado por seu trabalho de criação que encontra dificuldade em se instalar no mundo do cotidiano. Neste sentido, é incluído na narrativa um personagem que é o seu oposto: pragmático, racional e materialista. Este papel é geralmente desempenhado por um personagem que não pertence diretamente ao mundo da arte, representado por algum familiar do artista, geralmente a sua esposa, ou, ainda, um amigo próximo que não exerce a arte como profissão.

Outra característica das narrativas de artista que se relaciona com os seus personagens é a sua natureza especular, que coloca em um mesmo plano dois artistas, o artista-autor e o artista-protagonista, cujos dilemas, questionamentos e projetos estéticos se aproximam e se confundem. Com efeito, a afinidade entre autor e personagem é indiscutível, comprovada por elementos intratextuais e por dados extratextuais de fácil identificação. Na mesma esfera deste procedimento de reflexão, citamos a metalinguagem como uma das marcas das narrativas de artista,

defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

pois são frequentes as alegorias da escrita e do trabalho do escritor. Este procedimento de *mise en abyme* revela o paralelo entre a literatura e as outras artes, em consonância com o ideal romântico da união entre as artes, o que coincide com a época em que as narrativas mais se desenvolveram, o século XIX. As narrativas de artista, portanto, representam um ponto de ligação entre as artes, mas também um encontro entre artistas.

Uma marca bastante óbvia da categoria é a picturalidade, a presença de uma escrita imagética, rica em descrições, em referências diretas e indiretas às artes visuais, o uso de um vocabulário específico, próprio ao mundo da arte que as narrativas de artista visam representar. Assim, são prolíficas as citações de cores, utensílios e objetos utilizados pelos protagonistas pintores, descrições que enfatizam contrastes, perspectivas, e sobretudo, as *écfrases*¹⁶ das obras produzidas pelos personagens, que apresentam uma importante função significativa no texto literário. Esta escrita imagética é própria da categoria, uma vez que “a linguagem das cores e das formas cria uma rede que dá coerência ao texto¹⁷” (LEDDA, 2006, p. 10).

Como vimos no que se refere aos personagens referenciais, um dos propósitos da narrativa de artista é a busca por verossimilhança, e isto transparece em outras duas de suas características principais, que são o quadro espaço-temporal e a dimensão crítica.

Com relação aos espaços representados nas narrativas de artista, estes são carregados de simbolismo, relacionando-se com o contexto histórico do enredo, o temperamento e a missão do artista protagonista. Desta forma, os espaços de predileção das narrativas são os grandes centros artísticos europeus, Paris, quando o autor pretende tratar de um artista moderno ou visionário, ligado às vanguardas, e as cidades de Roma, Veneza e Florença, na Itália, quando, ao contrário, trata-se de um artista voltado às tradições clássicas. Já em uma perspectiva reduzida, os espaços típicos das narrativas de artista são relacionados ao mundo da arte que se

¹⁵ De acordo com Hamon, os personagens referenciais são personagens históricos, mitológicos, alegóricos ou sociais, que possuem um sentido cultural pleno e fixo (HAMON, 1972, p. 95).

¹⁶ Consideramos suficiente para os argumentos desta tese a ideia de *écfrase* por Liliane Louvel em *Nuanças do pictural* (2001), que consiste na descrição, em um texto literário, de uma obra de arte declarada como tal (LOUVEL, 2012, p. 58). Este conceito está na base do proposto por James Heffernan nos anos 90, para quem a *écfrase* é a representação verbal de uma representação visual (HEFFERNAN, 1993, p. 3 *apud* MIRIAM, 2016, p. 31).

¹⁷ « Le langage des couleurs et des formes crée un réseau qui donne sa cohérence au texte ».

esforça em representar com riqueza de detalhes, como os ateliês dos artistas¹⁸, os museus, as exposições, espaços funcionais em que o artista vai criar e revelar a sua obra, receber e encontrar os outros profissionais da arte, realizar seus negócios etc.

Quanto ao quadro temporal retratado nas narrativas de artista, este geralmente é contemporâneo ao autor, que atua como uma testemunha do período que aborda, e evidencia, assim, a verossimilhança do texto literário, e amplia o alcance de sua dimensão crítica. Como conclui Theodore Robert Bowie em *The Painter in French Fiction: a Critical Essay* [O pintor na ficção francesa, um ensaio crítico]: “A escrita deste tipo de literatura pressupõe mais do que a usual perspicácia psicológica, ela requer conhecimento técnico especializado do mundo dos pintores, assim como grande afinidade, compreensão e sensibilidade artística¹⁹” (BOWIE, 1950, p. 7-8).

Pois é nítida a presença de uma reflexão crítica sobre a arte e sobre o artista, que muitas vezes acabam por também revelar a função didática da narrativa. Com efeito, é evidente a intenção do autor em informar, instruir, e até mesmo doutrinar o leitor, uma vez que muitas obras apresentam um nítido tom de manifesto em seus diálogos e prefácios. A dimensão crítica das narrativas de artista denota o compromisso com a verossimilhança e a veiculação de valores não apenas estéticos, mas também ideológicos.

Com relação aos *topoi* temáticos das narrativas de artista, observamos que estes se concentram em três: o mito do artista, a problemática da criação e a oposição entre a arte e a vida, todos eles intrinsecamente vinculados ao artista protagonista.

O tema do mito do artista pode ser compreendido como a imagem do artista veiculada pela cultura ocidental pela história, pela literatura e pelas artes em geral, imagem esta acatada e disseminada pelo senso comum. O artista é geralmente, visto e descrito como um ser de exceção, diferenciado dos demais por sua capacidade criativa, mas também pelo seu temperamento e comportamento: emocionalmente instável, alternando períodos de exaltação e melancolia extremos,

¹⁸ Sobre as representações dos ateliês de artista na literatura, o livro *Espaços de Criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015), de Márcia Arbex e Izabela do Lago, se concentra em repertoriar, analisar e traduzir descrições de ateliês, vinculando-os aos personagens artistas que neles trabalham.

¹⁹ «The writing of this type of literature demands more than the usual psychological acumen, it requires specialized technical knowledge to the world of painters, broad sympathy as well as understanding and artistic sensitivity».

excêntrico, impulsivo, alheio aos códigos morais e sociais, ligado a formas alternativas de vida. A formação deste perfil comumente atribuído ao artista, enquanto personagem histórico ou fictício, está diretamente ligado à relação que se construiu, desde os primórdios da humanidade, entre arte e religião, crenças que envolvem o poder da imagem com a magia e o sobrenatural (KRIS; KURZ, 2010, p. 87), assim como a origem divina da arte presente nos mitos greco-romanos, segundo os quais os deuses são os criadores tanto dos humanos quanto das manifestações artísticas como a música e as artes visuais.

Há também uma influência do romantismo na consolidação desse mito, haja vista a profusão de obras deste movimento que apresentam o artista como um gênio criador, um demiurgo atormentado e obcecado por sua obra, frequentemente acometido por patologias como neuroses, ataques de fúria, manias e outros sofrimentos de ordem psicológica, que se manifestam na forma de uma tendência à autodestruição e, sobretudo, nas relações disfuncionais e destrutivas que ele desenvolve com os outros humanos. Nesse aspecto, o exercício da arte é associado a maldições e infortúnios que recaem sobre o artista, muitas vezes comparado a uma aberração, um proscrito ou um demônio.

A construção dos personagens artistas na literatura é fiel a este imaginário, como o escritor protagonista da novela *Tonio Kröger* (1903), de Thomas Mann, que desde a infância se sente um ser à parte: “Sim, quisesse ou não, tudo nele era incomum, e ele era sozinho, excluído, fora da ordem e do comum [...]” (MANN, 2015, p. 96). A percepção da peculiaridade de seu caráter e de sua segregação se acentua na idade adulta, quando Tonio, ao assumir o ofício de escritor, descreve o abismo que, como artista, o diferencia dos demais:

Um artista, um verdadeiro artista, não um cuja profissão burguesa seja a arte, mas um predestinado e condenado a ela, você reconhece com um olhar pouco aguçado no meio de uma multidão. O sentimento de segregação e de exclusão, de ser reconhecido e observado, qualquer coisa de simultaneamente majestoso e desorientado em seu semblante. [...] basta abrir os olhos e dizer uma palavra para qualquer um saber que você não é um ser humano, e sim alguma coisa de estranho, inquietante, diferente... (*Ibid.*, p. 111).

De acordo com o mito do artista, a representação do artista enquanto personagem literário transita entre o divino – como na aproximação do pintor Frenhofer com Prometeu e Pigmaleão em *A obra-prima ignorada* (1831), de Honoré

de Balzac – e o gênio incompreendido e degenerado – como o pintor Claude Lantier de *A Obra* (1886), de Émile Zola.

Já o tema da problemática da criação conjuga as discussões acerca dos processos criativos empreendidos pelo protagonista, apresentando a atividade de criação como uma luta entre o artista e sua obra, uma vez que esta não ocorre de forma orgânica e fluida, ao contrário, é fonte de violentas tensões, envolve dilemas, disputas, força mental e física por parte do criador. Isto é evidenciado pelo uso de um vocabulário bélico, que compara a criação com uma batalha, uma guerra, um combate ou uma luta, evocando termos como destruição, falência, derrota, morte. Com efeito, a impotência criadora assombra o artista, constitui o seu pior pesadelo, pois significa o abandono da arte, a perda da própria condição de artista.

A problemática da criação coloca em cena os tormentos do artista ao trabalho, apresenta os conflitos de âmbito interno do protagonista, a sua busca individual para produzir uma genuína obra de arte, uma obra-prima fruto de sua expressão e subjetividade, que levará ao reconhecimento social de seu gênio e talento.

A impossibilidade de criar, o bloqueio criativo, o descompasso entre a obra imaginada e a capacidade técnica para concretizar a sua transposição para a realidade material, representam uma fonte de sofrimentos para o artista que não raro, o conduz a um destino trágico, seja com a morte literal ou metafórica, o suicídio estético, desfechos comuns das narrativas de artista.

Zola explora muito bem a problemática da criação com o protagonista de *A Obra*, que descreve diversas vezes em pleno trabalho, invariavelmente transtornado e em conflito com suas pinturas:

“– Meu Deus! De novo, um fracasso... decididamente, eu sou um bruto, nunca farei nada!”

E, em um impulso, numa crise de raiva louca, ele quis se jogar contra a tela, para rasgá-la com os punhos. Seus amigos o seguraram. [...]. Mas ele, tremendo ainda, retornou ao seu silêncio, e olhava o quadro sem responder, de um olhar fixo e ardente, onde faiscava o assustador tormento de sua impotência. Nada de claro nem de vivo surgia de seus dedos; o colo da mulher se emplastava de tons pesados; a carne adorada, que ele imaginava resplandecente, ele a sujava, e não conseguia nem mesmo colocá-la em seu plano²⁰ (ZOLA, 1996, p. 114).

²⁰ “ « – Nom de Dieu ! c’est encore raté... Décidément, je suis une brute, jamais je ne ferai rien ! » / Et, d’un élan, dans une crise de folle rage, il voulut se jeter sur sa toile, pour la crever du poing. Ses amis le retinrent. [...] Mais lui, tremblant encore, retombé à son silence, regardait le tableau sans répondre, d’un regard ardent et fixe, où brûlait l’affreux tourment de son impuissance. Rien de clair ni de vivant

O embate do artista e sua obra é, portanto, um dos topos da categoria, que também contribui para a caracterização do personagem na medida em que se apoia em seu temperamento atormentado, obcecado e questionador.

Por sua vez, o tema da oposição entre a arte a vida encena os impasses profissionais e pessoais do artista: aborda a dedicação do personagem à criação de sua obra e os entraves que se apresentam em seu cotidiano, na esfera social, familiar e amorosa, que se opõem à sua vontade e necessidade de produzir. O descompasso entre esses diferentes planos da existência os torna, muitas vezes, inconciliáveis, transformando-os em fontes convencionais de perturbações e conflitos, constituindo a forma mais frequente de representar o artista em crise.

Albert Camus, em *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), trata deste tema fundamental com grande sensibilidade e precisão, resumindo o dilema do pintor protagonista em duas frases: “[...] a vida é breve, o tempo é pouco, e sua própria energia tinha limites. Era difícil pintar o mundo e os homens, e, ao mesmo tempo, conviver com eles” (CAMUS, 1957, p. 113).

O tema da oposição entre a arte e a vida abarca o âmbito externo do protagonista, o ambiente no qual se insere e os demais personagens que o circundam, a sociedade na qual ele reluta em se integrar; este tema se refere ao plano da materialidade, diametralmente oposto às abstrações subjetivas do artista representada pela problemática da criação, e, por isso mesmo, se choca diretamente com a sua busca e seus conflitos interiores.

Neste ponto, é importante ressaltar que as narrativas de artista são construídas a partir de oposições e paradoxos que se apresentam na trajetória do protagonista: assim, o termo “vida” deve ser compreendido de forma ampla, como uma metáfora para o amor, o sucesso, a felicidade, a harmonia, várias renúncias impostas ao artista para se dedicar à criação. Assim, a oposição entre a arte e a vida consiste em dilemas insolúveis e até mesmo incompatíveis com o percurso e até mesmo com a construção do personagem, pois, de acordo com o mito do artista, este está irremediavelmente condenado à desventura, ao sofrimento e à insatisfação.

ne venait plus sous ses doigts ; la gorge de la femme s’empâtait de tons lourds ; cette chair adorée qu’il rêvait éblouissante, il la salissait, il n’arrivait même pas à la mettre à son plan”.

Trataremos novamente dos *topoi* temáticos das narrativas de artista no tópico 1.3 ao abordarmos com mais detalhes o artista-protagonista, uma vez que, por estarem profundamente a ele conectados, constituem a base para o posicionamento dos personagens secundários como seus antagonistas e adjuvantes.

Para finalizar nossa breve explanação sobre as narrativas de artista enquanto categoria literária, citamos algumas de suas principais cenas: a descrição do ateliê, universo privado do artista, um reflexo daquele que ali trabalha; a recepção da obra do artista, que geralmente se dá em uma exposição, museu, ou, ainda, por meio de uma crítica de arte inserida no texto; e, por fim, a cena do artista ao trabalho, na qual se revelam os processos de criação, que dão ensejo às écfrases das obras produzidas pelo protagonista.

Além da filosofia, história, crítica de arte, vimos que, por mesclarem a literatura com as outras artes, as narrativas de artista concedem espaço à metalinguagem, aumentando, assim, a expressividade da obra, pois as referências intermediárias acrescentam camadas de significação ao texto literário. Por isso, as narrativas de artista se revelam obras ricas e complexas, importantes para a veiculação de valores estéticos, culturais e ideológicos, sobretudo diante de seu eminente caráter documental.

A busca por verossimilhança, por meio de uma representação fidedigna do mundo da arte de seu tempo, é um marco das narrativas de artista, que acentua a sua dimensão crítica e sua função didática. “Esses registros”, como Bowie se refere a estas obras, “são de grande interesse, e raramente são encontrados além da ficção, por isso constituem um eminente serviço prestado à história da arte²¹” (BOWIE, 1950, p. 6).

Bernard Vouilloux, em *Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations* [O romance do artista na fronteira dos gêneros e das representações] cita a posição intermediária das narrativas de artista entre o documento e a ficção, pois estas estão imersas na cultura visual de seu tempo (VOUILLOUX, 2016, p. 167), de onde retiram suas referências.

Esses argumentos nos auxiliaram na conclusão da nossa dissertação dedicada ao estudo teórico da categoria:

²¹ “Such recordings, likely to be of the greatest interest, are scarcely, to be found elsewhere than in fiction and constitute an eminent service rendered to the history of art”.

[...] as representações ficcionais e factuais do mundo da arte presentes nas narrativas de artista compreendem inegáveis componentes críticos e documentais, atuando como interfaces entre o mundo real e imaginário, sendo que esses aspectos são favorecidos pelo contexto espaço-temporal, na maioria das vezes coincidente com o tempo vivido e presenciado pelo autor da obra (LAGO, 2017, p. 104).

As narrativas de artista se encontram, portanto, em uma “[...] posição de intersecção entre a crítica, a ficção, a autoficção e o documento histórico” (*Ibid.*, 172), o que lhes confere um valor documental, uma vez que constituem não apenas registros da cultura visual de seu tempo, mas também registros históricos e sociológicos, ao retrair, na literatura, o mundo particular e restrito da arte, assim como as figuras que nele transitam.

Esses sujeitos ficcionais, enfim, carregam em sua constituição as transformações históricas e culturais de seu tempo, são portadores dos questionamentos e correntes de pensamento predominantes no quadro espaço-temporal em que estão inseridos. Sobretudo a partir do século XIX, quando o romance se afirma enquanto gênero, o personagem literário encarna a expressão da busca oitocentista pela experiência individual, sempre única e nova²².

Nesse sentido, o estudo dos personagens é um dos principais eixos da análise literária, como aponta Philippe Hamon em *Pour un statut sémiologique du personnage* [Por um estatuto semiológico do personagem] (1972): localizar o personagem na obra literária, identificar a forma como ele é descrito, o tempo e o espaço em que ele se inscreve e interage com seu meio, são as maneiras mais evidentes de analisar os principais elementos de uma narrativa (HAMON, 1972, p. 86).

Com efeito, a construção dos personagens em uma obra literária observa uma coerência, uma lógica e uma perspectiva funcional que impactam diretamente na análise desta obra, pois refletem os seus temas e questionamentos basilares. Neste ponto, o valor documental das narrativas de artista nos interessa ainda mais no que se refere às figuras femininas, sobretudo quando considerado o contexto do século XIX, época em que as narrativas de artista atingiram o seu auge, que

²² Como explica Ian Watt em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1957), o romance, ainda no século XVIII, rompeu com a tradição literária vigente ao deixar de extrair seus enredos da mitologia, lendas e outras fontes do passado e a valorizar a experiência individual e original (WATT, 2010, p. 14). Nesse contexto, há ainda de se considerar o surgimento do romance realista, gênero em que se inclui um grande número de narrativas de artista do século XIX.

coincide, como veremos, com um descompasso entre o apagamento social da mulher, confinada na invisibilidade do lar, e a supervalorização de sua imagem, representada nas mais variadas manifestações artísticas de uma forma idealizada.

Assim, o objetivo da nossa pesquisa, a análise das figuras femininas presentes nas narrativas de artista, passa necessariamente por um estudo aprofundado de seus personagens, sobretudo do artista protagonista, uma vez que é a partir dele que são definidos tanto os *topoi* temáticos quanto os aspectos formais e estruturais da obra.

Passaremos, portanto, à análise detalhada do artista protagonista, personagem centralizador da narrativa, o que nos permitirá localizar e analisar os personagens secundários, entre os quais, na grande maioria dos casos, se encontram as figuras femininas. Iniciamos nosso estudo por uma definição do termo “artista”, que envolve uma contextualização histórica e cultural complexa.

1.2– A definição de artista e o artista como personagem

A palavra “artista” deriva de *artifex*, que designa, em latim, aquele que pratica uma profissão, que possui habilidade excepcional em sua área; *artifex*, por sua vez, tem origem na palavra *ars*, traduzida como conhecimento ou procedimento organizado em um método, a prática de uma profissão ou ciência, habilidade e talento (GAFFIOT, 2001, p. 70-71). Nathalie Heinich, em *Être artiste* [Ser artista] (1996, p. 29), explica que até o século XVIII o uso da palavra “artista” era utilizada como adjetivo, designando aquele que exercia com habilidade o seu ofício, seja ele qual fosse, conforme sua definição original.

Não havia, até então, um termo que se aplicasse especificamente aos pintores, poetas e músicos, profissionais das artes, que, no entanto, já se destacavam no cenário cultural. Esta lacuna no vocabulário corrente auxiliou a criação das acepções modernas do termo, que, desvincilhando-se de seu uso antigo, passou a ser utilizado a partir da segunda metade do século XVIII como substantivo para se referir tanto intérpretes da música e do teatro quanto aos praticantes das artes visuais e literárias. Ao longo dos séculos, as acepções do termo “artista” adquirem nuances variadas, acolhendo conotações positivas e negativas, que sobrevivem até nossos dias. É artista “aquele que estuda ou se dedica às belas-artes e/ou delas faz profissão”, “que tem o sentimento ou o gosto

pelas artes”, mas também significa “pessoa que sabe gozar a vida”, “indivíduo enganador, finório, ou que nada leva a sério”, “astuto, artificioso, manhoso”, “ou ainda “indivíduo distraído, desligado, sonhador” (HOUAISS, 2001, p. 309).

Reconhecemos nessas definições do dicionário, além da polissemia do termo, muito do que já identificamos como parte do mito do artista e do imaginário que ainda permanece nos sentidos comumente atribuídos à palavra “artista”, como a ideia do ser sonhador, divagador, despreocupado com a esfera material da existência, ou, ainda, que vive à margem dos valores éticos e morais.

Todavia, o sentido da palavra “artista” que nos interessa neste estudo é o que define aquele que se dedica à atividade de criação, termo que se consolidou a partir de uma construção social, com a valorização gradual das artes e do artista a partir do século XVI. Com a criação das Academias de pintura e escultura o artista atinge o *status* de atividade profissional reconhecida e institucionalizada, distinguindo-se da atividade manual do trabalho artesanal, organizado na forma de corporações de ofício (MELLO, 2004, p. 21).

Neste ponto, Heinich introduz um fator determinante para o significado de artista que utilizamos hoje, que é a substituição de um regime profissional de regulamentação da atividade do artista por um regime vocacional. Esta substituição se dá no século XIX, quando se inicia um rompimento entre a prática artística institucionalizada pelas Academias e a sua gradual expansão para novos ambientes, modos de ensino e de fazer, assim como um novo público. O que acontecia era que as Academias regulamentavam toda a prática artística, desde a ocupação das vagas nas escolas de Belas Artes, às exposições nos salões, e, uma vez que as obras neles expostas eram escolhidas por um júri da própria Academia, era ela que, conseqüentemente, ditava as normas de uma arte dita “oficial”. Esta situação permitia um acesso restritíssimo à educação artística, à exposição de obras e ao reconhecimento do público, o que levou ao surgimento, no decorrer do século XIX, de modos paralelos de ensino e de exposição de arte, com os ateliês particulares, exposições de obras financiadas pelos próprios artistas ou por seus mecenas, a criação do Salão dos recusados, inaugurado em Paris em 1863, no qual foram expostas as obras rechaçadas pelo Salão oficial da Academia, abrindo, assim, as portas para a arte moderna, em especial aos pintores impressionistas.

A adoção do regime vocacional no século XIX promoveu, sobretudo, a expansão do ensino da arte, e finalmente permitiu a algumas mulheres adentrarem

na prática artística, o que se dá, contudo, não sem reservas e entraves, como veremos adiante. Todavia, o exercício da arte como atividade profissional remunerada, com raras exceções, permaneceu restrita aos homens, uma vez que a entrada das mulheres no mercado de trabalho se deu no século XX, com o advento da Segunda Guerra Mundial. Restava a estas mulheres, portanto, o exercício das artes como atividade recreativa, limitando-as à esfera do amadorismo.

Neste ponto, é interessante considerar alguns critérios que diferenciam o artista profissional do amador, questão que até hoje causa discussões. Como as atividades artísticas são consideradas profissões liberais e que não exigem um diploma específico, inscrição em conselhos ou ordens para serem exercidas, o enquadramento do artista como profissional levanta questões burocráticas, jurídicas e pessoais complexas que só podem ser analisadas caso a caso, não permitindo generalizações. Heinich determina dois critérios capazes de nos orientar no momento de definir a atividade profissional artística, um critério subjetivo e um critério objetivo (HEINICH, 1996, p. 77- 78). O primeiro leva em consideração o aspecto vocacional, ou seja, é artista quem se considera e se intitula como tal. Já o critério objetivo apresenta uma visão econômica da atividade de criação, considerando o tempo dispendido na atividade, a afiliação ou associação a sindicatos de artistas, o cálculo da rentabilidade, a porcentagem do rendimento pessoal advindo do trabalho artístico, dentre outros.

Para o desenvolvimento deste trabalho, é importante levarmos em conta o critério vocacional para caracterizar os personagens do nosso *corpus* como artistas, pois o fato de sua subsistência ou até mesmo sua produtividade ser garantida pela atividade de criação não é determinante, sendo, inclusive, um dos obstáculos que se apresentam em seu percurso. A vocação, portanto, é um critério imprescindível para considerar-se um personagem artista, suplantando o critério objetivo.

Ainda na mesma obra, Heinich levanta a importante questão de que é artista não apenas aquele que cria, mas também quem interpreta uma obra de arte, incluindo no rol de artistas os atores (inicialmente de teatro, mas depois também do cinema), músicos, dançarinos e demais grandes figuras das artes cênicas. A autora explica: a partir do movimento do romantismo, no início do século XIX, os intérpretes de obras musicais e teatrais, assim como os criadores, estão associados ao universo da arte, sendo, portanto, considerados como “artistas”, pois atendem aos critérios de

singularidade da categoria, que são a individualidade, a originalidade, a excepcionalidade (*Ibid.*, p. 103).

Esta observação quanto aos intérpretes nos interessa na medida em que veremos que as mulheres artistas na ficção predominam como intérpretes e não como criadoras, o que é um evidente reflexo da negação da potência criativa feminina, um ponto problemático sobre o qual nos deteremos com detalhes no capítulo 3.

Reunidos todos esses importantes dados citados por Heinich, podemos definir como “artista” aquele e aquela que cria e que interpreta uma obra de arte, que possui e expressa inclinação e vocação (aptidão) para tanto, que se intitula ou se apresenta como tal, que se dedica às atividades relacionadas às artes (pintura, escultura, música, literatura, dança etc.), exercendo-as em caráter profissional ou não, tirando delas o seu sustento ou não.

Esta definição de artista coaduna com a proposta por autores como Paolo Tortonese, Alain Montandon e Maurice Beebe, que, ao tratar dos artistas protagonistas de obras literárias incluem na categoria de artista o “artista em potencial”, ou “o artista sem obra”, pois o artista, reconhecem estes autores, precede a obra de arte.

Em *Ivory Towers and Sacred Founts: the Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* [Torres de marfim e Fontes sagradas: o artista como herói na ficção de Goethe a Joyce] (1964), Beebe explica:

Deve ficar claro que utilizo o termo “artista” para designar qualquer pessoa capaz de criar obras de arte, quer seja literária, musical ou visual. Na verdade, uma produção de fato não é um requisito para o artista-herói, pois alguns personagens que apresento são apenas artistas em potencial [...] ²³ (BEEBE, 1964, V, prefácio, não paginado).

No mesmo sentido se manifesta Tortonese na conferência intitulada *L'artiste sans œuvre* [O artista sem obra] (2011), colocando em eixos opostos a vocação e o fazer artísticos, pois entre a idealização da obra e sua realização há um abismo. Em termos equivalentes se posiciona Montandon, em *Le roman romantique de la formation de l'artiste* [O romance romântico da formação do artista] (1986), ao afirmar que a realização da obra de arte não é condição necessária para se alcançar

²³ It should be understood that I am using the term “artist” to mean anyone capable of creating work of art, whether literary, musical or visual. In fact, actual production is not a requirement for the artist-hero, for some of the characters I discuss are only potential artists [...].

o *status* de artista, pois há casos em que a materialização da obra idealizada sequer é possível, existindo apenas no estado de “sonho” (MONTANDON, 1986, p. 32).

A caracterização do protagonista como um artista em potencial está, inclusive, nas raízes da narrativa de artista, uma vez que o descompasso entre as aspirações do personagem artista e a prática da arte é uma temática apreciada no século XIX, e a partir dela se forma o *topos* da problemática da criação. A dificuldade enfrentada pelo artista em conciliar a imaginação e a técnica, os dilemas do artista frente à sua obra, é justamente o que o tornou um personagem popular na literatura do século XIX e contribuiu para a proliferação das narrativas de artista neste mesmo período: primeiro, porque o artista representa a busca romântica da união entre as faculdades humanas da imaginação e da razão; segundo, porque ele se torna o representante dos questionamentos e embates do indivíduo frente às intensas transformações políticas, sociais e econômicas deste século. “O ser artista”, explica Montandon, “encarna esta nova existência, perpetuamente à procura de sua definição, de seus limites, de seu *status* [...]”²⁴ (MONTANDON, 1986, p. 24).

Concluimos, por fim, que a inquietação interior e os questionamentos político-sociais estão no âmago do personagem artista, e justificam a sua quase onipresença na literatura produzida na Europa do século XIX. O artista, enquanto personagem de ficção típico desse período histórico, acompanha uma mudança na própria literatura, encarnando e experienciando os questionamentos sobre a função e o lugar do artista na sociedade, os mecanismos da criação, o funcionamento das paixões humanas etc. O personagem artista, sobretudo, é profundamente imbuído de uma função contestadora, pois a ele é atribuída a representação dos conflitos que opõem o indivíduo e a sociedade.

Estas mesmas condições, contudo, são as que afastam a figura da mulher como personagem artista, pois contradizem o ideal feminino pregado por esta mesma sociedade: obediência, subserviência e dedicação total aos papéis de esposa e mãe. Neste sentido, as mulheres personagens das narrativas de artista têm papéis bastante limitados, reduzidos essencialmente à companheira ou musa do artista protagonista. A mulher artista é um personagem de exceção, surgindo normalmente como personagem secundário; são ainda mais raros os casos em que ela é a protagonista da obra literária. Esta constatação comprova uma das principais

²⁴ « L'êtr e artiste incarne cette nouvelle existence, perpétuellement à la recherche de sa définition, de ses limites, de son statut ».

características da categoria, que é o seu valor documental, responsável por aproximar estas narrativas de um relato histórico de seu tempo. Os personagens, neste mesmo sentido, quer seja por sua posição no enredo como protagonistas ou personagens secundários, quer seja pelas estratégias elaboradas pelo autor para a sua construção, acompanham as condições da época de sua produção. Assim, consideramos a predominância masculina nas narrativas de artista como um registro da condição feminina do século XIX, que veremos com detalhes no capítulo 2. Passamos, por ora, à definição dos personagens-tipo das narrativas de artista, o artista protagonista e os personagens secundários.

1.3 – Personagens-tipo nas narrativas de artista

No prefácio da primeira edição do romance *Une Ténébreuse affaire* [Um caso tenebroso] (1841), Balzac expõe o que entende como um “personagem-tipo”:

Um tipo, no sentido que se deve dar a esta palavra, é um personagem que resume em si os traços característicos de todos os que se parecem com ele em maior ou menor grau, ele é o modelo da espécie. Deste modo encontramos pontos de contato entre este tipo e muitos personagens do presente²⁵ [...] (BALZAC, 1841, não paginado).

Considerando o grau de padronização do personagem-tipo balzaquiano, uma espécie de personagem “genérico”, de caráter²⁶ e/ou comportamento definido, ao contrário do que se poderia supor, é um recurso que contribui para sua verossimilhança, pois: “o mecanismo da tipificação não resulta na criação de uma figura abstrata, mas, ao contrário, conduz o leitor a relacionar o personagem a criaturas que ele pôde encontrar na realidade; a credibilidade do personagem se encontra, assim, reforçada²⁷” (HELMS, 2018, p. 52).

²⁵ « Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre. Aussi trouvera-t-on des points de contact entre ce type et beaucoup de personnages du temps présent [...] ».

²⁶ Ressaltamos que o impulso de repertoriar a natureza humana de acordo com comportamento ou um caráter não é, contudo, uma ideia de Balzac. Observamos que esta é uma tendência antiga, como comprova a obra do filósofo Teofrasto, *Caracteres*, escrita aproximadamente em 319 a. C., em que o autor faz retratos de tipos humanos, como “o hipócrita”, “o bajulador”, “o pedante”, dentre outros. Apesar de escritos fora do âmbito da ficção, é inegável a influência dos trinta perfis repertoriados por Teofrasto no teatro Antigo e, por conseguinte, na Literatura como um todo.

²⁷ « Loin d'aboutir à la création d'une figure abstraite, le mécanisme de la typisation conduit le lecteur à rattacher le personnage à des créatures qu'il a pu rencontrer dans la réalité, et la crédibilité du personnage se trouve ainsi renforcée ».

O personagem-tipo, portanto, apresenta uma síntese de características atribuídas a pessoas ou grupos reais (“modelos da espécie”), o que não implica na perda de sua individualidade: “[...] ele remete a modelos exteriores, sem, no entanto, se reduzir a esses modelos. Ele toma um valor simbólico, ao mesmo tempo em que conserva a sua singularidade²⁸” (*Ibid.*).

O recurso da criação do personagem-tipo, além de permitir uma identificação com o leitor, dá consistência e coerência ao personagem, pois fixa a sua atuação e sua função na obra, e, uma vez que pressupõe uma inspiração do real, carrega uma indiscutível carga de verossimilhança.

No caso das narrativas de artista, a presença dos personagens-tipo é bastante evidente, pois muitos dos actantes da categoria são definidos a partir de um estereótipo, um paradigma, que surge da experiência do senso comum, perfis que a literatura se encarrega de perpetuar. Seus personagens-tipo, portanto, além do artista protagonista, são as figuras que circulam nos ateliês e nas exposições, os sujeitos do mundo da arte: são as modelos, os *marchands* e mecenas, mas também os críticos, os discípulos, os amigos, muitas vezes também artistas, que compõem o círculo social do protagonista. Essas figuras não fogem à uma representação tipificada e são facilmente enquadrados no conceito de personagem-tipo, como demonstraremos adiante, a começar pelo artista-protagonista.

1.3.1 – O retrato do artista-protagonista

A necessidade de bem demarcar o personagem do artista protagonista é indiscutível, haja vista que ele ocupa a posição central como sujeito das narrativas de artista, ao redor do qual os outros personagens se organizam. A partir das descrições do protagonista, traçaremos o perfil ou imagem do artista com que trabalharemos no restante da pesquisa, o que nos permitirá compará-lo com o da mulher artista.

Como consta do próprio conceito da categoria, o protagonista das narrativas de artista é um artista já em atividade ou em formação, representado geralmente por um pintor, observado o caráter pictural dessas narrativas. O personagem artista, como vimos ao tratar do tema do mito do artista, se enquadra

²⁸ « [...] il renvoie à des modèles extérieurs, sans pour autant pouvoir être réduit à aucun de ces modèles. Il prend ainsi une valeur symbolique, tout en gardant sa singularité ».

na definição de personagem-tipo, codificado, estereotipado, de qualidades determinadas, que reúne as características que o imaginário coletivo atribui ao artista e reverberam em suas representações. O artista é, desde o primeiro momento, um anti-herói, pois sua própria condição de artista já implica em uma ruptura, tensão ou conflito com os códigos sociais de sua época; tanto sua personalidade quanto seu *status* diferenciado se constroem a partir do mito do artista, que o retrata como um ser de exceção, genial, desafiador, muitas vezes problemático²⁹.

A historiadora da arte Linda Nochlin resume o que denomina de “o mito do Grande Artista”, que, como indica a autora, é um tema recorrente em trabalhos da sua área: “A aura mágica que rodeia as artes representativas e seus criadores gera mitos desde os tempos mais antigos” (NOCHLIN, 2016, p. 15). Chamado de Gênio ou Talento, o artista é descrito e representado como um ser único, dotado de uma essência misteriosa, de comportamento divino desde seu nascimento, que, por mais adversas que sejam as circunstâncias em sua vida, sempre conseguirá se sobressair e revelar o seu dom para o mundo:

Os poderes sobrenaturais do artista como imitador, seu controle de forças, possíveis poderes perigosos, têm funcionado historicamente para destacá-lo dos outros como um criador divino, aquele que cria o ser a partir do nada. A lenda de sua descoberta através de um artista mais velho ou seu sagaz padrão de garoto de ouro, normalmente na pele de um humilde menino pastor, tem sido a especialidade da mitologia artística desde que Vasari imortalizou o jovem Giotto, descoberto pelo grande Cimabue, enquanto o rapaz guardava seu rebanho e desenhava ovelhas em uma pedra (*Ibid.*, p. 15-16)

Não por acaso, estas mesmas circunstâncias se repetem nas biografias de vários artistas, uma comprovação inequívoca de que essas histórias tendem a se repetir e perpetuar, formando, como diz a autora, uma “mitologia artística”.

Esta caracterização do artista, inclusive, não se restringe ao imaginário e ao senso comum, como confirmam Margot e Rudolf Wittkower na obra *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l' Antiquité à la Révolution française* [Os filhos de Saturno : psicologia e comportamento dos artistas da Antiguidade à Revolução francesa] (1963), na qual compilam os traços particulares

²⁹ A figura do artista, que assume uma importância crucial no cenário histórico-cultural do século XIX, foi objeto de uma análise mais aprofundada na dissertação *Do Künstlerroman às narrativas de artista:*

aos artistas que psicólogos, sociólogos, historiadores da arte e até mesmo não especialistas concordam em lhes atribuir: os artistas, observam, são egocêntricos, temperamentais, de difícil convivência, neuróticos, instáveis, extravagantes, devassos, obcecados com sua obra, contemplativos, solitários e melancólicos (WITTKOWER, 2016, p. 13).

Esses estudos contribuem para formar um imaginário sobre o artista, que até hoje influenciam a sua representação nas mais diversas mídias, seja nas artes visuais, na literatura (de ficção e não ficção, caso das biografias de artistas), nos documentários e filmes de ficção. Neste trabalho, contudo, permaneceremos na esfera das representações do artista na categoria literária das narrativas de artista, na qual ele é o personagem principal, e ao redor do qual se constroem os seus aspectos formais, estruturais e temáticos.

As descrições literárias do artista-protagonista, contudo, não se restringem à sua caracterização psicológica, que corresponde aos traços tipicamente perpetuados pelo mito do artista, mas também abarcam sua constituição física, aí compreendida sua fisionomia e suas vestimentas, que, como para todo personagem ficcional, observa a toda uma lógica: “O seu ser é imaginado a partir de sua função, o seu passado a partir de seu presente, o seu físico a partir de sua psicologia³⁰” (ROHOU, 1993, p. 97). As narrativas de artista, portanto, traçam o retrato do artista protagonista observando propósitos específicos, pois a sua caracterização deve ser capaz de formar no leitor uma imagem mental que traduza a complexidade psicológica e as particularidades físicas deste personagem.

Como ensina Pierre Fontanier, no renomado manual de retórica *Les Figures du discours* [As figuras do discurso] (1830), no campo da retórica, o retrato pode ser definido como a reunião das figuras da etopeia e da prosopografia, ou seja, trata-se de uma descrição tanto moral quanto física de um ser animado, real ou fictício (FONTANIER, 1977, p. 428).

Já na literatura, de acordo com Demougin, o retrato é uma das formas codificadas da prosa, cujas regras de composição, definidas no século XVII, observam uma ordem tradicional: a descrição da compleição física do retratado é feita do alto para baixo, contando com elementos analíticos como qualidades e

um estudo conceitual, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

defeitos, sejam eles físicos ou morais; a função do retrato, como sublinha o autor, é refletir o caráter do personagem, no entanto, como modelo de descrição predominante no século XIX³¹, torna-se propício a reforçar os clichês culturais (DEMOUGIN, 1986, p. 1280).

Com efeito, o retrato do artista protagonista é marcada pelo lugar-comum do imaginário coletivo, e, sobretudo, pelo mito do artista: além dos traços psicológicos já citados, a compleição física do artista deve revelar sua instabilidade e fragilidade emocional, daí a sua tão comum palidez e magreza; seu desprezo pelas convenções sociais se espelha em suas roupas, às vezes extravagantes, às vezes velhas e desgastadas, observadas sua posição social, a importância que ele atribui aos sinais exteriores da riqueza material e às preocupações mundanas.

Estas características caminham ao encontro da imagem que os próprios artistas cultivavam como paradigma, como lembra Heinich em *Être artiste* [Ser artista] (1996,), ao lembrar as preconizações de Théophile Gautier quanto à moda a ser seguida pelos simpatizantes da causa romântica: era imprescindível a palidez da pele – que devia ser de uma lividez quase esverdeada, cadavérica –, vestir-se com roupas que poderiam parecer estranhas para os outros, mas natural para os artistas; pois a palavra “artista”, lembra a autora, tudo permitia, uma vez que poetas, pintores ou escultores, eram conhecidos por viver de acordo com seus caprichos (HEINICH, 1996, p. 44).

Balzac, reconhecido pelas descrições detalhadas de seus personagens, inicia a novela *La Maison du Chat-qui-pelote* (1829) com a descrição do jovem e promissor pintor Théodore de Sommervieux, que, sorratamente, procura avistar sua amada de uma das janelas da casa de comércio *Chat-qui-pelote*, cuja sobreloja é ocupada pela família do proprietário. O retrato do personagem acentua a sua singularidade face à trivialidade do estabelecimento e seus habitantes, em uma espécie de alegoria que opõe o temperamento do artista e o do burguês, encarnação do homem ordinário:

Aquele estranho jovem devia ser tão curioso para os comerciantes do *Chat-qui-pelote* quanto o *Chat-qui-pelote* era para ele. A gravata deslumbrante de

³⁰ « Son être est imaginé à partir de sa fonction, son passé à partir de son présent, son physique à partir de sa psychologie ».

³¹ Com efeito, verificamos em nosso corpus que as obras do século XIX fornecem mais detalhes sobre o físico e o caráter do artista protagonista, enquanto as obras contemporâneas são sucintas nestas descrições, preferindo desvendar estas características de forma indireta na narrativa, por meio de diálogos, analepses, fluxo de pensamento de personagem, seu monólogo interior.

brancura deixava seu rosto atormentado ainda mais pálido do que era na verdade. O fogo alternadamente sombrio e cintilante lançado por seus olhos negros se harmonizava com os contornos estranhos de sua face, com sua boca larga e sinuosa, que se contraía ao sorrir. Sua testa, franzida por um violento desgosto, transmitia algo de fatal. A testa, não é o que há de mais profético no homem? Quando a do desconhecido expressava paixão, os vincos que ali se formavam causavam uma espécie de espanto pelo vigor com que apareciam; mas, quando ele recuperava sua calma, tão fácil de perturbar, nela transparecia uma graça luminosa, que tornava atraente aquele semblante no qual a alegria, a dor, o amor, a raiva, o desdém, brotavam de uma maneira tão comunicativa que impressionava o mais frio dos homens³² (BALZAC, 1999, p. 17-18).

Este retrato denota o caráter passional do artista, excepcionalmente expressivo e atormentado, em observância aos temas típicos da narrativa de artista.

Em uma das obras canônicas da categoria, a já citada *A Obra*, de Zola, o retrato do pintor Claude é traçado pelo olhar de Christine, sua esposa, percebido em seu primeiro contato como um “[...] jovem magro, de articulações nodosas, cabeça forte e barbuda [...] como se tivesse saído de um conto de bandidos com seu chapéu de feltro preto e seu velho paletó marrom, esverdeado pelas chuvas³³” (ZOLA, 1996, p. 65). Claude já havia aparecido em um romance anterior do autor, *Le Ventre de Paris* [O ventre de Paris] (1873), quando, mais jovem, durante sua formação artística, frequentava o mercado da cidade em busca de modelos (vegetais) para seus estudos. Nesta obra, Claude é descrito pelo narrador:

Era um jovem magro, de ossatura forte, uma cabeça grande, barbudo, o nariz muito fino, os olhos estreitos e claros. Ele usava um chapéu de feltro preto, puído, deformado; vestido com um paletó imenso, antigamente castanho claro, mas que as chuvas desbotaram em longas faixas esverdeadas. Um pouco curvado, agitado por um tremor de ansiedade nervosa que lhe era habitual, ele permaneceu plantado em seus pesados sapatos amarrados com cadarços; e sua calça, curta demais, mostrava suas meias azuis³⁴ (ZOLA, 1996, p. 35-36).

³² « Cet étrange jeune homme devait être aussi curieux pour les commerçants du Chat-qui-pelote que le Chat-qui-pelote devait être pour lui. Une cravate éblouissante de blancheur rendait sa figure tourmentée encore plus pâle qu'elle ne l'était réellement. Le feu tour à tour sombre et pétillant que jetaient ses yeux noirs s'harmoniait avec les contours bizarres de son visage, avec sa bouche large et sinueuse qui se contractait en souriant. Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal. Le front n'est-il pas ce qui se trouve de plus prophétique en l'homme ? Quand celui de l'inconnu exprimait la passion, les plis qui s'y formaient causaient une sorte d'effroi par la vigueur avec laquelle ils se prononçaient ; mais lorsqu'il reprenait son calme, si facile à troubler, il y respirait une grâce lumineuse qui rendait attrayante cette physionomie où la joie, la douleur, l'amour, la colère, le dédain éclataient d'une manière si communicative que l'homme le plus froid en devait être impressionné ».

³³ « [...] garçon maigre, aux articulations noueuses, à la forte tête barbue [...] comme s'il était sorti d'un conte de brigands, avec son chapeau de feutre noir e son vieux paletot marron, verdi par les pluies ».

³⁴ « C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il portait un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se boutonnait au fond d'un immense

Neste retrato, o narrador já antecipa o caráter de Claude, que, como protagonista de *A Obra*, será explorado em detalhes, revelando seu temperamento raivoso, obstinado e impulsivo, como vimos em trecho citado anteriormente.

Em *O Mapa e o território* (2010), romance de Michel Houellebecq, o artista visual Jed Martin é descrito como delicado e franzino, culto, sério, solitário e misantropo; como observa sua namorada Geneviève: “Você é pequenininho, bonitinho, queridinho, mas tem uma ambição enorme [...] Você tem vocação de artista, quer de verdade...” (HOUELLEBECQ, 2012, p. 50). Socialmente, Jed se apresentava com uma neutralidade cortês pelas pessoas e circunstâncias de seu entorno, e esse desinteresse polido, essa postura de submissão nada mais é que uma forma calculada de não participar ativamente do mundo, uma profunda indiferença pelo plano material da existência, atitudes que, como ressalta o narrador “[...] jogavam muito a seu favor, dando a impressão, afinal justificada, de que se tratava de um artista sério, de um artista que *trabalhava de verdade*” (*Ibid.*, p. 65-66).

O romance *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, apresenta o pintor Tomás, “um homem de olhos muito abertos (e transparentes de tão claros, coisa que não era comum)” (LISBOA, 2013, p. 15); o narrador, mais à frente, confirma: “Tomás era magro, bastante magro [...]” (*Ibid.*, p. 158). A narrativa acompanha a trajetória do artista, que, de jovem e confuso estudante, obcecado por sua musa Maria Inês, se torna um adulto solitário, isolado no interior do Rio de Janeiro, marcado pelo abandono daquela que era sua inspiração. O desinteresse de Tomás pelo mundo que o cerca se exprime sobretudo na sua ausência de ambição, pois, desvalorizando suas próprias obras, reluta em marcar suas pinturas com sua assinatura, recusa-se a deixar qualquer prova material de sua existência.

Podemos verificar também que todos esses personagens são oriundos de uma família decomposta, seja pelo divórcio, pelo abandono, pelo suicídio ou pelos vícios dos pais, o que marca irremediavelmente suas personalidades, pois, desajustados socialmente, desenvolvem relações pessoais instáveis e procuram se isolar para trabalhar frenética e obsessivamente. Nesse sentido, a arte, o exercício de criação, se apresentam como refúgios ou consolos a essas perturbações e

paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres. Un peu courbé, agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse qui devait lui être habituel, il restait planté dans ses gros souliers lacés ; et son pantalon trop court montrait ses bas bleus ».

sofrimentos interiores, como aponta Alain Montandon em *Le roman romantique de la formation de l'artiste* [O romance romântico da formação do artista] (1986): “O êxtase estético é o que completa, preenche, fornece, enfim, essa substancialidade que falta ao indivíduo perdido nos labirintos de uma subjetividade problemática³⁵” (MONTANDON, 1986, p. 29).

A dedicação exclusiva à arte se reflete na despreocupação do artista com a manutenção de seu ambiente de trabalho e sua casa, o que também transparece no descuido de sua aparência, como veremos com exemplos.

Gogol, na novela *O retrato* (1835), ao descrever o pintor Tchartkov, dá ênfase a este descaso, justificando a trivialidade da preocupação com as roupas como algo incompatível com a trabalho da criação artista: “Seu velho paletó, seu terno mais que modesto, revelavam um homem entregue com abnegação à sua missão, que não tinha tempo de se preocupar com sua indumentária [...]”³⁶ (GOGOL, 1998, p. 21).

No caso de Claude, em *A Obra*, as roupas gastas, puídas e desbotadas, simbolizam tanto a penúria econômica do artista quanto seu alheamento de coisas tão banais quanto a higiene e sua apresentação exterior diante da grandeza de seu propósito criador. Esse desleixo com a aparência se estende ao espaço ocupado pelo artista, ao qual este se liga de maneira orgânica e sentimental, em uma espécie de simbiose ou metonímia: o ateliê do artista, local frequentemente sujo, bagunçado, atulhado de objetos, como metáfora da potência criativa do caos. Citamos o exemplo do ateliê de Claude, também descrito na perspectiva de Christine:

Diante do fogão, amontoavam-se ainda as cinzas do último inverno. Além da cama, da penteadeira, do divã, havia apenas um velho e desconjuntado armário de carvalho e uma grande mesa de pinho, coberta de pincéis, de tintas, de pratos sujos, de uma lamparina a álcool, e sobre a qual tinha sido deixada uma panela, manchada de macarrão. Cadeiras sem palha se espalhavam entre cavaletes mancos. Perto do divã, a vela da noite anterior estava jogada no chão, em um canto do piso, que devia ser varrido apenas uma vez por mês; e só um relógio cuco, enorme, pintado com flores vermelhas, lhe pareceu alegre e limpo, com o seu tique-taque sonoro. Mas o que a assustava, sobretudo, eram os esboços pendurados nas paredes, sem molduras, um jorro espesso de esboços que descia até o chão, quando então se juntava a um amontoado de telas jogadas ao acaso. Ela nunca vira uma pintura tão terrível, rugosa, radiante, de uma violência de tons que a feriam como os palavrões de um carroceiro ouvidos à porta de uma

³⁵ « L'extase esthétique est ce qui comble, meuble, donne enfin cette substantialité manquante à l'individu perdu dans les labyrinthes d'une subjectivité problématique ».

³⁶ « Son vieux manteau, son costume plus que modeste révélaiet en lui un homme qui s'était adonné à sa tâche avec abnégation et qui n'avait pas le temps de se soucier de sa toilette ».

hospedaria. [...] E, através do vasto aposento, o manto de sol ardente, caído da vidraça, passeava, sem ser atenuado por nenhuma cortina, escorrendo como ouro líquido por cima de todos os destroços de mobília, acentuando sua despreocupada miséria³⁷ (ZOLA, 1996, p. 34)

Em *O Mapa e o território*, o ateliê-apartamento de Jed Martin é descrito pelo narrador como mais do que apenas “desarrumado”:

Desarrumado era um eufemismo. Ao redor da mesa dobrável sobre a qual ele instalara sua câmera Linhof, o chão estava coberto de cópias fotográficas, às vezes em várias camadas, eram provavelmente milhares. Não havia senão uma estreita passagem improvisada entre a mesa dobrável e o colchão, instalado diretamente no chão. E o apartamento estava não apenas desarrumado, como *sujo*, os lençóis quase marrons e enodados por manchas orgânicas (HOUELLEBECQ, 2012, p. 61).

Enquanto espaço privilegiado do artista, o ateliê se vincula ao personagem na medida em que nele se concretiza a sua busca, a criação da obra de arte.

Sobre o artista protagonista, por fim, cumpre-nos evidenciar a relação entre autor e personagem, pois esta é uma das marcas definidoras das narrativas de artista, a *mise en abyme*, que coloca no mesmo plano dois artistas afins, o escritor autor e o pintor personagem, com aspirações, ideologias, projetos e questionamentos que se cruzam e, por vezes, podem se confundir.

O vínculo entre autor e personagem se estabelece na medida em que as narrativas de artista se constroem a partir de representações do mundo da arte, assim, o personagem artista, mais do que inspirado nas imagens de artista do imaginário coletivo, toma seu modelo em um artista real, ou, ainda, no próprio autor.

³⁷ A tradução deste trecho é de Márcia Arbex e Izabela do Lago, publicada no livro *Espaços de Criação* (2015). Original : “L’atelier, il est vrai, continuait à l’effarer un peu. Elle y jetait des regards prudents, stupéfaite d’un tel désordre et d’un tel abandon. Devant le poêle, les cendres du dernier hiver s’amoncelaient encore. Outre le lit, la petite table de toilette et le divan, il n’y avait d’autres meubles qu’une vieille armoire de chêne disloquée, et qu’une grande table de sapin, encombrée de pinceaux, de couleurs, d’assiettes sales, d’une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole, barbouillée de vermicelle. Des chaises dépaillées se débandaient, parmi des chevalets boiteux. Près du divan, la bougie de la veille traînait par terre, dans un coin du parquet, qu’on devait balayer tous les mois ; et il n’y avait que le coucou, un coucou énorme, enluminé de fleurs rouges, qui parût gai et propre, avec son tic-tac sonore. Mais ce dont elle s’effrayait surtout, c’était des esquisses pendues aux murs, sans cadres, un flot épais d’esquisses qui descendait jusqu’au sol, où il s’amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle. Jamais elle n’avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d’une violence de tons qui la blessait comme un juron de charretier, entendu sur la porte d’une auberge. [...] Et, au travers de la vaste pièce, la nappe de brûlant soleil, tombée des vitres, voyageait, sans être tempérée par le moindre store, coulant ainsi qu’un or liquide sur tous ces débris de meuble, dont elle accentuait l’insoucieuse misère”.

As narrativas de artista, portanto, podem ser consideradas, como aponta Vouilloux (2001), como um desvio que toma o autor para tratar das dificuldades profissionais, pessoais, estéticas e ideológicas que ele mesmo encontra em seu caminho. Para isto, o escritor se espelha em outra arte, em outro artista, mas os questionamentos e conflitos de que tratam a obra são, sem dúvida, por ele compartilhados, como aponta Heinich:

Desde o segundo terço do século XIX, a produção romanesca, em plena ascensão, apresenta admiráveis figuras imaginárias de artista, que informam sobre a evolução geral de sua imagem, e, especialmente, sobre as representações feitas pelos escritores, muitas vezes inclinados a projetar sobre uma outra categoria de criadores suas próprias incertezas identitárias. E o que chama a atenção na maioria dessas obras é a constância do tema do fracasso, sob diferentes formas. Excessivo ou indeciso, aburguesado ou mundano, idealista ou arrivista, miserável ou coberto de honras suspeitas, neurótico ou derrotado: o pintor visto pelo escritor é quase sempre um pintor fracassado – a tal ponto que podemos nos perguntar se não é, para os romancistas, uma forma de exorcizarem a obsessão com seu próprio fracasso, projetando-o em pintores imaginados³⁸ (HEINICH, 1996, p.53).

Estas observações traduzem satisfatoriamente a representação do artista nas narrativas de artista, perspectiva diversa da apresentada pela história da arte, pois, como sublinha Nochlin, faz parte do mito do Grande Artista o fato de que este “[...] assim como o assassino, sempre vai encontrar uma saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias” (NOCHLIN, 2016, p. 15). Inclusive, aponta a autora, “[...] este tipo de mitologia acerca do sucesso artístico e seus concomitantes, ainda forma o inconsciente e as inquestionáveis suposições dos eruditos, não importando o quanto se fale de influências sociais, contexto histórico, crises econômicas, etc.” (*Ibid.*, p. 19).

Já nas narrativas de artista, como bem identificou Heinich, a representação do artista é vinculada ao fracasso, à falência, a um destino irremediavelmente trágico, conclusão que, a nosso ver, vincula-se à um ideal do romantismo do século XIX – período em que as narrativas de artista atingiram o seu

³⁸ « Dès le deuxième tiers du XIX^e siècle, la production romanesque, en plein essor, offre de remarquables figures imaginaires d'artistes, qui renseignent et sur l'évolution générale de leur image et, plus particulièrement, sur les représentations que pouvaient s'en faire les écrivains, parfois enclins à projeter sur d'autres catégories de créateurs leurs propres incertitudes identitaires. Et ce qui frappe dans la plupart de ces œuvres, c'est la constance du thème de l'échec, sous différentes formes. Excessif ou velléitaire, embourgeoisé ou mondain, idéaliste ou arriviste, misérable ou couvert d'honneurs suspects, névrosé ou fini : le peintre vu par l'écrivain est presque toujours un peintre raté – au point qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas pour les romanciers d'exorciser la hantise de leur propre échec en le projetant sur des peintres fantasmés ».

auge – acerca da incompatibilidade da arte e da felicidade terrestre. Balzac, no artigo *Des Artistes* [Sobre os artistas], preconiza: “Um grande homem deve ser infeliz³⁹” (BALZAC, 1830, *apud* SITZIA, 2004, p. 37). Assim, o artista protagonista reflete a ideologia de seu tempo, como o pintor Claude que, pouco antes de seu suicídio, declara: “[...] eu não quero ser feliz, eu quero pintar⁴⁰” (ZOLA, 1996, p. 468), para citar apenas um de inúmeros exemplos.

Concluimos que o retrato do artista protagonista e a descrição de seu universo privado singularizam este personagem com fidelidade ao mito do artista, às imagens do senso-comum, mas, também, com base em personagens históricos de artistas, diante de seu caráter reflexivo e em observância ao princípio da verossimilhança visado pelas narrativas de artista.

1.3.2 – Os personagens secundários

Os personagens secundários das narrativas de artista também se incluem no restrito mundo da arte que a categoria visa representar, por isto se encaixam em uma pequena variedade de fácil identificação. Em linhas gerais, são eles: o amigo inseparável do artista, também ele um artista, com quem o protagonista compartilha as agruras da atividade de criação, as noitadas na boemia, a irreverência dos que colocam em cheque a ordem burguesa; o crítico de arte, implacável em seus julgamentos, cujo teor influenciará a recepção, positiva ou não, da obra do artista; o *marchand*, papel assimilado ao de um aproveitador, que abusa da vulnerabilidade econômica do artista ou da sua inabilidade em lidar com o mundo material; e, por fim, as personagens mulheres, a musa-modelo, frequentemente retratada como uma jovem bela e volúvel, que se encontra em uma posição de poder frente ao artista enquanto é sujeito de sua obra; a companheira do artista, tida como ciumenta, intrusiva, controladora; a mulher artista, deslocada, transgressora, diletante. Esses personagens são figuras constantes nas narrativas de artista e exercem determinadas funções de acordo com a estrutura e o desenvolvimento do enredo, dividindo-se entre adjuvantes e oponentes de acordo com sua posição frente ao artista protagonista.

³⁹ « Un grand homme doit être malheureux ».

⁴⁰ « [...] je ne veux pas être heureux, je veux peindre ».

Os adjuvantes, de acordo com Julien Greimas em *Semântica estrutural* (1966), são os personagens que prestam auxílio ao protagonista, agindo no sentido de seu desejo, busca ou objeto, facilitando sua comunicação. Já o oponente, também conforme Greimas (1976, p. 233), cria obstáculos para o protagonista, opondo-se à realização e/ou à comunicação do seu desejo, busca ou objeto.

No contexto das narrativas de artista, tanto adjuvantes como oponentes se enquadram como personagem-tipo, pois seus papéis são sistematicamente reproduzidos. Assim, os adjuvantes típicos são: o amigo do artista, geralmente outro artista, que o compreende e apoia em sua trajetória; o crítico de arte, responsável por reconhecer o gênio do artista e torná-lo reconhecido e apreciado em seu meio; a modelo ou musa do artista quando cede o seu corpo para dar forma à obra de arte por ele imaginada. Já os oponentes típicos são: o artista rival, que por questões geralmente estéticas e ideológicas se opõe ao protagonista; o *marchand* que se aproveita das fragilidades do artista para se enriquecer; o crítico, que despreza as criações do protagonista; a companheira do artista, que exige sua participação nas questões familiares e afetivas em detrimento à sua dedicação à arte.

Todavia, ressaltamos que alguns desses personagens-tipo podem se apresentar como personagens ambivalentes, capazes de atuar tanto como adjuvantes quanto como oponentes do protagonista artista, como vimos no caso do crítico de arte, e da modelo/musa do artista. Por sua influência no mundo da arte, o crítico pode ser responsável por alçar um artista à fama, ou, ao contrário, causar a sua ruína. Já a ambiguidade da modelo/musa se deve sobretudo a uma evolução e posterior modificação de seu *status* na narrativa: enquanto musa/modelo ela atua como adjuvante do artista, mas, quando agrega ao seu ofício de musa/modelo a posição de amante, ela se equipara à companheira do artista, passando a atuar como sua oponente. Esta alteração da figura da modelo/musa é comum nas narrativas de artista, constituindo, em muitas delas, o seu enredo principal.

Nesse contexto, é interessante observar que o personagem que mais frequentemente apresenta uma natureza ambivalente é desempenhado por figuras femininas. Os personagens do sexo masculino tendem a se manter estáveis durante toda a narrativa, sendo determinado desde o início se são adjuvantes ou oponentes, como é o caso do crítico de arte. Já as figuras femininas tendem a se transformar, atuando no início como adjuvantes e à medida que se desenvolve a intriga

modificam seu *status* para oponentes, de acordo com a alteração de sua posição frente ao protagonista.

Esta observação coaduna com a crença na volubilidade e inconstância das mulheres, como veremos ao longo do trabalho, reforçando a transposição⁴¹ da condição feminina na literatura. Em todo caso, esta ambivalência acrescenta profundidade às figuras femininas, tornando-as mais complexas e interessantes que os demais personagens secundários, como veremos na análise de cada uma destas figuras no capítulo 2.

Sintetizamos, no Quadro 2, os personagens secundários das narrativas de artista a partir de suas posições como adjuvantes e oponentes, de acordo com os exemplos repertoriados a partir do nosso *corpus* literário.

Quadro 2 – Personagens secundários nas narrativas de artista

| Personagens secundários nas narrativas de artista | |
|--|--------------------|
| Adjuvantes | Oponentes |
| amigo artista | artista rival |
| crítico de arte | crítico de arte |
| modelo/musa | <i>marchand</i> |
| * | modelo/musa amante |
| * | companheira |

Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

1. 4 – Adjuvantes e oponentes: papéis determinados por uma lógica estrutural

Neste tópico veremos a construção de todos os personagens das narrativas de artista, protagonistas, adjuvantes e oponentes, observa uma lógica estrutural totalmente direcionada pelos seus *topoi* temáticos, quais sejam, o mito do artista, a problemática da criação e a oposição entre a arte e a vida.

Vladimir Propp em sua obra *Morphologie du conte* [Morfologia do conto] (1928), observa que os contos obedecem a uma lógica narrativa comum, o que permite a identificação de unidades narrativas de base e a determinação das

⁴¹ A transposição, que em seu sentido comum consiste em “mudar de um lugar para outro; transferir” (HOUAISS, 2001, p. 2753), é um termo de grande interesse para os estudos da intermedialidade, pois é um dos fenômenos que embasam as relações entre as diversas mídias, a transposição intermediária, cujo estudo remetemos aos textos *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática* (1995), de Leo H. Hoek, e *Da transposição intersemiótica* (1989), de Claus Clüver, ambos incluídos no volume *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), com seleção e organização de Márcia Arbex.

diferentes funções desempenhadas por seus personagens, as quais ele analisa de forma sistemática (PROPP, 1970, p.75).

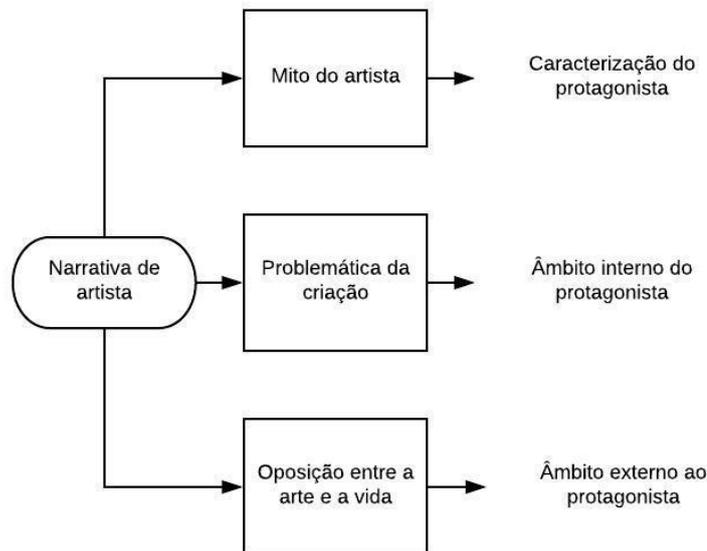
Inspirado pelos complexos esquemas propostos por Propp, Greimas simplifica os papéis nas narrativas em modelos ou categorias atuacionais (GREIMAS, 1976, p. 225-236). Greimas também determina esferas de ação cumpridas pelos actantes (atuantes ou atores), responsáveis pelas forças de ação da narrativa: o principal desses actantes é o personagem central ou protagonista, sujeito de uma busca, que pode tomar a forma de um personagem, de uma posição a ser conquistada ou a aquisição de um objeto. É esta busca, prova ou motivação que determina a organização do enredo ou da intriga, pois ela determina as ações do protagonista e o curso da narrativa. Ao longo desta busca, o protagonista encontra obstáculos, que podem ser naturais ou circunstanciais, mas também podem se apresentar como personagens oponentes, que se confrontarão com as ações e com as motivações do protagonista, que, por sua vez, poderá contar, neste momento de prova, com personagens adjuvantes, que o ajudarão a superar o conflito. Os personagens oponentes e adjuvantes constituem, assim, outra esfera de ação dentro da narrativa, com funções bastante distintas.

Por representarem uma categoria particular de obra literária, constituídas a partir de tópicos estruturais, formais e temáticos específicos e bem delimitados, as narrativas de artista permitem a delimitação de uma lógica estrutural interna similar às propostas por Propp e Greimas, baseada nas esferas de ação dos personagens, pois estes são determinados por critérios funcionais.

Nesse sentido, é partindo do tema do mito do artista – as imagens do senso comum sobre o artista – que o autor vai definir o retrato do protagonista. O tópico da problemática da criação é o que norteará a definição da busca ou motivação do protagonista – a criação de uma obra de arte de impacto, o reconhecimento de sua genialidade pelos seus pares – pois ela representa o seu âmbito interno, os seus conflitos de ordem interior, o plano abstrato de sua existência. Já o tema da oposição entre a arte e a vida representa o âmbito externo ao artista, o mundo material no qual ele se encontra deslocado, palco dos conflitos de ordem profissional e pessoal que se apresentam para ele, servindo de base para a criação do enredo, das ações e decisões do protagonista nesses pontos de tensão, que levarão à sua situação final.

Esquematisamos essas ideias no diagrama 1, no qual apresentamos os três principais temas das narrativas de artista e como eles influem na construção da narrativa.

Diagrama 1 – Temas da narrativa de artista e construção do enredo



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

Neste diagrama, vemos que o mito do artista norteia toda a caracterização do artista protagonista, servindo como princípio para a descrição do personagem, do físico ao caráter, assim como sua psicologia e o teor de seu discurso, como vimos em detalhes no tópico 1.3.1.

O tema da problemática da criação determina a busca do artista protagonista, as suas motivações subjetivas, os seus conflitos interiores, elementos comuns a todo personagem artista, uma vez que o artista enquanto personagem literário tem como princípio representar os conflitos entre indivíduo e sociedade, a busca de sua definição enquanto sujeito, o que se dá por meio da atividade de criação. Neste sentido, esta busca é comum a todo artista, que é a de ser reconhecido pela sociedade por meio de seu trabalho: a sua motivação principal é criar uma obra de arte que represente seus ideais e, como meio de expressão privilegiado que é a arte, o eleve à condição de ser único e sensível.

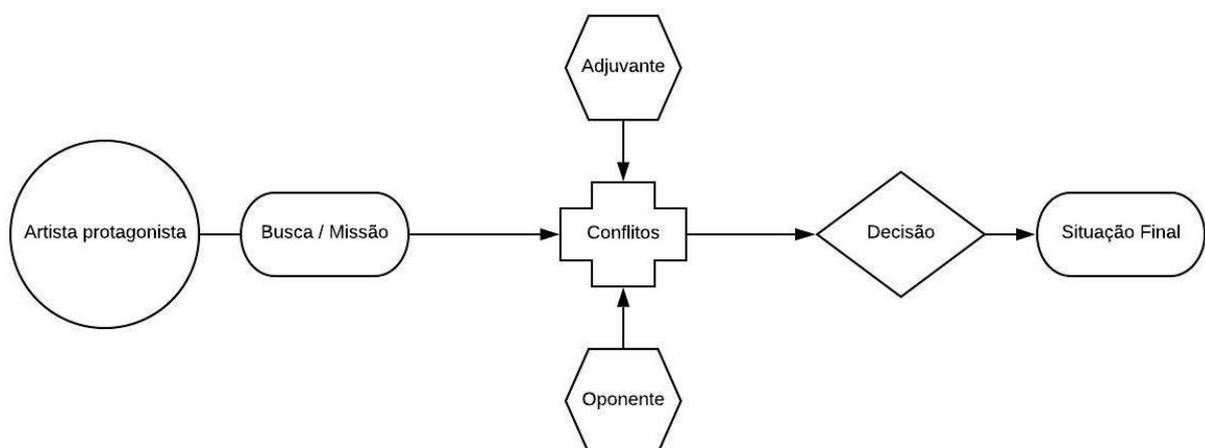
Por sua vez, o tema da oposição entre a arte e a vida determina os elementos externos ao artista protagonista, caracterizando a realidade concreta em

que o personagem está inserido, o quadro espaço-temporal em que a diegese toma forma.

Em síntese, esses temas determinam a estrutura e a ordem sequencial das ações das narrativas de artista, assim como a categoria atuacional dos personagens secundários, que se dividem entre adjuvantes e oponentes de acordo a função que desempenham em relação ao protagonista que enfrenta um conflito. Com efeito, a esfera de ação dos adjuvantes e oponentes é totalmente determinada por uma lógica estrutural que os coloca em uma posição subsidiária ao protagonista, evidenciando a hierarquia existente entre os personagens.

No diagrama 2 vemos um esquema sintético das narrativas de artista, no qual a sequência narrativa se liga ao percurso do artista protagonista, geralmente na seguinte ordem: a) apresentação do personagem artista, de seu meio, de seu processo de criação e sua busca/motivação, a criação de uma obra de arte que represente seus ideais e o singularize enquanto indivíduo; b) o surgimento de um desafio, uma ameaça, conflito ou prova que coloca em risco o trabalho do artista; neste momento surgem os personagens adjuvantes que auxiliam o artista a resolver este ponto de tensão e também os oponentes, que, não raro, constituem a fonte causadora do conflito, geralmente quando este é de cunho pessoal-relacional; c) a reação do artista a este desafio, a decisão ou maneira como ele enfrenta este problema, que impacta diretamente na conclusão da narrativa.

Diagrama 2 - Esquema estrutural sintético das narrativas de artista



Observarmos que, com relação a este esquema estrutural ou sequência narrativa típica, em obras mais longas e complexas como o romance, os conflitos que se apresentam ao artista podem se repetir e reaparecer de forma intermitente ao longo da diegese ou se apresentar de forma não linear na narrativa, por meio de analepses e prolepses, ou, ainda, das digressões do fluxo de consciência dos personagens.

Podemos concluir, de acordo com os argumentos os diagramas apresentados, que a lógica interna das narrativas de artista é embasada por seus temas centrais, e, que, do mesmo modo se dá a construção de seus personagens. Não somente o protagonista, mas também os personagens secundários, adjuvantes e oponentes, seguem a lógica dos eixos temáticos das narrativas de artista, pois estes se encontram na origem do(s) obstáculo(s) enfrentado(s) pelo protagonista em seu percurso.

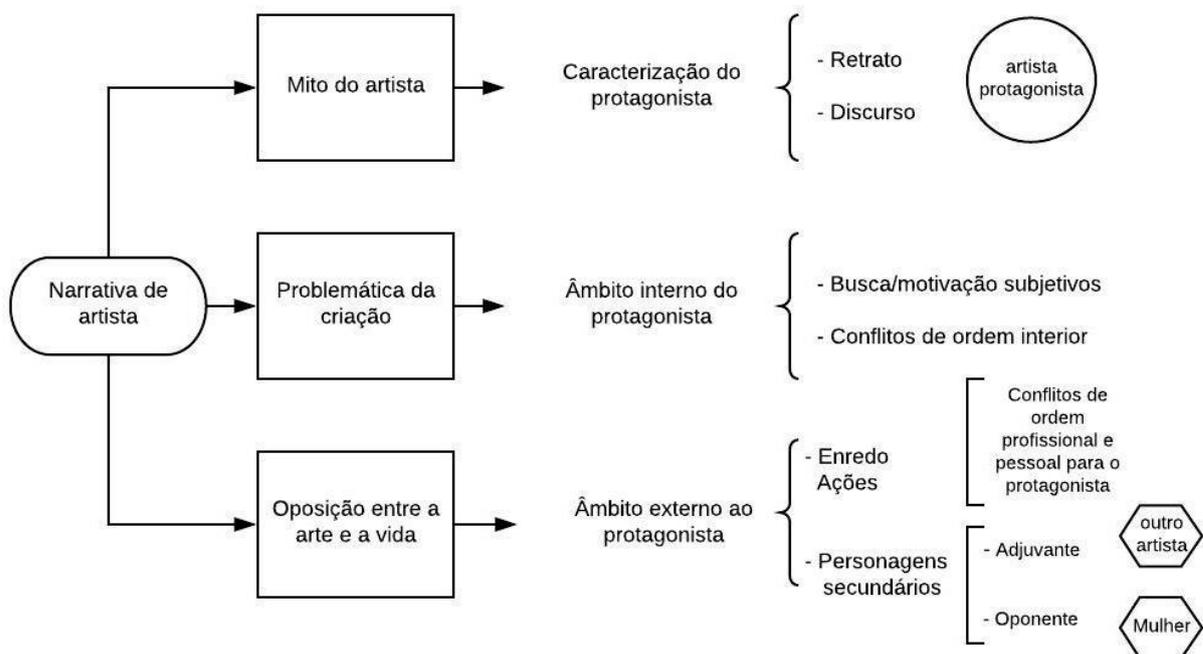
Esses obstáculos se traduzem na forma de dois tipos de conflitos que se apresentam para o artista protagonista, a partir dos quais são construídos os personagens secundários. Observamos, primeiramente, que esses conflitos podem ser de origem interna ou externa ao protagonista. Os conflitos internos vividos pelo protagonista são os que implicam o artista e a criação de sua obra, as dificuldades técnicas ou bloqueios criativos que o impedem de realizar satisfatoriamente o seu trabalho artístico. Já os conflitos externos são aqueles que as demandas do mundo concreto impõem ao artista, quer na forma de demandas materiais, como a garantia da sua subsistência, o cumprimento de obrigações comerciais ou os simples afazeres do cotidiano, o mundo prático do dia a dia. Os conflitos externos, por sua vez, podem ser de ordem profissional, relacionados à esfera negocial do mercado da arte, as relações do artista com seu mecenas, seu *marchand*, englobando também a sua participação em exposições, a exibição de sua obra nos Salões, a organização de mostras em galerias de arte, mas também de ordem pessoal, suscitados pelas exigências de outros personagens sobre o protagonista, como sua companheira e filhos, que disputam com a arte a atenção do artista, exemplificando as relações disfuncionais que ele mantém com seu entorno.

Diante de ambas as formas de conflitos, o protagonista conta com personagens adjuvantes e oponentes típicos: no caso dos conflitos internos, os adjuvantes são frequentemente um amigo artista ou algum personagem oriundo do mundo da arte que partilha com o protagonista os mesmos anseios, e a partir de um

diálogo auxilia-o no controle de sua obsessão – como ocorre na frequente dupla de personagens escritor-pintor –, ou ainda na forma de uma inspiração inesperada, um encantamento súbito, devido ao acaso, que pode auxiliar o artista na sua busca. Essa inspiração geralmente é encontrada em uma mulher, que exerce a função de modelo para o protagonista. Neste caso, a mulher é vislumbrada como fonte de inspiração divina, uma musa cuja visão tem o efeito de impulsionar a criação artística, ou seja, ela se apresenta, pelo menos nesse momento inicial, com um caráter de adjuvante.

Ilustramos com o diagrama 3 a relação entre os eixos temáticos das narrativas de artista, a construção do enredo e a posição dos personagens secundários entre adjuvantes e oponentes.

Diagrama 3 – Temas das narrativas de artista, construção do enredo e esferas de ação dos personagens



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

Ainda sobre os conflitos internos que afligem o artista, observamos que não há um personagem oponente propriamente dito, pois os obstáculos se apresentam de uma maneira subjetiva, traduzidos como uma forma de insegurança ou medo vivenciados pelo artista, que transparecem por meio do descompasso entre a concepção da obra de arte e a impossibilidade técnica de materializá-la. A

oposição entre a imaginação o desejo, o sonho e a realidade material é, de fato, um dos tópicos recorrentes nas narrativas de artista. Nesse contexto da subjetividade do personagem, o artista protagonista pode ser considerado o seu próprio oponente, atuando como um duplo ou oposto complementar da arte.

Observarmos também uma tendência à personificação da arte nas narrativas de artista, que, afastando-se da pura abstração, toma o lugar de uma amante voluntariosa, uma rival ou adversária em um triângulo amoroso, ou, ainda, um demônio ou um anjo, um ser sobrenatural, poderoso e inflexível, contra o qual o artista se encontra em constante embate.

Nestes casos, a arte se apresenta como uma espécie de oponente para o artista, por mais contraditório que isto possa parecer; pois é nesta contradição, na busca pela arte, no doloroso exercício da prática artística, do confronto com a impotência criadora, que reside o grande questionamento ou ponto central das narrativas de artista: para o artista, o esforço da criação é uma luta constante e perpétua.

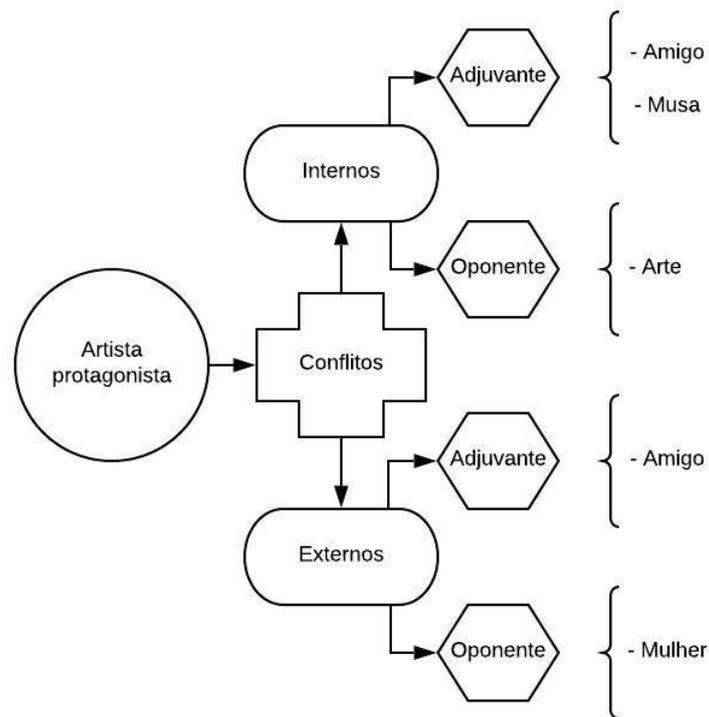
Quanto aos conflitos externos que se apresentam para o protagonista, que englobam os embates do artista com o mundo concreto do cotidiano, o adjuvante geralmente é representado por um amigo do artista, muitas vezes alheio ao mundo da arte, que lhe presta auxílio no ponto de tensão da narrativa de forma prática, emprestando dinheiro, indicando-o para um trabalho, apresentando-o a pessoas influentes. Já o oponente, nos casos dos conflitos externos, é invariavelmente uma mulher.

Estas observações acerca dos adjuvantes e dos oponentes diante dos conflitos externos evidenciam, sobretudo, o sistema de oposição entre os personagens não artistas e os artistas, uma vez que os não-artistas representam o plano concreto da existência material e os artistas, o plano abstrato da arte, o mundo do sonho e da imaginação. Ilustramos este sistema de oposição com o diagrama 4, no qual vemos a relação entre os tipos de conflitos que se apresentam ao protagonista, internos ou externos, e a esfera de ação dos personagens secundários sobre eles, dividindo-se entre adjuvantes e oponentes. Completamos esta classificação com os personagens-tipo da categoria.

Para finalizarmos este tópico, sublinhamos que o fato de o oponente típico do artista ser uma figura feminina é um reflexo das idealizações masculinas

sobre a mulher, da reprodução dos arquétipos e símbolos ligados à feminilidade, que exploraremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Diagrama 4 – Sistema de oposição de oposição dos personagens na narrativa de artista



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

[...] la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, [...] la femelle de l'homme. C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards. Ce n'est pas, dis-je, un animal dont les membres, correctement assemblés, fournissent un parfait exemple d'harmonie ; ce n'est même pas le type de beauté pure, tel que peut le rêver le sculpteur dans ses plus sévères méditations ; non, ce ne serait pas encore suffisant pour en expliquer le mystérieux et complexe enchantement.

(Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*).

L'homme s'efforce, invente, crée, sème et moissonne, détruit et construit, pense, combat, contemple ; la femme aime. Et que fait-elle avec son amour ? Elle fait la force de l'homme.

(Victor Hugo, *Discours prononcé à l'occasion de la mort de Mme Louis Blanc*).

CAPÍTULO 2 - FIGURAS FEMININAS NAS NARRATIVAS DE ARTISTA

Após o estudo sobre os personagens-tipo da narrativa de artista adentramos na análise de seus personagens de exceção, as figuras femininas, no total de quatro: a modelo/musa do artista, a mulher representada nas obras produzidas pelo artista, a sua companheira e a mulher artista. Sobre esta última, ressaltamos que raros são os exemplos de mulheres artistas, sobretudo na posição de protagonistas, sendo estes mais presentes nas obras contemporâneas.

Para iniciar a análise dessas figuras, contextualizamos historicamente a condição feminina no quadro espaço-temporal típico das narrativas de artista, o século XIX europeu, investigação essencial para compreendermos os entraves encontrados pelas mulheres para exercerem uma atividade profissional, em especial, como é o nosso foco neste trabalho, a de artista, e serem reconhecidas como tal. Isto demonstrará o impacto dos fatores históricos e sociais na construção do enredo e dos personagens das narrativas de artista, confirmando o seu compromisso com a verossimilhança e sua importância como veículos de valores estéticos, culturais e ideológicos.

São fatores determinantes que contribuem para a rigidez dos papéis desempenhados pelas mulheres nas narrativas de artista: a) o valor documental da categoria, que transpõem a conjuntura histórica e a condição social feminina da época de sua produção; b) a representação da mulher nas artes em concordância com os códigos e estereótipos vigentes, retransmitindo mitos, crenças e símbolos advindos de uma perspectiva masculina sobre o gênero feminino.

É nesse sentido que pretendemos tratar da representação da mulher como um fenômeno intermediário, a partir da aproximação da literatura e da pintura enquanto mídias que compartilham aspectos qualificadores contextuais e operacionais (ELLESTRÖM, 2017, p. 79). Uma vez que a representação da mulher nas expressões artísticas são determinadas por circunstâncias históricas, culturais e sociais, assim como costumes e convenções (aspectos qualificadores contextuais) que se manifestam esteticamente nas obras produzidas (aspectos qualificadores operacionais), o paralelo entre a literatura e as artes visuais demonstra a interação destes aspectos qualificadores na análise das figuras femininas.

Com efeito, os personagens literários incorporam valores e ideias da sociedade em que se inserem, transpondo para a obra literária situações históricas,

sociais e culturais vivenciadas e internalizadas pelo indivíduo que os cria, o artista-autor. Da mesma forma, o artista-pintor representa em suas obras estas mesmas experiências e formas de ver o mundo, o que acrescenta identidade entre as duas expressões artísticas enquanto mídias qualificadas. As representações femininas na pintura e nas narrativas de artista, obras de natureza interdisciplinar e intermidiática, refletem, portanto, o contexto histórico-cultural de seu tempo, como demonstraremos no próximo tópico.

2.1 – A condição feminina no século XIX e sua transposição para as artes

No capítulo anterior, demonstramos que a popularidade alcançada pelas narrativas de artista se deve à identificação do personagem artista com os questionamentos e valores do século XIX: representado como um ser de exceção, atormentado e envolvido na descoberta da expressão de sua subjetividade, inconformado com o *status quo* das instituições, o artista se apresenta como o personagem ideal para tratar dos conflitos entre indivíduo e sociedade, da busca de uma identidade e da valorização da interioridade.

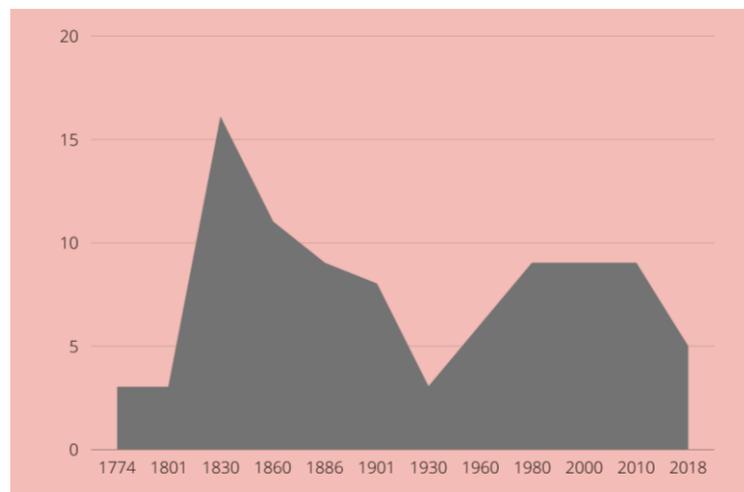
Em que pese o tema da relação entre as artes, em especial da literatura e da pintura, ser um tópico recorrente desde a Antiguidade, a obra literária centrada em um personagem artista surge no fim do século XVIII, com os romances de Wilhelm Heinse, *Ardinghello e as Ilhas Felizes* (1787), e *As viagens de Franz Sternbalds* (1798), de Ludwig Tieck, que elegem um pintor como personagem principal. Estas obras, consideradas precursoras no que se refere ao protagonismo do artista, constituem a origem da tradição do *Künstlerroman*, fonte das narrativas de artista, que surge como um reflexo do entusiasmo pelo tema da arte que se evidenciou a partir do século XVIII, aliado à mudança do *status* social do artista no mesmo período.

A valorização do trabalho intelectual do artista e, sobretudo, da sua capacidade de criação, que destaca o caráter excepcional desse indivíduo, é um dos pilares do romantismo, da construção e da propagação do mito do artista, o que contribuiu para a proliferação das narrativas de artista no século XIX. Este período histórico pode ser considerado o “século de ouro” das narrativas de artista, pois conta com o maior número de publicações da categoria, especialmente na França,

cuja capital francesa se tornou o centro do mundo da arte, dominando as produções literárias com temas artísticos.

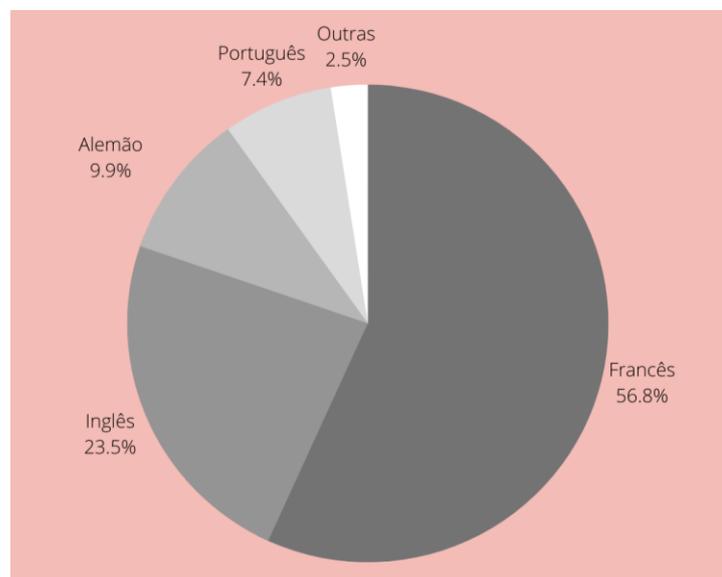
Essas afirmações foram comprovadas durante nossas pesquisas com base no *corpus* literário de narrativas de artista apresentado no quadro 1, a partir do qual elaboramos dois gráficos a fim de facilitar a compreensão desses dados: o gráfico 1, que demonstra o seu apogeu no século XIX, considerando o número de obras publicadas por intervalo de tempo; e o gráfico 2, que demonstra o predomínio do francês como língua original dessas obras.

Gráfico 1 - Período histórico (intervalo de tempo) e número de narrativas de artista publicadas conforme *corpus* literário da pesquisa



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

Gráfico 2 - Língua original das obras do *corpus* literário da pesquisa

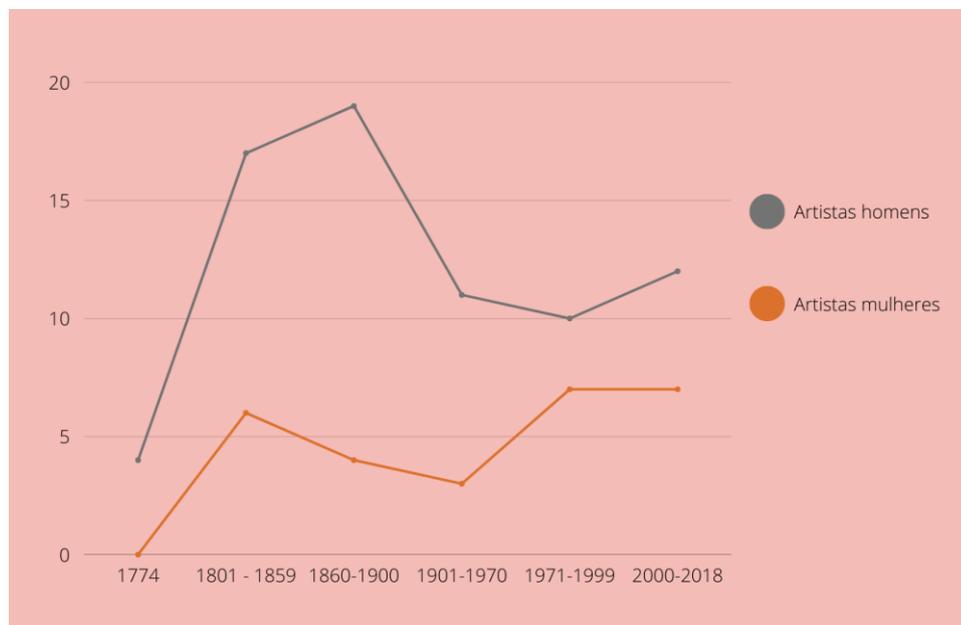


Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

O predomínio de obras de origem francesa do século XIX na categoria das narrativas de artista, demonstrada pelos gráficos citados, constitui a principal premissa para a nossa análise de seus personagens, uma vez que estes atuam em uma obra literária que transpõe o contexto histórico, social e cultural deste quadro espaço-temporal.

Ao aprofundarmos a reflexão acerca dos personagens artistas por meio da análise comparativa das obras do nosso *corpus*, confirmamos que a maioria dos personagens artistas, protagonistas ou não, são representados pelo gênero masculino. Como podemos verificar no gráfico 3, o número de personagens artistas homens⁴² supera em muito o de artistas mulheres, considerando a data da publicação das obras por intervalo de tempo. Percebemos também que o número de personagens de artistas mulheres aumenta a partir do final do século XX, mas ainda permanece menor do que o número de artistas homens.

Gráfico 3 – Número de personagens artistas por gênero considerando a data de publicação das obras por intervalo de tempo, conforme *corpus* literário da pesquisa

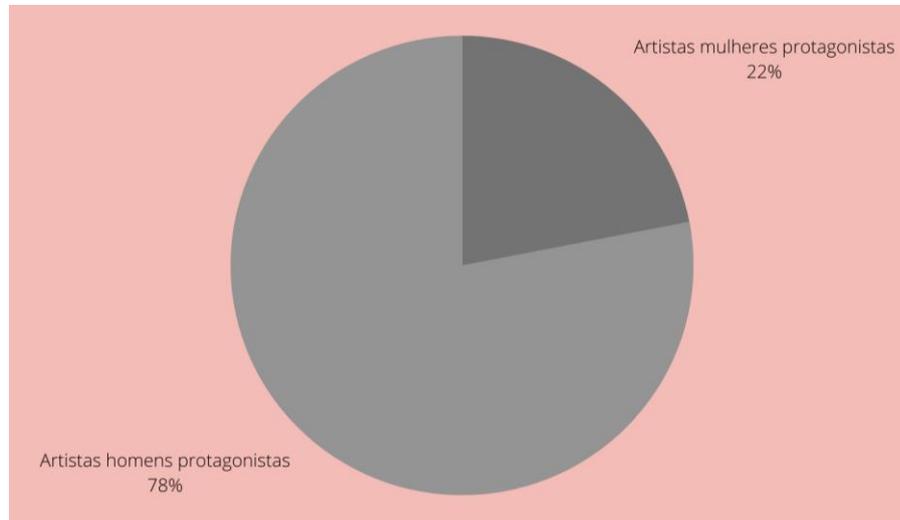


Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

⁴² Importante observar que para a elaboração desse gráfico considerei apenas um personagem artista do gênero masculino por obra, lembrando que muitas delas, como *A Obra*, *Autumn* e *Scènes de la vie de Bohême* tratam de cenáculos de artistas, ou seja, apresentam dezenas de personagens artistas homens e raramente alguma mulher entre eles.

No que se refere ao gênero dos protagonistas das narrativas de artista, demonstramos a prevalência dos artistas homens com o gráfico 4.

Gráfico 4 – Porcentagem de artistas protagonistas por gênero conforme *corpus* literário da pesquisa



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

A predominância dos personagens homens nas narrativas de artista é uma questão histórica e cultural, como aponta Eliane T.A. Campello em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* (2003): “desde sua origem, devido ao tratamento da história e da crítica literárias, o *Künstlerroman* se caracteriza como um gênero de domínio do masculino, tanto por parte de quem o produziu, quanto por parte de quem o conceituou ou analisou” (CAMPELLO, 2003, p. 32).

A contextualização da gênese e da recepção das narrativas de artista dentro de um universo essencialmente masculino, estaria, portanto, na origem da predileção pelos protagonistas homens e na redução do número de suas figuras femininas.

A esta observação se alia a constatação de que o narrador típico da narrativa de artista é um narrador onisciente, na terceira pessoa, que apresenta um ponto de vista neutro e externo à enunciação, adequando-se perfeitamente ao olhar de um homem na sociedade patriarcal. É, enfim, de acordo com a perspectiva e o imaginário masculino que a distribuição dos papéis desempenhados pelas mulheres é definida.

Nesse sentido, as figuras femininas das narrativas de artista foram relegadas a papéis secundários, representadas como as musas-modelos ou companheiras-esposas desses artistas-protagonistas, sujeitos passivos na atividade de criação, quando não se apresentam como uma fonte de conflitos, um entrave ao trabalho do artista, oponentes na busca empreendida por este personagem, a criação artística.

Com efeito, a limitação dos papéis femininos nas narrativas de artista está estreitamente ligada às convenções de ordem moral e social do período histórico em que estas mais se desenvolveram, retratando o cenário do século XIX europeu, que intensificou a separação das funções entre os gêneros ao legalizar práticas culturais milenares.

Como lembra Olwen Hufton no capítulo “Le travail et la famille” [O trabalho e a família] incluído no volume de *Histoire des femmes en Occident* [História das mulheres no Ocidente] (1991), no volume III dedicado aos séculos XVI a XVIII, a mulher era assim definida: “Uma mulher é uma filha, uma irmã, uma esposa e uma mãe, um simples apêndice da raça humana...”⁴³, citando as palavras do historiador Richard Steele (HUFTON, 1991, p. 25). Estas são consideradas as missões naturais, divinas – pois também subvencionadas pela religião – e sociais da mulher. Assim, os papéis das figuras femininas na literatura são limitados da mesma forma como eram fixos as funções e os espaços das mulheres neste período histórico, enclausuradas nos núcleos da esfera privada, o lar e a família, onde desempenhavam seu ofício de filhas, esposas e mães dedicadas⁴⁴.

No século XIX, como explica Perrot em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988), a situação de exclusão das mulheres se agravou nitidamente; elas são afastadas e recusadas pela modernidade, deliberadamente suprimidas dos espaços e da vida pública:

O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro. A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pela necessidade da família [...] (PERROT, 1992, p. 186).

⁴³ « Une Femme est une fille, une sœur, une épouse et une mère, un simple appendice de la race humaine... »

⁴⁴ Importante ressaltar, como sublinha Perrot, que “[...] nem todo privado é feminino. Na família, o poder principal continua a ser o do pai, de direito e de fato” (PERROT, 1992, p.180).

Norbert Rouland, em *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre* [À descoberta das mulheres artistas: uma história de gênero] (2016), ressalta a disparidade jurídica entre homens e mulheres prevista no Código Civil francês de 1804, que se tornou o modelo do sistema legal moderno de diversas nações, não apenas europeias, mas ocidentais. “O século XIX começa muito mal para as mulheres” (ROULAND, 2016, p. 178), observa o autor.

De fato, o Código Civil Napoleônico institucionalizou com extremo rigor a posição da mulher como subsidiária ao homem, estabelecendo o casamento como a única forma de vida respeitável para elas. Se até então estas práticas eram costumeiras e por certo socialmente acatadas, e já amplamente praticadas, a partir de 1804 elas se intensificam substancialmente, pois alcançam o rígido *status* de uma norma legal. O Código estabelece: “O marido deve proteção à sua mulher, a mulher, obediência ao marido⁴⁵” (*Ibid.*, p. 23); além de restringir o divórcio, o Código sanciona o adultério feminino com pena de reclusão mesmo após a concretização do divórcio (artigo 298). Como explica Rouland, a base ideológica do Código se inscreve na política de um regime patriarcal e paternalista, que privilegia a família, glorifica o casamento e a maternidade (*Ibid.*, p. 179), fortalecendo, assim, o modelo da supremacia masculina.

A regulação estrita das ações das mulheres é um flagrante contrassenso diante da *Declaração dos direitos do homem*, que expressa os ideais revolucionários de 1789, proclamando a igualdade entre todos os indivíduos. Todavia, este projeto jamais contemplou as mulheres razão pela qual o século XIX se esforçou em justificar a exclusão da mulher do espaço político apoiando-se em fundamentos questionáveis, como aponta Perrot:

Única justificativa: argumentar sobre a diferença dos sexos. É por isso que esse velho discurso retoma no século XIX um novo vigor, apoiando-se nas descobertas da medicina e da biologia. É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importantes que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. [...] O século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados até em seus detalhes (PERROT, 1992, p. 177-178).

⁴⁵ « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance au mari ».

Institucionalizada a submissão da mulher ao homem, a sua incapacidade ou inferioridade intelectual, deu-se ensejo a uma série de estudos, tratados e ensaios cuja finalidade era comprovar a menoridade feminina. Por mais que estas ideias, crenças e costumes já fossem vigentes desde a Antiguidade, o século XIX e seus avanços científicos atuaram no sentido de torná-los verdades irrefutáveis, contribuindo para cristalizar social e culturalmente as imagens e os arquétipos da mulher destrutiva, perversa, moral e intelectualmente debilitada, que deve ser controlada e submissa ao homem a fim de conter sua natureza degenerada.

Em *Femme, repaire de tous les vices* [Mulher, antro de todos os vícios] (2012), o historiador Pierre Darmon reúne e analisa textos produzidos na França entre os séculos XV e XIX a fim de demonstrar os percursos dos discursos misóginos e feministas em variados campos, como na filosofia, na teologia, na literatura, nos debates legais (leis e projetos de leis), dentre outros. Nesse contexto, o autor define a usual expressão “Eterno feminino”, que acolhe as crenças negativas acerca da mulher:

“Eterno feminino” é uma dessas expressões que atravessa os tempos sem envelhecer. A Antiguidade e a Idade Média são prolixas em contos e fábulas que denunciam uma multitude de defeitos na mulher, para não dizer taras, que a tornam o “antro de todos os vícios” e transformam a vida do homem em inferno. Esses defeitos, contudo, permanecem imutáveis com o passar dos séculos. A mulher é destruidora, inimiga do repouso, inconstante, faladeira, contrária ao homem, e, portanto, à razão⁴⁶ (DARMON, 2012, p. 263).

A imagem da mulher como portadora da destruição, como fonte das misérias humanas está presente na nossa cultura ocidental desde os primórdios, como, por exemplo, na mitologia greco-romano, com o mito de Pandora, a primeira mulher criada por Hefesto a pedido de Zeus, que por uma atitude inconsequente, é responsabilizada por todos os males da humanidade, narrativa bastante similar à Eva da cristandade.

No âmbito das pesquisas acerca das representações da mulher, Paul Hoffmann, em *L'héritage des Lumières: mythes et modèles de la féminité au XVIIIe siècle* [A herança das Luzes mitos e modelos da feminilidade no século XVIII]

⁴⁶ “ « Éternel féminin » est l'une de ces expressions qui traversent les âges sans prendre une ride. L'Antiquité et le Moyen Âge sont prolixes en contes e fabliaux qui dénoncent chez la femme une kyrielle de défauts, sinon des tares, qui en font le « repaire de tous les vices » et transforment la vie

(1976), destaca que o imaginário ocidental sobre a mulher é construído com base em dois princípios, diferença e inferioridade (HOFFMANN, 1976, p. 7). A filosofia, mas, principalmente, a tradição judaico-cristã, explica o autor, estão na base da inferioridade atribuída à mulher, pois, nesse contexto religioso, ela foi a primeira a desobedecer a uma ordem divina, a ceder à concupiscência, tornando-se responsável pelo surgimento do pecado no mundo, com isto punindo toda a humanidade com graves sanções (*Ibid.*). Notamos, ainda, que no contexto religioso judaico-cristão, a criação da mulher surge como um produto derivado ou como um aditivo da primeira criação divina, o homem, o que marca, desde a gênese, a dependência natural da mulher ao homem, lançando as bases de uma organização patriarcal original (LACARRIÈRE, 1998, p. 231-237).

Ao vincular irremediavelmente a mulher ao pecado, alimenta-se a desconfiança face ao feminino, enraíza-se a ambivalência que vai marcar a mulher no imaginário masculino, ocupando um entre-lugar entre o desejo e o medo (HOFFMANN, 1976, p. 7). Pois mesmo quando aparentemente dócil ou delicada, a mulher não o é por inocência, mas sim por vaidade, crescendo assim, o seu rol de transgressões (DARMON, 2012, p. 264).

Como reflexo desse cenário misógino, é extenso o catálogo de epítetos aplicados à figura feminina: “fúria”, em alusão ao monstro mitológico, “brasa do inferno”, “fósforo do vício”, “animal perigoso e depravado”, “vampiro” e “parasita”, “[...] o eterno feminino designa, então, a mulher maliciosa, mentirosa, vaidosa, má, licenciosa... [...] [cujo] principal atributo é o charme⁴⁷” (*Ibid.*).

Essas são as bases do arquétipo da mulher fatal, que, reunindo astúcia e sensualidade, foi concebida para a perdição do homem, figura feminina que se transforma em tópico nas artes, notadamente na pintura e na literatura.

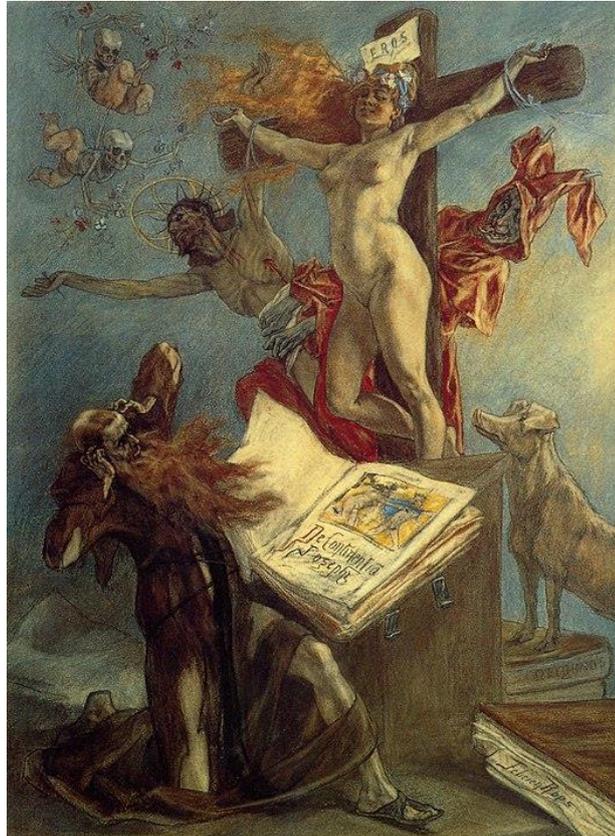
Citamos como exemplo desse arquétipo nas artes visuais a gravura de *A tentação de Santo Antão*, Félicien Rops (1878), na qual uma figura feminina nua ocupa o lugar de Cristo crucificado, substituindo a expressão de dor deste último por um semblante malicioso, como que se regozijando dos tormentos que causa ao santo, conforme a figura 1. Para completar a cena, Rops substituiu a tradicional

de l'homme en enfer. Or, ces défauts restent immuables au fil des siècles. La femme est destructrice, ennemie du repos, inconstante, babillarde, contraire à l'homme donc à la raison”.

⁴⁷ « L'éternel féminin désigne donc la femme malicieuse, menteuse, vaniteuse, méchante, licencieuse... [...] Ultime attribut de cet éternel féminin : le charme ».

inscrição na cruz pela palavra “Eros”, em uma referência direta à representação da mulher como a portadora de um poder erótico devastador.

Figura 1 – Félicien Rops, *A tentação de Santo Antão*, 1878.



Pastel e gouache sobre papel. 737 × 544 mm. Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelas, Bélgica.

Fonte: < bit.ly/35WaHzk >. Acesso em: 08 mar. 2022.

Inspirado no texto religioso que deu origem a muitas obras iconográficas e literárias desde a Idade Média, Rops retoma o tema da renúncia à vida mundana e à sexualidade, mas o aborda de maneira a chocar os seus contemporâneos, que consideraram a obra blasfematória diante do Cristo substituído por uma figura feminina lasciva e provocante.

Na literatura, o arquétipo da mulher fatal é um dos mais difundidos; citamos como exemplos a Marquise de Merteuil de *As ligações perigosas* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos; a protagonista do romance *Nana* (1880), de Émile Zola; Carmem, personagem da novela de Prosper Mérimée (1845); Salomé, na peça teatral homônima de Oscar Wilde (1891), inspirada na tradição bíblica. Enfim, a mulher fatal é um dos personagens típicos do século XIX, não apenas na literatura, mas no imaginário popular, haja vista a fascinação por figuras femininas que se

enquadravam neste arquétipo, como as sedutoras atrizes, dançarinas e/ou cortesãs do cenário parisiense, como La Païva (1819-1884), Geneviève Lantelme (1833-1911), Liane de Pougy (1869-1950) que, com sua beleza, dilaceravam os corações e os bolsos dos homens⁴⁸.

Nesse contexto das representações femininas no século XIX ocorre um preocupante fenômeno: o considerável crescimento das representações da mulher em oposição ao encolhimento de sua participação nos espaços públicos. Perrot explica:

Esboça-se um triplo movimento no século XIX: relativo retraimento das mulheres em relação ao espaço público; constituição de um espaço privado familiar predominantemente feminino; superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações femininas (PERROT, 1992, p. 179-180).

A partir desta observação, a historiadora levanta um paradoxo:

Paralelamente a esse retraimento da mulher real, desenvolve-se uma ampliação de imagens. A mulher “enfeita” a cidade, como enfeita a casa (retratos de mulheres, quadros de mulheres, fotos de mulheres), as igrejas (culto de Virgem Maria). Visualmente, a mulher está tanto mais presente quanto existe a tendência de limitar o seu papel e sua presença por outras vias (Ibid., p. 219).

Os corpos femininos reais, reduzidos à invisibilidade social no confinamento de seus lares, são suplantados pelos corpos femininos idealizados de suas representações, estes sim, cada vez mais expostos ao olhar. No século XIX, conclui Perrot, a mulher “[...] é o espetáculo do homem” (Ibid.) e ocupa o centro das produções artísticas de sua época, entendimento corroborado por Alexandre Beaujour em *La femme* [A mulher] (1973), ao concluir que, como objeto ou como tema, a mulher e seus avatares, direta ou indiretamente, exercem uma fascinação consciente ou inconsciente, coletiva ou individual sobre os artistas, projetando-se em suas obras de forma consistente e onipresente (BEAUJOUR, 1973, p. 9-10).

A mulher oitocentista, portanto, se vê frente a um inquietante paradoxo, que coloca em um extremo a redução de sua participação na vida civil e, no outro, a

⁴⁸ Essas figuras femininas históricas que encarnavam o arquétipo da mulher fatal foram muito influentes na mídia da época, ocupando manchetes de jornais, ditando modas para roupas e acessórios, frequentando círculos de artistas renomados, atraindo para si os olhares da alta sociedade, incluindo as próprias mulheres. Sobre este tema, consultar a obra *Les Grandes Horizontales: The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans* (2003), de Virginia Rounding.

amplificação das figuras femininas que a representam nas mais variadas manifestações artísticas. No entanto, esse descompasso, essa espécie de obsessão pelos corpos femininos, essa “compensação” do apagamento social da mulher pela supervalorização de sua imagem, não atua em seu favor; ao contrário, contribui para cristalizar modelos artísticos e símbolos culturais oriundos de idealizações e fantasias masculinas. Pois, como explica Heinich,

O imaginário, em outros termos, participa tanto da construção de um estatuto quanto o real; e este imaginário se torna progressivamente mais poderoso quando o objeto em questão é mais valorizado, cada vez mais portador de projeções e idealizações, como é o caso da arte⁴⁹ (HEINICH, 1996, p. 90-91).

É nesse contexto que Perrot relaciona as imagens ou “encarnações populares” das mulheres aos elementos da natureza (PERROT, 1992, p. 187), o fogo, a água e a terra: a mulher ígnea é a devastadora da ordem burguesa, das rotinas das famílias, a mulher dominada pelas paixões, a louca, histérica, cuja passagem deixa cinzas e fumaça; a mulher-água é fonte de frescor, pacífica, passiva, “um belo lago submisso” (*Ibid.*, p. 188), amorosa e misteriosa; já a mulher-terra é fecunda, estabilizadora e civilizadora, mas, ao mesmo tempo em que é matriz e maternal, que assiste os doentes e moribundos, vela e enterra os mortos. Essas imagens, observa Perrot, “[...] povoam nossos sonhos, irrigam nosso imaginário, tramam a literatura e a poesia” (*Ibid.*).

Não é surpreendente que estas imagens e arquétipos sobre a mulher se apresentem na arte em suas mais variadas formas, pois, como instituição cultural, as manifestações artísticas carregam em si os valores da sociedade em que são produzidas. Como bem observa Ruth Silviano Brandão em *Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na Literatura* (2006), “Há um diálogo de textos e leituras que nos permitem considerar a literatura como uma produção simbólica, cultural, que não existe só no imaginário do autor” (BRANDÃO, 2006, p. 29).

As figuras femininas apresentadas pela literatura, portanto, encontram suas fontes na mitologia greco-romana e nas lendas judaicas e cristãs, que formam o imaginário ocidental, mas também recobrem atributos que o senso-comum, a religião, a filosofia e as artes atribuem ao sexo feminino: a mulher é enigmática, pois,

da mesma forma que Ihe é atribuída a capacidade de dar a vida, ela carrega o poder maléfico da destruição; a mulher é ameaçadora pois ambivalente: é, ao mesmo tempo, vida e morte.

Reencontramos, assim, nas obras literárias, os mitos da criação, da fecundidade, da queda, da virgindade, da fragilidade, da bruxa e da mulher fatal. A imagem da mulher que a literatura se encarrega de representar amplifica ao extremo tanto a culpa quanto o castigo que marcam os destinos dos personagens femininos, cujo declínio é esperado e previsível, pois decorrente de sua natureza pecaminosa (HOFFMANN, 1976, p. 7).

O imaginário do romantismo, sobretudo, opõe as duas faces possíveis da mulher, complementares e contraditórias, a mulher angelical e a mulher demoníaca, e, ao longo do século XIX, desenvolve-se o tema mais moderno do poder erótico da mulher (RINCÉ, LECHERBONNIER, 1986, p. 299), que vários autores trataram à sua maneira, pelo viés do realismo, como Balzac e Maupassant, ou pelo viés naturalista, como Zola. A prostituta, por conseguinte, se torna uma figura feminina comum na literatura deste século, inclusive na forma paradoxal da prostituta de bom coração e/ou arrependida, como Marguerite Gautier em *La dame aux Camélias* [A dama das Camélias] (1848), de Alexandre Dumas fils.

Contudo, ao longo do século, diversificam-se os personagens mulheres, que passam a representar outros atributos, como as fraquezas e falsidades tipicamente imputadas à natureza feminina, mas também, mesmo que mais raramente, a coragem e a grandeza de espírito que se encontra por trás da vulnerabilidade, fragilidade e sensibilidade irremediavelmente ligadas ao seu gênero. Citamos como exemplo as personagens de *Eugénie Grandet* (1834), protagonista que dá nome ao romance de Balzac, e Denise Baudu de *Au Bonheur des dames* [O Paraíso das damas] (1883), de Émile Zola. O século XIX também dá ensejo à criação de figuras femininas mais complexas, reflexos do questionamento acerca da condição feminina, como o personagem da mulher-vítima, mas também despontam personagens de mulheres fortes, livres e voluntariosas, que representam o poder nascente das mulheres.

⁴⁹ « L'imaginaire, en d'autres termes, participe de la construction d'un statut autant que le réel ; et cet imaginaire est d'autant plus puissant que l'objet en question est plus valorisé, plus porteurs de projections et d'idéalisation, comme c'est le cas avec l'art ».

Com efeito, o romance enquanto gênero literário concede um grande espaço às figuras femininas, apresentando, ao tratar do tema da mulher, não apenas suas inquietações íntimas, mas também o lugar que ocupam na sociedade, como explica Stéphane Michaud: “O romance é, sem dúvida, o gênero literário mas vivo no século XIX, e o que melhor apresenta a aspiração das mulheres à felicidade e o muro contra o qual elas se esbarram⁵⁰” (MICHAUD, 2002, p. 168).

Apesar de criadas por penas masculinas, ou seja, apresentando um inevitável quinhão de idealismo e fantasia sobre a figura feminina, algumas destas personagens antecipam ou anunciam uma revisão da mulher representada na literatura. No romance *Bel-Ami* (1885), de Maupassant, são as personagens mulheres que comandam a vida parisiense pelos bastidores; a já citada Denise Baudu de Zola, conduzida por suas virtudes e coragem inabaláveis, desempenha um papel político no enredo ao modificar todo um sistema de exploração trabalhista na loja de departamentos em que se passa a narrativa, conseguindo, inclusive, condições nunca antes imaginadas para as mulheres no mercado de trabalho, sobretudo na cidade de Paris, onde, como o narrador muitas vezes é explícito em afirmar, era impossível para uma mulher sem família e sem fortuna se sustentar apenas com o seu trabalho honesto, sendo imprescindível o recurso à prostituição.

A literatura, contudo, por mais que não se isente de idealismos e retome em diversos momentos os arquétipos do eterno feminino, também se apresenta como uma fonte valiosa de conhecimento sobre a mulher, sobretudo quando estas também começam a contribuir, mesmo que de forma tímida e pontual, com suas narrativas.

Como explica Perrot em *Minha história das mulheres* (2007, p. 28-29), a história é carente de registros sobre as mulheres, sendo que, neste ponto, a literatura atua como uma fonte válida de informações para preencher essas lacunas. De acordo com a historiadora, os registros e arquivos históricos públicos são dominados pelos “grandes homens”, políticos de destaques, empresários, escritores e outros criadores. Já os arquivos familiares, local privado, da intimidade, em que era permitido à mulher se expressar, foram tratados com indiferença: documentos valiosos, como correspondências e diários, foram destruídos pelos herdeiros, pouco preocupados em resguardar os traços dessa mulher confinada no lar. Esses

⁵⁰ « Le roman est sans conteste le genre Littéraire le plus vivant au XIXe siècle, et qui donne le mieux à voir l'aspiration des femmes au bonheur et le mur auquel elles se heurtent ».

herdeiros, muitas vezes as próprias mulheres, por autodesvalorização ou por pudor em preservar a vida privada da família, contribuíram para manter o segredo, o silenciamento dessas vidas femininas.

Felizmente, as fontes dos registros escritos sobre as mulheres foram se ampliando com o passar do tempo, a partir da valorização das correspondências e diários, modalidades da escrita do “eu” (em voga a partir dos anos 1970 com os estudos de Philippe Lejeune, que transformou esses textos íntimos em objetos de investigação literária), o que contribuiu para este novo olhar para a história, que pretende, em diversas áreas, revelar aquilo que se mantinha fechado entre quatro paredes, os pensamentos, as criações, as ações, as vidas das mulheres presentes nesses arquivos privados (*Ibid*, p. 29).

Contudo, se hoje foi preservada alguma parcela da vida privada destas mulheres, muito se deve à literatura e à sua representação das figuras femininas. Muitas vezes, inclusive, é a literatura que revela o *status quo* destas mulheres, como sublinha a historiadora Michelle Perrot, que em várias de suas obras, como nos volumes de *Histoire des femmes en Occident* (1990-1991), *As mulheres ou os silêncios da história* (1998) e *Minha história das mulheres* (2006), endossa e utiliza exemplos literários para ilustrar a condição feminina.

Por mais que o discurso literário, em sua grande maioria, apresente a mulher do ponto de vista masculino, encontramos uma abundância de mulheres e detalhes de sua vida íntima revelados pela literatura. Em oposição às omissões da história sobre as mulheres: “A literatura, esta epopeia do coração e da família, é, felizmente, infinitamente mais rica. Ela nos fala do cotidiano e dos «estados de mulher», inclusive pelas mulheres que nela se intrometeram” (PERROT, 2005, p. 13).

Antes do século XIX, a infância das mulheres era desconhecida pela história, explica Perrot; são os relatos autobiográficos de George Sand em *Histoire de ma vie* [História da minha vida], publicados em 1855, que vão suprir este conhecimento. Nesta obra, a autora delonga-se em descrever seu cotidiano infantil com a mãe, as suas brincadeiras e devaneios, as leituras que formaram o seu caráter de mulher à frente de seu tempo. Além de construírem uma literatura educativa direcionada às meninas, romances como *Les malheurs de Sophie* [Os desastres de Sofia] (1858) e *Les petites filles modèles* [As meninas exemplares] (1858), obras escritas pela Condessa de Ségur para o uso privado de seus netos e

mais tarde publicadas, também atuam como fontes de informação sobre a educação, o lazer, a rotina usual de uma criança de família abastada na primeira metade do século.

É na literatura que também encontramos muitas informações sobre a vida das moças, na forma das personagens de jovens solteiras, figuras constantes no romance inglês, de Jane Austen a Henry James, e na França, com as obras de Balzac, Sand, Proust.

Assim, diante de uma perspectiva masculina da história, que destruiu ou optou por silenciar as vidas das mulheres, a literatura se torna uma ferramenta para conhecê-las. Nesse sentido, as narrativas de artista apresentam um incomensurável valor documental, pois, haja vista o alto grau de reprovação e censura que pairava sobre as mulheres que circulavam no mundo da arte – a modelo do artista, sua amante ou companheira, exemplos de uma união ilegítima, e, ainda sobre a mulher artista – pouco se sabe sobre estas figuras femininas que viviam à margem da sociedade.

Dessa forma, a conjuntura histórica das relações entre a mulher e a arte são integradas pelas narrativas de artista, razão pela qual a identificação de seu quadro temporal é um fator determinante para reconhecemos sua função documental. O contexto histórico das narrativas de artista, decerto, é de fácil identificação, pois uma de suas marcas definidoras é a presença de registros referenciais, dentre os quais destacamos os personagens históricos, geralmente artistas conhecidos do grande público, incluídos na diegese. Deste modo, tanto o enredo quanto a construção dos personagens e as ações desempenhadas por estes devem ser fiéis à realidade histórica que representam, sob pena de perda de verossimilhança e coerência da narrativa, afastando-a da categoria literária.

As narrativas de artista, como já apontado, possuem não apenas um valor documental, mas também carregam uma dimensão crítica e uma função didática, apresentando para seu público o universo particular da arte, instruindo-o e atualizando-o sobre questionamentos filosóficos, estéticos e ideológicos sobre a arte e sobre o artista. Considerando o quadro temporal de grande parte das narrativas de artista, o fim do século XVIII e o século XIX, uma época em que as viagens, as visitas aos Salões de exposição e aos ateliês de artistas assim como o acesso ao conhecimento específico sobre a arte e aos círculos de artistas eram experiências

acessíveis apenas a um número limitado de pessoas, são ainda mais evidentes as funções didáticas e documentais destas obras.

Nesse contexto, é importante sublinharmos que, considerando a perspectiva oitocentista, o mundo da arte, diametralmente oposto à vida burguesa, era ligado a valores moralmente degenerados. Este aspecto, inclusive, contribuiu para a popularidade das narrativas de artista, pois estas saciavam a curiosidade e fascinação que a vida boêmia e livre do artista exercia sobre o público leitor. A figura do artista, por mais que encarne as mudanças da ordem sociopolítica e os conflitos internos do indivíduo, não deixa de também representar uma espécie de proscrito, por ser um personagem tradicionalmente contrário e questionador frente aos códigos sociais e culturais vigentes. Sobretudo quando frequentador dos ambientes sórdidos da boemia, dominado por devassos e marginais. O imaginário sobre os artistas, inclusive, também os liga ao subversivo e à marginalidade, como explica o narrador do romance *Dans le ciel* [No céu] (1892), de Octave Mirbeau:

Um artista ou um assassino, é praticamente a mesma coisa para os tranquilos moradores do interior. Ambos inspiram os mesmos terrores, o mesmo desconhecimento da vida depravada e maldita. Em uma pequena região como a nossa, eles são foras-da-lei, “foras da vida”. Deles nos afastamos como de vagabundos ao entardecer, ou dos diabos, à noite, nas florestas mal-assombradas⁵¹ (MIRBEAU, s.d., p. 58-59).

Considerando esta percepção adversa, mas tipicamente relacionada ao mundo da arte, este, naturalmente, se torna um ambiente inapropriado para as mulheres. Primeiro porque a mulher dita “respeitável” deve permanecer confinada no único lugar que lhe cabe, o ambiente privado e protegido do lar, onde se empenha em assistir às necessidades do marido e dos filhos, princípios diametralmente opostos aos vigentes nos ambientes artísticos. As mulheres que circulam no mundo da arte, portanto, são as párias da sociedade, as musas-modelos, figuras comumente confundidas e equiparadas às prostitutas, frequentadoras da boemia, companheiras de artistas, geralmente fora dos laços sagrados e institucionais do casamento. A mulher artista, sobretudo, era vista como uma aberração, e indesejada até mesmo dentro do meio artístico, deliberadamente excluída das aulas nas

⁵¹ « Un artiste, ou un assassin, c'est à peu près la même chose, pour les habitants paisibles des campagnes. Cela comporte les mêmes terreurs, le même inconnu de vie dépravée et maudite. Dans un petit pays comme était le nôtre, ce sont des hors-la-loi, des hors-la-vie. On s'en détourne, comme des rôdeurs, le soir, ou des diables, la nuit, dans les forêts hantées ».

Academias e da absoluta maioria dos ateliês privados dirigidos por artistas renomados, dominados pelos homens.

A existência dessas restrições impostas às mulheres no campo da moral e dos bons costumes automaticamente as excluía do mundo da arte, mas, sobretudo, da prática artística, pois estas barreiras tornavam inviável a aquisição de condições técnicas para atuarem como artistas profissionais. Quando, apesar do cenário pouco encorajador, praticava alguma arte, a mulher era relegada às artes decorativas ou ao artesanato, como o bordado, a pintura de objetos de porcelana para o uso cotidiano, a confecção de adornos para vestimentas e chapéus. E, quando, contrariando as expectativas, a mulher conseguia penetrar nas artes tradicionais como a pintura a óleo, era relegada à prática dos gêneros menos prestigiosos, como a natureza-morta e os retratos de crianças, considerados inferiores e inaptos a formar o renome de um artista (HIGONNET, 2002, p. 311).

Assim, institucionalizada a demarcação dos espaços e papéis dos gêneros na sociedade da Europa ocidental, incluindo o mundo da arte, seguiu-se o mesmo caminho nas narrativas de artista, categoria atrelada ao critério da verossimilhança de seu enredo e personagens. Com efeito, as figuras femininas nas narrativas de artista não fogem a esse princípio, pois, por mais que se encontrem no domínio da ficção, podem ser consideradas como representações acuradas do mundo da arte, e isto se reflete na limitação de seus papéis nas narrativas, reduzidos a posições secundárias, determinados a partir do artista protagonista, ocupando quase que exclusivamente a função de oponentes.

É indiscutível que as narrativas de artista configuram uma categoria literária dominada pelo masculino, pois tanto a autoria quanto o protagonismo destas obras se dá pela perspectiva do homem artista, escritor e personagem. Essas narrativas, portanto, revelam um olhar masculino sobre o mundo e sobre as mulheres, sobretudo na forma como elas são retratadas/representadas. Nesse sentido, as mulheres personagens nas narrativas de artista são representações dos símbolos e imagens que povoam o imaginário masculino, figuras cujas papéis e funções são definidos de forma subsidiária ao artista protagonista, determinados portanto, de acordo com sua relação com o homem, reproduzindo a lógica da supremacia masculina. Uma vez que a base da comunicação poética são as imagens, símbolos, definições metafóricas e manifestações míticas, estes são os

atributos das figuras (GREIMAS, 1976, p. 176-180), papel desempenhado exemplarmente pelas mulheres representadas nas narrativas de artista.

Como demonstra Brandão, a construção desses personagens da ficção literária passa por um processo de idealização, amparado pelas fantasias masculinas centradas na mulher: “Assim ela se configura como completude, como face tranquilizadora de Narciso, ou, em contrapartida, a face que o questiona, enquanto desfusão, enquanto ruptura da plenitude” (BRANDÃO, 2006, p. 30). É ideal a mulher que coincide com o objeto de desejo masculino, que reassegura o seu narcisismo, e abjeta a mulher desejante, que tem um discurso próprio, que recusa a castração (*Ibid.*, p. 30-31). Os personagens do gênero feminino são “[...] corporificações de uma certa mulher fabricada literariamente” (*Ibid.*, p. 71), inseridas em uma “[...] cadeia significativa de representações femininas que negam a mulher e confirmam o simulacro” (*Ibid.*, p. 73): “Nessa cadeia”, conclui a autora, “difícil é distinguir o falso do verdadeiro, a realidade do delírio, a mulher de sua representação, a vida da ficção” (*Ibid.*).

No caso das narrativas de artista, não só os atributos e caracterizações das personagens mulheres se embasam em uma perspectiva masculina da realidade, mas, sobretudo suas funções na estrutura da obra, daí a redução e a limitação de seus papéis, a sua predominância como oponente. As mulheres das narrativas de artista, portanto, são típicas personagens das literaturas patriarcais, pois é em função do homem protagonista que elas gravitam. Como explica Shoshana Felman em *What Does a Woman Want?* [O que quer uma mulher?] (1993), esta é uma perspectiva estereotipada e predominante, que coloca o homem no centro da vida das mulheres, que não concebe a possibilidade de uma feminilidade que não esteja a ele subordinada, da qual ele não seja o único interesse, a razão de sua existência (FELMAN, 1993, p. 18).

Esses obstáculos e códigos sociais são retomados pelas narrativas de artista na medida em que estas transpõem todo o contexto da invisibilidade social feminina: a figura da mulher, na grande maioria das obras literárias, está ali presente apenas para desempenhar o papel de musa inspiradora do gênio criador, da modelo que “empresta” seu corpo e sua forma para uma obra-prima universal.

Como sublinha Sylvie Gendrot (1998, p. 2), “A mulher, ausente socialmente, foi enclausurada em um espaço estético, o da representação, e não o

da ação⁵²". No caso das figuras femininas na narrativa de artista, este enclausuramento na representação aparece multiplicado, pois uma de suas figuras é justamente a mulher representada nas obras visuais do artista protagonista, ou seja, é uma representação feminina em segundo grau, a representação de uma representação, sujeito duplamente passivo na atividade de criação.

Assim, devido ao contexto das narrativas de artista, cujo enredo, ações e personagens se constroem e se desenvolvem em um ambiente muitas vezes ligado à devassidão e à subversão – o mundo da arte –, a figura feminina se apresenta como um desafio para o autor, que acaba por reproduzir na obra literária os arquétipos ligados a estas mulheres transgressoras, muitas delas em busca de sua emancipação.

Nesse sentido, as figuras femininas das narrativas de artista são em sua maioria, personagens que encarnam as mulheres desejanças, castradoras, incorporações da devastadora mulher ígnea e a intimidante mulher terra; são personificações do arquétipo da mulher fatal, da tradicional oposição e luta entre os sexos. Como oponentes, as figuras femininas reproduzem as fraquezas de seu sexo, o egoísmo, a sensibilidade exacerbada, a impulsividade, a vaidade. Este aspecto é muito evidente na construção das figuras da companheira e, sobretudo, da mulher artista.

As figuras da musa e da mulher representada nas obras de arte, por sua vez, revelam as mulheres enquanto idealizações masculinas, personificações da beleza, da imaginação e do sonho, das aspirações divinas, do gênio artístico. A relação entre a criação artística e a figura feminina é onipresente nas narrativas de artista, na qual ela atua como adjuvante do artista enquanto a ele submissa ou, no caso da mulher representada, dele derivada, reproduzindo os mitos da criação presentes em muitas tradições religiosas.

Assim, são as mulheres personagens das narrativas de artistas, figuras femininas germinadas da imaginação masculina, que despontam da obra literária, corporificando de forma implícita ou figurativa os desejos, os medos e as fantasias dos homens que dominam a criação literária.

O aspecto problemático é que, considerando as narrativas de artista como uma categoria de obras literárias com marcas definidoras e *topoi* temáticos e

⁵² « La femme, absente socialement, a été cloîtrée dans un espace esthétique, celui de la représentation, et non pas celui de l'action ».

estruturais bem determinados, estes tendem a permanecer fixos, dificultando a sua modificação com o passar do tempo.

Concluimos, nesse sentido, que o estudo das figuras femininas das narrativas de artista se apresenta como um duplo desafio: o de analisar a mulher como transposição de um contexto histórico, uma mulher socialmente invisível, e como representação de uma mulher idealizada, a mulher visível na literatura e nas outras artes. Passaremos, então, ao estudo individualizado de cada uma das figuras femininas nos próximos tópicos

2.2 – A beleza é feminina: a mulher como modelo, musa e obra e arte

Iniciaremos a nossa análise das figuras femininas presentes na narrativa de artista trazendo duas delas para este tópico: a modelo ou musa do artista, e a mulher representada nas obras de arte produzidas pelo protagonista. A razão para abordarmos ambas as figuras no mesmo capítulo é a grande similaridade entre elas, uma vez que atuam na narrativa como representações de um ideal, tanto de um ideal feminino da beleza e da passividade quanto da potência criativa do personagem artista. Assim, reunidas na ideia de oposição entre a realidade e a ilusão, tanto as modelos quanto as pinturas que representam mulheres são elementos essenciais para a abordagem dos temas típicos das narrativas de artista, em especial ao que se refere à problemática da criação, pois são elas as figuras que colocam o artista frente à sua tela em branco, que o observam em pleno trabalho, e que, por fim, o colocam frente à obra em andamento ou concluída, momento decisivo em que se dá a materialização da obra de arte.

Sublinhamos, também, que a figura da modelo ou musa do artista, apesar de se diferenciarem nas narrativas, constituem uma só figura, uma vez que a musa é um aprofundamento da figura da modelo: toda musa é também modelo, mas nem toda modelo alcança a condição especial de musa. Esta diferenciação entre a musa e a modelo será abordada em um subtópico específico.

No que se refere à mulher representada nas obras de arte inseridas nas narrativas, esta pode surgir de duas maneiras: a) como figura de uma obra visual produzida pelo artista (pintor, desenhista, escultor ou fotógrafo) protagonista, originada de sua imaginação, traduzindo os seus ideais, estados de espírito e dilemas, ou b) como figura feminina representada na obra visual de outro artista, que

vai impactar o protagonista, tanto na esfera da construção do personagem quanto no desenvolvimento de sua atividade profissional como artista. Ambas as formas de representações visuais de figuras femininas são elementos significativos na narrativa de artista, pois contribuem para adicionar camadas de sentido ao texto literário, desempenhando funções psicológicas, estruturais e retóricas, propiciando também o tratamento de suas temáticas principais.

Passaremos então à análise destas figuras femininas com o apoio dos exemplos retirados do nosso *corpus* literário e imagens das artes visuais que dialogam com os temas tratados.

2.2.1 – O artista e sua modelo: entre a objetificação e a idealização

Em síntese, a figura da modelo representa a imagem do feminino ideal, que, como aponta Brandão (2006, p. 30), ao tratar das representações literárias das mulheres nas sociedades patriarcais, reassegura o narcisismo masculino, assume a forma de suas fantasias e imaginação como mulheres belas, oníricas, de tranquila passividade. Todavia, apesar da construção dos personagens das modelos ser perpassada por estes critérios, percebemos uma ambiguidade nesta figura, que, de certa forma, contradiz alguns aspectos do ideal feminino por meio da extrema objetificação de seu corpo.

De fato, enquanto a feminilidade ideal valoriza a modéstia, o pudor e o recato, o que, necessariamente, passa pela preservação do corpo e da sexualidade, a figura da modelo nega estes atributos quando sua atividade primeira é se exhibir nua nas sessões de pose com o artista. O ideal de feminilidade da modelo, portanto, surge ligado apenas a seu aspecto físico, a seu corpo enquanto expressão de beleza, desconsiderando a sua esfera moral. Analisaremos esta ambiguidade a partir da contextualização histórica da profissão de modelo vivo, que repercute na forma como estas mulheres são representadas na literatura.

Em *La vie d'artiste au XIX^e siècle* [A vida de artista no século XIX], a historiadora Anne Martin-Fugier aborda a formação do pintor, cujo centro era a capital francesa, onde ele tinha acesso tanto ao ensino oficial, na Escola de Belas Artes, quanto aos ateliês livres, cuja abertura ao público interessado na prática artística era mais democrática. A autora ressalta que, neste período de aprendizagem, a utilização de um modelo é essencial para desenvolver as aptidões

do desenho, da pintura e da escultura, sendo que este modelo pode ser de duas formas: inanimado, encontrado nos livros e moldes de gesso, ou vivo (MARTIN-FUGIER, 2016, p. 119). Quanto aos modelos vivos, aponta a autora, eles podem ser de três tipos: “os clientes que pagavam o artista para fazer o seu retrato; os modelos amadores, família, amigos ou conhecidos, que posavam gratuitamente; os modelos profissionais enfim, que o artista pagava⁵³” (*Ibid.*, p. 120). Desta forma, seja no ateliê-escola ou no particular, a presença do modelo no ateliê está intrinsecamente relacionada à vida e prática profissional do pintor, tornando-se uma das figuras típicas do mundo da arte, e, portanto, também bastante presente nas narrativas de artista.

Adentrando no universo do modelo, a autora observa que contratar os serviços deste profissional, que podia ser homem, mulher ou criança, era um expediente caro, de onde o hábito difundido de cotização entre artistas para, reunidos, usufruir de uma sessão de pose, como acontecia nos ateliês livres e até mesmo nos particulares (*Ibid.*, p. 130). É interessante observar que, como aponta a autora, a modelo mulher ganhava mais por sua sessão de pose do que o modelo homem: isto se deve ao fato de que sua carreira de modelo era mais curta, durando no máximo dez anos, enquanto muitos homens posavam durante toda sua vida, construindo carreiras bem estabelecidas e rentáveis (*Ibid.*). Com efeito, o envelhecimento do corpo da modelo e suas consequências no trabalho do artista é um aspecto recorrente nas narrativas de artista, como veremos adiante.

Outro tópico que invariavelmente desponta no tratamento da modelo mulher é a questão moral, relacionada aos preconceitos provenientes da natureza de seu trabalho, que consiste em expor seus corpos desnudos aos olhares masculinos, o que indica a transgressão não só de valores socioculturais, como o resguardo do corpo, considerado em seu aspecto moral e visual. Estes preconceitos se manifestavam até mesmo dentro dos ateliês, malgrado a necessidade da presença da modelo: Martin-Fugier aponta que, por questões de decoro, a presença de modelos femininos foi autorizada nos ateliês-escola franceses apenas em 1863, para ser proibida novamente em 1873. Todavia, esta proibição não era observada com rigor, diante de sua imprescindibilidade para as aulas; assim, a presença das modelos era tolerada uma semana por mês, com a condição de que um professor

⁵³ « Les clients, qui payaient l'artiste pour avoir leur portrait ; les modèles amateurs, famille, amis ou relations qui posaient gratuitement ; les modèles professionnels enfin, que l'artiste payait ».

estivesse presente durante a sessão para evitar os frequentes tumultos entre os alunos nessas ocasiões (*Ibid.*, p. 31).

Ainda na esfera moral, é interessante observarmos as estatísticas apresentadas pela autora sobre as mulheres que atuavam como modelos profissionais que mostram que a maioria exercia, em paralelo, outras atividades laborais, trabalhando como atrizes, costureiras ou floristas (*Ibid.*). Estes dados nos mostram que as modelos são mulheres provenientes da classe trabalhadora, acostumadas a atuar profissionalmente fora do ambiente doméstico, o que, de certa forma, demonstra uma emancipação. Todavia, como mulheres de classe menos abastada, que necessitavam trabalhar para garantir sua sobrevivência, sofriam com os preconceitos da reprobção da sociedade. Ademais, de acordo com a autora, numerosas são as modelos que se voltavam para a prostituição, inclusive em alto nível, tornando-se cortesãs que viviam em um luxo opulento, mantidas por amantes ricos. Neste sentido, pelo simples fato de exercerem a profissão de modelo vivo, a reputação dessas mulheres já estava comprometida, pois o senso comum as apontava como sexualmente disponíveis, a sua atuação como modelo sendo apenas uma de suas indecorosas atividades.

Até mesmo dentro dos ateliês, as modelos não eram vistas com consideração por seus frequentadores, nem pelos próprios artistas. Nesse contexto, Martin-Fugier transcreve as palavras maliciosas de Émile Zola, grande frequentador de ateliês e círculos artísticos, sobre as modelos que ali transitavam: “Nós as desenhamos durante o dia e as acariciamos à noite – embora o termo seja talvez um pouco fraco⁵⁴” (*Ibid.*, p. 135). A autora termina por concluir que, por mais que a ideia da modelo que se torna amante do artista para o qual trabalha pareça um clichê, este é um fato que se confirma na realidade: é bastante comum que a relação do pintor e da modelo evolua da esfera profissional para a amorosa (*Ibid.*). Esta relação também se desenvolve frequentemente entre os personagens literários, a modelo sendo apresentada como “[...] a amante natural do artista⁵⁵” (GONCOURT, 1996, p. 416)

Adentrando na esfera da literatura, esta é bem rica na caracterização da modelo de acordo com todos os estereótipos que abordamos até aqui. Em *États de*

⁵⁴ « On les dessine la journée et on les câline la nuit – encore que le terme soit peut-être un peu faible ».

⁵⁵ « [...] la maîtresse naturelle de l'artiste ».

Femme (1996), obra dedicada à análise das figuras femininas na literatura, Nathalie Heinich trata especificamente do *status* social da modelo do artista, pintores ou escultores. Identificada como personagem emblemático da mulher de pouca virtude, que transita no dissoluto meio boêmio, a modelo não se afasta muito da prostituta, que monetiza o seu corpo, mesmo que sob esta forma mais branda que é a do olhar (HEINICH, 1996, p. 233): “Mostrar-se nua em troca de dinheiro”, explica a autora, “foi, por muito, tempo, um sinal de devassidão cujo caráter transgressor mal compreendemos hoje⁵⁶” (*Ibid.*). A associação entre nudez, libertinagem e corrupção está, de fato, impregnada em nossa cultura, atingindo as mulheres inseridas neste contexto, o que transparece nas obras de arte produzidas por esses artistas, que apresentam as marcas do olhar masculino da cultura patriarcal.

No romance *A paixão de Artemísia* (2002) de Susan Vreeland, ambientado no século XVII, fica evidente a relação entre a mulher que posa nua e a prostituição. Em busca de uma modelo para uma figura de Madalena, Artemisia encontra uma jovem que chama sua atenção, exercendo um trabalho pesado como lavadora, e lhe propõe: “– E o que acha de ser paga só para posar para um quadro? / Ela me olhou desconfiada. / – Sou uma mulher direita, *signora*, não sou uma...” (VREELAND, 2010, p. 161). Em outro episódio da narrativa, diante da necessidade de conseguir uma modelo para posar para sua Cleópatra, Artemísia se encanta com a beleza de uma das camareiras de seu mecenas, Renata. “Pensei um instante em usá-la como modelo”, mas ao refletir sobre esta possibilidade, a pintora conclui que “Não seria apropriado usar Renata como modelo”, mas lhe pede ajuda: “– Sabe onde encontro uma mulher que pose nua? – perguntei. / – É fácil, as prostitutas do cais” (*Ibid.*, p. 203), responde esta.

Outro romance sobre a figura histórica dessa pintora, *Artemisia* (1998), de LaPierre, o narrador aponta a existência de uma lei em Roma que proibia os pintores de despir suas modelos:

O nu masculino era correntemente praticado em todos os artistas da vizinhança, mas ai daquele que se inspirava de mulheres reais para representas as bacantes, as Suzana e as Cleópatra, heroínas desnudas da história da pintura. As sutilezas da pele e das formas femininas eram modeladas na anatomia de jovens rapazes, cujas curvas eram

⁵⁶ « Se montrer nue pour de l'argent fut longtemps un signe de débauche dont on mesure mal aujourd'hui le caractère transgressif [...] ».

arredondadas copiando-se estátuas de deuses antigas⁵⁷ (LAPIERRE, 1998, p. 121-122).

O texto literário ainda completa, associando a nudez da modelo à prostituição: “[...] muitas prostitutas se prontificavam para vender seu oneroso tempo de pose. Mas suas tarifas, proporcionais ao risco, eram exorbitantes, e seus charmes, raramente à altura do esperado⁵⁸” (*Ibid.* p. 122).

Nesse mesmo cenário de reprovação da modelo que posa nua para o artista, lembramos o exemplo de Gillette, personagem de *A obra-prima ignorada* (1831), de Balzac, cuja ação também se situa no século XVII, que se revolta contra seu amante Poussin, que lhe implora para posar para o genial pintor Frenhofer: “Se eu me mostrasse assim a um outro, você não me amaria mais. Eu mesma me acharia indigna de você” (BALZAC, 2012, p. 32). Todavia, Gillette concorda em posar para auxiliar a carreira do amado, mas assim que termina o trabalho, se arrepende da exposição a que foi submetida:

Nesse instante, Poussin ouviu o choro de Gillette, esquecida a um canto. “O que foi, meu anjo?” perguntou-lhe o pintor repentinamente transformado outra vez em homem apaixonado. “Mate-me!”, ela disse. “Eu seria uma infame se ainda o amasse, porque o desprezo. Você é a minha vida, e me causa horror. Creio até que já o odeio” (*Ibid.*, p. 44).

As palavras da revolta de Gillette contêm tanto aversão por si mesma quanto por Poussin ao se ver objetificada, humilhação que lhe é impossível superar, levando ao ressentimento por aquele que lhe pediu tamanho sacrifício. A sessão de pose, neste caso, se apresenta como um elemento destrutivo: o que seria um ato de amor se transforma na ruptura dos laços que unem os personagens, e isto devido à exposição do corpo desnudo de Gillette.

O desprezo pela mulher que concorda em posar nua é evidente até em obras atuais, como podemos verificar Em *Vers la beauté* [Rumo à beleza] (2018), romance de David Foenkinos, cujo enredo se situa na França contemporânea, em um trecho em que o narrador se delonga em explicar o fascínio do protagonista por

⁵⁷ « Le nu masculin se pratiquait couramment chez tous les artistes du quartier, mais gare à celui qui s’inspirait de femmes réelles pour représenter les bacchantes, les Suzanne et les Cléopâtre, toutes les héroïnes très dévêtues de l’histoire de la peinture. On rendait les subtilités de la chair et des formes féminines en s’inspirant de l’anatomie des jeunes garçons, dont on arrondissait les courbes en copiant les statues de déesses antiques ».

um quadro de Modigliani representando a esposa do pintor, a também pintora Jeanne Hébuterne:

Muito foi falado pelos historiadores sobre sua beleza, daquele rosto que comovera Modigliani. Ele, que tinha o costume de pintar belas jovens, muitas vezes nuas, foi apunhalado por sua graça inédita. Ela foi sua musa, a mulher de sua vida, aquela que ele nunca pintou nua⁵⁹ (FOENKINOS, 2018, p. 32).

Com esse exemplo do extremo contemporâneo, confirmamos que a ideia da sacralidade do corpo feminino não esmoreceu com o tempo, pois, em uma narrativa inserida no quadro espaço-temporal do século XXI, ainda subsiste a associação da nudez à perda do respeito ou consideração pela mulher, uma vez que a preservação da representação da nudez de sua esposa é vista como uma prova do amor do pintor.

Além do aspecto moral que atua em desfavor das modelos, elas também são associadas à inconstância à instabilidade que o senso comum atribui à mulher, razão pela qual são vista com desconfiança pelos próprios artistas que as contratam. O pintor Marcillon na novela *L'Atelier* [O ateliê] (1881), de Edmond Duranty, expressa sua indignação com a falta de responsabilidade e lealdade das modelos com o trabalho do artista: “[...] as mulheres modelos, são o diabo! Os homens são corretos, podemos contar com eles; mas só um completo maluco teria esperança de finalizar uma tela ou uma estátua dependendo de uma mulher⁶⁰” (DURANTY, 1881, p. 133).

Pois, além das qualidades físicas, o pintor deposita grande parte de seus esforços criativos na figura da modelo, razão pela qual não pode prescindir de sua presença até finalizar o seu trabalho. É nesse contexto que Coriolis, o pintor de *Manette Salomon* (1867), lamenta tanto a falta de qualidades físicas das modelos quanto sua inconstância, e até mesmo ganância, uma vez que, de acordo com o personagem, estas viam sua profissão na arte como algo transitório, um meio para conhecer homens ricos e importantes e se tornarem suas amantes:

⁵⁸ « [...] bon nombre de prostituées se montraient prêtes à vendre grassement leur temps de pose. Mais leurs tarifs, proportionnels au risque, étaient faramineux, et leurs charmes rarement à la hauteur des espérances ».

⁵⁹ « Les historiens ont beaucoup parlé de sa beauté, de ce visage qui bouleversa Modigliani. Lui qui avait l'habitude de peindre de jolies filles, souvent dénudées, fut transpercé par cette grâce inédite. Elle fut sa muse, la femme de sa vie, celle qu'il ne peignit jamais nue ».

Agora é só desgosto... Não há mais nenhum corpo em Paris... [...]. Não há mais modelos! Elas te dão duas sessões... e depois, na terceira, você encontra o seu estudo em uma pequena carruagem, muito bem penteada, que te diz: "Olá! ..." Uma mulher lançada, não quer mais posar! E aquelas que ainda temos a chance de pegar, por acaso são modelos? Não seguram a pose... não tem tendões... não têm movimento!⁶¹ (GONCOURT, 1996, p. 259).

Neste trecho, temos um exemplo da realidade histórica apontada por Martin-Fugier acerca da profissão de modelo vivo como uma passagem para uma posição mais rentável com prostituição. Além disto, as palavras de Coriolis testemunham a extrema objetificação a que as modelos são expostas, vistas apenas pela disponibilidade e adequação de seus corpos de acordo com os interesses do artista.

A objetificação da modelo passa primeiro pela desconsideração de seu gênero, o masculino genérico sendo usado para se referir a ela, elemento consistente nas narrativas de artista. Além disso, a objetificação da modelo passa também pela desumanização de seu corpo, um aspecto presente na literatura e na pintura. De fato, podemos considerar a representação da nudez feminina como uma evidência da relação de dominação entre a modelo e o artista, como bem explica Anne Higonnet no capítulo "Femmes et images" [Mulheres e imagens] (1991), de *Histoire des femmes en Occident* sobre o século XIX:

O nu na arte significa o nu feminino. Mas eram estes corpos de mulheres ou fantasias eróticas masculinas? Os pintores mostravam constantemente corpos sexualizados de mulheres ao mesmo tempo submissas e estrangeiras, de uma maneira ou de outra: mulheres de outros tempos, de outros lugares, de outras culturas, de outros mundos, escravas complacentes, sedutoras, odaliscas atraentes, deusas deitadas. As mulheres que posavam para esses quadros se encontravam, por sua vez, envolvidas por esses mitos. Era uma crença corrente de que as modelos mantinham relações sexuais com os artistas para os quais elas trabalhavam. Que isso fosse verdade ou não, o mito do modelo expressava indiretamente as relações imaginárias entre o olhar masculino e o nu⁶² (HIGONNET, 2002, p. 322).

⁶⁰ « [...] les modèles de femme, voilà le diable. Les hommes sont exacts, on peut compter sur eux ; quant à embarquer sur une femme l'espoir de finir une toile ou une statue, c'est être entièrement fou ».

⁶¹ « C'est dégoûtant maintenant... Il n'y a plus un corps à Paris... [...] Il n'y a plus de modèles ! Ça vous donne deux séances... et puis, à la troisième, vous rencontrez votre étude dans un petit coupé, coiffée en chien, qui vous dit : « Bonjour ! ... » Une femme lancée, plus de pose ! Et celles qu'on a encore la chance d'attraper, sont-ce des modèles ? Ça ne tient pas la pose...ça n'a pas de tendons...ça ne crisper pas ! »

⁶² « Le nu dans l'art signifiait le nu féminin. Mais s'agissait-il de corps de femmes ou de fantasmes érotiques masculins ? Les peintres montraient habituellement des corps sexualisés de femmes à la fois soumises et étrangères d'une manière ou d'une autre : femmes d'autres temps, d'autres lieux,

Percebemos, portanto, que a história da arte reflete os mecanismos de dominação das mulheres pelos homens, uma vez que estes detinham não apenas o controle sobre os corpos de suas modelos em uma relação de subjugação moral e econômica – pois este trabalho era imprescindível para sua subsistência –, mas submetendo-as a poses ditadas pelo seu olhar e fantasias, adequando-as a discursos da literatura, história, religião e mitos que guiavam as produções picturais.

Ainda na esfera das artes visuais, Bared e Pernac em *La peinture représentée* [A pintura representada] (2013) comentam o *status* da modelo na história da arte ao apresentar o quadro *Zeuxis escolhendo suas modelos para a imagem de Helena entre as moças de Crotona* (1791), de François André Vincent, que podemos ver na figura 2.

Figura 2 - François André Vincent, *Zeuxis escolhendo suas modelos para a imagem de Helena entre as moças de Crotona* (1791).



Óleo sobre tela. 101,5 x 137 cm. Stanford University, California, Estados Unidos.

Fonte:< stanford.io/3IM1qcg>. Acesso em: 16 jul. 2022.

Nesta pintura, o lendário pintor Zeuxis é representado em seu ateliê, repleto de moças seminuas enfileiradas, que esperam para serem analisadas pelo artista: “Para alcançar a beleza ideal de Helena, Zeuxis seleciona cinco das mais

d'autres cultures, d'autres mondes, esclaves complaisantes, séduisantes, odalisques attirantes, déesses étendues. Les femmes qui posaient pour ces tableaux se voyaient elles-mêmes investies par le mythe. Il était couramment admis que les modèles entretenaient des relations sexuelles avec les artistes pour lesquels elles travaillaient. Que ce fût vrai ou non dans la réalité, le mythe du modèle exprimait indirectement les relations imaginaires entre le regard masculin et le nu ».

belas moças da cidade a partir das quais ele combina os fragmentos anatômicos⁶³ (BARED; PERNAC, 2013, p. 17). Aquelas que são rejeitadas pelo pintor ficam desoladas, como expressa a moça loura de manto azul representada à direita do quadro, consolada por outra mulher.

Esse episódio é citado por Plínio, o Velho, em *História natural* (por volta de 77 D.C.), obra na qual o autor pretende reunir todos os conhecimentos do mundo, no Livro XXXV, dedicado à pintura e às cores, ao elogiar a dedicação de Zeuxis em seu trabalho:

[...] seu desejo de fazer bem-feito era extremo: ao pintar para os Agrigentinos um quadro a ser consagrado no templo de Juno Lacinia, ele examinou suas jovens nuas, e dentre elas escolheu cinco para pintar, a partir delas, o que em cada uma havia de mais belo⁶⁴ (PLINE, Livro XXXV, 1877, não paginado).

A prática de usar várias modelos para compor uma figura era bastante comum entre os artistas, como expõe Denis Diderot, ao comentar o quadro de Jean-Baptiste Greuze, *Moça chorando seu pássaro morto*, que trazemos na figura 3, exposto no Salão de 1765.

Figura 3 – Jean-Baptiste Greuze, *Moça chorando seu pássaro morto* (1765)



Óleo sobre tela. Oval, 53,3x46 cm. National Galleries of Scotland, Edimburgo, Escócia.

Fonte: < bit.ly/3z9raMC >. Acesso em: 16 jul. 2022.

⁶³ « Pour atteindre la beauté idéale d'Hélène, Zeuxis sélectionne cinq des plus belles filles de la cité dont il combine les fragments anatomiques ».

Diderot explica, ao descrever a figura feminina representada:

Sua cabeça tem de quinze a dezesseis anos, e seu braço e sua mão, de dezoito a dezenove. É um defeito desta composição, que se torna mais evidente pela cabeça estar apoiada na mão, uma parte podendo ser medida pela outra. Coloque a mão em outro lugar e não será mais perceptível que ela é um pouco mais forte e mais marcada. Isto acontece, meu amigo, porque a cabeça foi pintada a partir de um modelo, e a mão com outro⁶⁵ (DIDEROT, 1984, p. 179).

A fragmentação do corpo da mulher para a combinação de um ideal marca sua objetificação e desumanização, um expediente também frequente nas narrativas de artista.

Em *A Obra* (1886), Zola constrói um diálogo entre pintores que avaliam as modelos disponíveis para posarem como modelo vivo, analisando as partes de seus corpos desconexas de um todo. Ao salientar seus defeitos – umas muito magras, ossudas, outra com uma barriga terrível! – debocham daqueles que tinham encontrado a sua modelo, sugerindo a vulgaridade de sua procedência: “Ah, o espertinho, pagava por garotas bonitas! E onde ele a arrumou? Em um cabaré em Montmartre ou em uma calçada na Praça Maubert?⁶⁶” (ZOLA, 1996, p. 110), citando antros da boemia e da libertinagem parisiense.

Objetificada também é a modelo na medida em que apenas a sua forma física é considerada, reduzida a um corpo que deve ser belo e jovem, um corpo disponível para ser explorado. A associação da beleza com a feminilidade é uma noção advinda da Antiguidade, representada principalmente pela deusa do amor e da beleza, Afrodite, cultuada na Ásia e na Grécia, cuja simbologia também se alia ao desejo e à sensualidade, à fertilidade, aos prazeres dos sentidos, sobretudo da sexualidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 63).

Rouland nos mostra que a noção de beleza como um atributo essencialmente feminino se estabelece ao longo dos séculos e continua se afirmando no século XIX: “A beleza é, para a mulher, um dom natural, uma função

⁶⁴ « [...] son désir de bien faire était extrême : devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être consacré dans le temple de Junon Lacinienne, il examina leurs jeunes filles nues, et en choisit cinq, pour peindre d'après elles ce que chacune avait de plus beau ».

⁶⁵ « Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main, de dix-huit à dix-neuf. C'est un défaut de cette composition qui devient d'autant plus sensible, que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de l'autre. Placez la main autrement, et l'on ne s'apercevra plus qu'elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle, et la main d'après un autre ».

⁶⁶ « Ah, le gaillard qui se payait les belles filles ! Et où l'avait-il ramassée ? Dans un bastringue de Montmartre ou sur un trottoir de la place Maubert ? »

ou quase um dever⁶⁷ (FOUILLÉ *apud* ROULAND, 2016, p. 32). Perrot também aponta a importância da beleza para as mulheres, que assume a forma de uma obrigação, uma exigência física da própria feminilidade: “Primeiro mandamento das mulheres: a beleza. «Seja bela e cale-se», é o que se lhe impõe, desde a noite dos tempos talvez” (PERROT, 2007, p. 50).

A história da arte em muito contribuiu para a associação entre a beleza e a mulher, até mesmo em suas teorias de composição, como aponta o historiador da arte Kenneth Clark, que ressalta a maior plasticidade do corpo feminino, que, ao favorecer as formas da esfera, do oval e da elipse, o torna mais harmônico e suave, e, portanto, mais agradável ao olhar (CLARK *apud* ROULAND, 2016, p. 33). As formas arredondadas se tornam, então, símbolos da diferença entre os sexos, que contribuem para polarizar ainda mais os atributos masculinos e femininos, culminando na cristalização dessas imagens, que, obviamente, são fortemente marcadas pela idealização, uma vez que a noção de beleza também é culturalmente construída na forma de padrões socialmente acatados.

A estas teorias se aliam o fato de que o mercado da arte é historicamente mantido pelos homens, que, pela via do mecenato ou pelo sistema de encomendas, detinham certo poder sobre a produção dos pintores, uma das razões pela qual os nus femininos dominam até hoje os nossos museus. Este, inclusive, é um dos tópicos levantados pelos movimentos sociais contemporâneos que reivindicam uma maior representatividade das mulheres nas artes, como o *Guerrilla Girls*, cujo principal lema é: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?”, acrescentando a este a porcentagem de artistas mulheres em seus acervos em comparação com a porcentagem de nus femininos exibidos, mostrando assim, matematicamente, a desproporção entre as artistas e as mulheres objetos das obras de arte daquele museu⁶⁸.

A objetificação e a sexualização dos corpos femininos desnudos andam juntos, como observamos, ao que se alia também a noção da juventude. A beleza tornou-se sinônimo de juventude na medida em que se atém ao critério da fertilidade, uma vez que a maternidade também é um dos valores ligados à mulher. Indicador de saúde e da capacidade reprodutiva, a beleza e a juventude de um

⁶⁷ « La beauté est pour la femme un don naturel, une fonction et presque un devoir ».

⁶⁸ GUERRILLA GIRLS GRÁFICA 1985-2017. MASP 29.09.2017-14.02.2018. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2017. (Catálogo de exposição) 124p.

corpo feminino atuam, portanto, como um atestado de seus mais importantes atributos.

Em razão disto, a representação das mulheres invariavelmente ligada à beleza e à juventude é uma perspectiva presente nas mais variadas formas de manifestações artísticas, mas, obviamente muito mais evidentes nas artes visuais. Ultrapassando as cenas mitológicas em que a nudez encontra uma certa forma de respaldo em sua contextualização, proliferam, no século XIX, obras em que a mulher é representada nua apenas para atender ao voyeurismo masculino.

Algumas destas composições aclamadas no período contam até mesmo com elementos mórbidos, como o quadro *Anatomia do coração* (1890), de Enrique Simonet também conhecido por outros títulos, *Ela tinha um coração!* ou *Autópsia*, que podemos ver na figura 4.

Figura 4 – Enrique Simonet, *Anatomia do coração*, 1890.



Óleo sobre tela. 177 X 291 cm. Museu de Málaga, Espanha.

Fonte: <bit.ly/35WplGO>. Acesso em: 08 mar. 2022.

Neste quadro, a imagem da mulher morta, parcialmente desnudada, exhibe inconfundíveis códigos de sensualidade, como os longos cabelos acobreados e encaracolados, a pele clara, a posição passiva do corpo, com seus membros entreabertos, em uma pose de total passividade e entrega. O título satírico – *Ela tinha um coração!* –, ainda tripudia do cadáver feminino ao sugerir a crueldade e insensibilidade da mulher bonita, e até mesmo a sua desumanização. O tema da

bela morta, inclusive, é um tópico bastante presente nas artes, incluindo a literatura, a pintura, a música⁶⁹, a dança⁷⁰, atestando o fascínio masculino frente à morte, à beleza e à mulher jovem, as duas últimas compreendidas como metáforas da vida e da sensualidade.

Ainda sobre a associação entre o feminino e a beleza, observamos que até mesmo em objetos, a princípio, alheios à esfera da arte a nudez da mulher é associada ao deleite do olhar masculino, como atestam as vênus anatômicas, nome pelo qual ficaram conhecidos os protótipos de estudo do corpo humano, utilizadas no ensino e na prática da medicina. Mesmo para atender propósitos educativos, as representações de mulheres nesses equipamentos – cujo nome já é uma referência aos valores inerentes à figura da Vênus mitológica – permaneciam vinculadas à imagem do ideal feminino, o exterior de seus corpos construídos em concordância com os padrões de beleza, exibindo adornos como colares e cabeleira exuberante, como o exemplo da figura 5, que consiste em uma foto da vênus anatômica conhecida como *Venerina*, de Clemente Susini (séc. XVIII).

Figura 5 – Clemente Susini, *Venerina* (séc. XVIII).



Modelo anatómico de cera. Museu de anatomia e obstetrícia Palazzo Poggi, Bolonha, Itália.

Fonte: < bit.ly/3hRctzz>. Acesso em: 08 mar. 2022.

⁶⁹ A ópera, gênero artístico plurimidiático, que consiste em uma apresentação teatral – incluindo cenário, figurino – acompanhada de música instrumental e canto, encena exaustivamente a morte de suas belas e sofridas protagonistas, como *La Traviata* (1853) e *Aida* (1871), de Giuseppe Verdi; *Madama Butterfly* (1904), de Giacomo Puccini, e diversas outras.

A valorização da beleza como atributo principal da mulher é, portanto, um aspecto típico das sociedades patriarcais. Em seu artigo *A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina* (2002), Elizete Passos explica como o determinismo biológico foi ideologicamente utilizado pela razão patriarcal para definir a subjetividade feminina:

O corpo constitui-se a base para a imposição de padrões e normas de comportamento, entre os quais destacavam-se a beleza, a pureza, sujeição, passividade e dependência.

Essas exigências são coerentes com a ideologia da sociedade patriarcal que tem valorizado na mulher, como dissemos, não a sua competência intelectual ou sua segurança para tomar decisões, mas as qualidades que agradam aos outros, destacando-se a “beleza física e moral”, atributos que se transformam em *capital simbólico e social*, convertidos em alianças importantes às famílias patriarcais, como explica Bourdieu (1995) (PASSOS, 2002, p. 63).

Nesse contexto, a autora aponta o moralismo que impunha modelos de beleza para as mulheres, distinguindo aquelas destinadas ao casamento e aquelas que serviam como distração ou para satisfazer o desejo masculino: “A beleza exigida da «moça de família» identificava-se com a distinção, sobriedade e sutileza. Quanto às outras, é possível encontrar o seu perfil retratado em crônicas e poesias que destacam as formas do seu corpo e sua sensualidade” (*Ibid.*).

Com efeito, a percepção da forma física da mulher não atenta apenas para critérios estéticos, pois também observa critérios morais. Na literatura, sobretudo, conseguimos verificar que a descrição da forma e do corpo da mulher enquanto personagem adquire significados, situando-a ideologicamente no imaginário social⁷¹.

Por encarnar aquela que empresta a sua forma para a criação de uma obra de arte, a descrição do corpo da modelo no contexto das narrativas de artista participa da construção do personagem. Vejamos o exemplo da cena em que

⁷⁰ No segundo ato de *Giselle*, balé romântico de 1840, o palco é tomado por bailarinas que representam os espíritos de jovens virgens mortas antes do casamento, às quais se une a protagonista Giselle.

⁷¹ Vejamos os exemplos da descrição de duas mulheres distintas, Eugénie Grandet de Balzac, figura da pureza e da inocência, e Nana, de Émile Zola, jovem devassa, prostituta ambiciosa, cuja diversão era arruinar a reputação e a fortuna de seus numerosos amantes. Enquanto Zola, ao descrever Nana, se delonga ao destacar sua forma física e seu poder de sedução, Eugénie é comparada a uma santa, Balzac limita-se a descrever a candura de seus olhos e face, limitando sua descrição à porção superior de seu corpo.

Manette Salomon se desnuda para sua primeira sessão de pose, detalhadamente descrita na obra:

O fino tecido deslizou ao longo de seu corpo, passou por seu tronco, desabou de uma vez, caindo sobre seus pés como uma espuma. [...] no ateliê, sua nudez surgiu de repente com o brilho de uma obra-prima. [...] Coriolis nunca tinha visto formas tão jovens e tão plenas, tamanha elegância esbelta e serpentina, uma delicadeza tão fina [...]. Por um momento, ele se entregou ao deslumbramento daquela mulher, daquela pele [...]. Lentamente, o artista estudava os braços arredondados, o busto branco e azulado pelas vênulas [...], a ponta dos seios da mesma nuance da hortênsia recém-desabrochada. [...] uma pequena luz escorria parcialmente à beira do umbigo, como uma gota de orvalho deslizando na sombra e no coração de uma flor. Ele chegou ao baixo ventre, que aliava a convexidade de uma concha às curvas de uma onda, ao arco dos quadris, às coxas carnudas, acariciadas, sobre a suave textura de sua pele [...]⁷² (GONCOURT, 1996, p. 271-274).

Nesta descrição, é fortemente sugerida a associação da modelo com as representações picturais das Vênus, tão retomadas pela história da arte, as roupas aos seus pés comparadas a espumas, a lânguida sensualidade com que a luminosidade passeia por seu corpo realçando as suas curvas – momento em que os autores aproveitam para fazer referência a outra figura feminina paradigmática, a Eva do cristianismo, ao atribuir a Manette uma elegância serpentina⁷³ – os tons de pele clara e rosada, as metáforas da concha e todo o ambiente marítimo criado nesta cena.

As referências diretas às Vênus como ideal de beleza feminina se apresenta como um tópico nas narrativas de artista. Frenhofer, em *A obra-prima ignorada*, busca na Vênus dos antigos a modelo perfeita para terminar sua pintura:

[...] “nunca consegui encontrar, até hoje, uma mulher irretocável, um corpo cujos contornos sejam de uma beleza perfeita e cuja encarnação... Mas onde”, disse ele, interrompendo-se, “vive essa Vênus dos antigos, tão procurada e da qual encontramos apenas alguns belos fragmentos esparsos? Ah, para poder ver por um instante apenas, uma única vez, a

⁷² « [...] la fine toile qui glissa le long de son corps, fila de ses reins, s'affaissa d'un seul coup au bas d'elle, tomba sur ses pieds comme une écume. [...] dans l'atelier, sa nudité avait mis tout à coup le rayonnement d'un chef-d'œuvre. [...] Coriolis n'avait pas encore vu des formes si jeunes et si pleines, une pareille élégance élancée et serpentine, une si fine délicatesse [...]. Un moment, il s'oublia à s'éblouir de cette femme, de cette chair [...]. Lentement, l'artiste étudiait ces bras ronds, [...] la poitrine blanche et azurée de veinules [...] où le bout du sein était de la nuance naissante de l'hortensia. [...] une petite lumière, à demi coulée au bord du nombril, semblait une goutte de rosée glissant dans l'ombre et le cœur d'une fleur. Il allait à ce bas du ventre, où il y avait de la convexité d'une coquille et du rentrant d'une vague, à l'arc des hanches, à ces cuisses charnues, caressées, sur le doux grain de leur peau [...] ».

⁷³ A serpente é um animal indissociável da figura de Eva na medida em que representa a volubilidade da mulher, a sua tendência à corrupção e ao pecado.

natureza divina completa, ideal enfim, eu daria toda minha riqueza! Iria até limbo para encontrá-la, essa beleza celestial! Como Orfeu eu desceria aos infernos da arte para de lá trazer a vida” (BALZAC, 2012, p. 28).

Em *La toison d'or* [O velocino de ouro] (1839), de Théophile Gautier, Gretchen, a musa do protagonista, é expressamente comparada a Afrodite e a Vênus de Milo na cena em que se prepara para posar para ele:

Quando o criado deixou tudo pronto, a moça casta deixou suas roupas caírem com um impudor sublime, e, levantando seus cabelos como Afrodite saindo do mar, ela se manteve em pé sob o raio luminoso.
 “Não sou tão bela quanto a sua Vênus de Milo?”, disse ela com um beicinho delicioso⁷⁴ (GAUTIER, 2006, p. 203)

Na novela *Le fils du Titien* [O filho do Ticiano] (1838), de Alfred de Musset, é em uma representação de Vênus que o pintor Pippo decide pintar Béatrice, associando-a irremediavelmente à imagem da deusa no quadro em que trabalha: “Você não terá como nome Vênus coroada, disse ele quando terminou, mas Vênus apaixonada⁷⁵” (MUSSET, 2006, p. 127).

Os trechos destacados confirmam não apenas a relação entre a mulher que posa nua e os padrões impostos de beleza e juventude, mas como estes são ligados à construção do ideal de feminilidade. Nesse sentido, ao encontrar uma modelo que se encaixa nesses padrões, o artista protagonista aumenta suas chances de produzir uma boa obra, pois é frequente nas narrativas de artista a ideia de que os atributos da modelo, positivos ou negativos, refletem no trabalho deste artista, atribuindo à figura da modelo um caráter ambivalente.

Como bem sublinhou Beebe: “Por mais que ele possa ser destruído pela busca por tal realização, ele [o artista] deve se voltar à mulher para criar – assim como um homem pode gerar filhos apenas por meio de mulheres – e seu poder artístico depende da Fonte Sagrada⁷⁶” (BEEBE, 1964, p. 18). Para Beebe, o tema da Fonte Sagrada representa a inspiração do artista, de onde ele retira sua força

⁷⁴ « Quand le domestique eut tout préparé, la chastes fille fit tomber ses vêtements avec une impudeur sublime, et, relevant ses cheveux comme Aphrodite sortant de la mer, elle se tint debout sous le rayon lumineux. / « Ne suis-je pas aussi belle que votre Vénus de Milo ? » dit-elle avec une petite moue délicateuse ».

⁷⁵ « Tu ne te nommeras pas Vénus couronnée, dit-il quand tout fut fini, mais Vénus amoureuse ».

⁷⁶ “Although he may be destroyed by the search for such fulfillment, he must go to Woman in order to create – just as a man can father children only through women – and his artistic power is dependent on the Sacred Fount”.

criativa, que se expressa, na maioria das narrativas, na forma de uma relação com uma mulher.

As obras do nosso *corpus* literário de fato confirmam que a figura feminina da modelo pode ser compreendida como uma metáfora da inspiração do artista, assim como a relação que se desenvolve entre esses personagens também indica os caminhos que a produção e a carreira do artista irá tomar.

Assim, a presença da modelo bela e jovem surge na narrativa como promessa do florescimento da potência criativa do artista, o que se comprova também pelo oposto deste ideal feminino, que é o da mulher envelhecida, cujo corpo já apresenta as marcas da idade e do tempo. Envelhecer, aponta Perrot, equivale a deixar de ser mulher, abandonam-se todos os atributos da feminilidade:

A vida de mulher dura pouco: a menopausa, tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX: "eu que não sou mais uma mulher", diz George Sand. Não ver mais seu sangue, é sair do campo da maternidade, da sexualidade e da sedução. [...]. A velhice das mulheres se perde nas areias do esquecimento (PERROT, 2007, p. 48-49).

Assim, o corpo envelhecido das mulheres, distante dos padrões do ideal feminino, é rejeitado, o que transparece em nossas produções culturais, associando a idade madura feminina à representação de seres maléficis, como a bruxa, e como personificações de moléstias que assolam a humanidade, como a peste, a fome, as doenças venéreas, a guerra, os rigores do inverno, a morte.

A pintura *As três idades da mulher* (1905), de Gustav Klimt, alegoria dos diferentes estágios típicos da trajetória feminina, apresentada na figura 6, é um exemplo dos estereótipos vinculados às mulheres maduras.

Nesta imagem, vemos a mulher na primeira idade, como bebê, acalentado por sua mãe, que, por sua vez, representa a segunda idade, com seu corpo de linhas suaves e pele rosada, notas de saúde e beleza, que acompanham a ideia de fertilidade, comprovada pelo exercício de sua função materna. Já a terceira idade da mulher é representada por uma figura feminina envelhecida, a pele amarelada e enrugada, cobrindo veias salientes e uma ossatura nodosa, denotando o desgaste de seu corpo. O esgotamento de sua força vital é reforçado por uma expressão de desânimo, os ombros e a cabeça baixos; a mão que cobre sua testa sugere desespero e/ou constrangimento. Os seios murchos e pendentes são

símbolos de sua infertilidade, assim como o ventre deformado, uma das marcas do envelhecimento, que traz desarmonia para o corpo da mulher, que deixa de ser belo e perde sua potência de gerar vida.

Figura 6 – Gustav Klimt, *As três idades da mulher* (1905).



Óleo sobre tela. 180 x 180 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Itália.

Fonte: < bit.ly/3AVnnUs>. Acesso em: 16 jul. 2022.

Na literatura também é frequente encontrarmos esse desprezo da mulher que se aproxima da maturidade, como em *Béatrix*, (1839), romance de Balzac, no qual um dos personagens masculinos lamenta o fim próximo da vida amorosa da artista Félicité de Touches, pois, por sua idade, ela está prestes a ultrapassar “[...] a porta do inferno das mulheres, que se abrem com o número 50!⁷⁷” (BALZAC, 2013, p. 188).

Já nas narrativas de artista, as marcas do envelhecimento na mulher surgem como símbolos da decadência do artista, pois este associa tanto a beleza quanto a juventude e a fertilidade feminina à sua atividade de criação. Estabelece-se, portanto, uma associação entre a capacidade reprodutiva da mulher modelo com o trabalho de criação empreendido pelo pintor personagem.

⁷⁷ « [...] aux portes de l'enfer des femmes, et qui tournent sur leurs gonds poussées par le chiffre 50 ! »

Em *A Obra*, de Zola e *A Madonna do futuro* (1873), de Henry James encontramos uma evidente projeção entre a capacidade criativa do artista e a modelo que perde a beleza e o viço da juventude. De musa em potencial, a modelo envelhece na mesma proporção em que decai a probabilidade de o artista realizar a sua obra, revelando a ligação entre o declínio da capacidade criativa do pintor e a perda da beleza do corpo da mulher.

É neste sentido que o narrador de *A Madonna do futuro* deplora o envelhecimento da modelo de seu amigo pintor, Theobald, que deixou de ser uma mulher digna de ser representada, desestimulando-o a pintá-la:

– Meu pobre amigo – exclamei, pondo minha mão no seu ombro–, desperdiçou sua chance! Ela está velha; velha demais para uma Madona! [...] Perdeu tempo entregando-se a uma contemplação cômoda. Sua amiga foi um dia jovem, viçosa e virginal; mas, insisto, isso foi há alguns anos. Contudo, ela ainda possui *beaux restes* (JAMES, 1873, p. 90)

Esta constatação assombra o pintor, que exclama em desespero, associando irremediavelmente sua força criativa à figura da mulher:

– Velha; velha! – seguia repetindo estupidamente. – Se ela é uma velha, eu o que sou? Se sua beleza perdeu o viço, onde...onde está minha força? [...]. A sensação de tempo perdido, de uma oportunidade desperdiçada, parecia se descortinar diante de sua alma em ondas de escuridão. De repente abaixou a cabeça e começou a chorar (*Ibid.*, p. 91).

No final da narrativa, Theobald reconhece a sua condição de artista sem obra, destacando a sensação de tempo perdido, de oportunidade desperdiçada, metaforicamente associada à imagem da modelo “velha”, “enrugada” e “murcha”, já tão próxima da morte (*Ibid.*, p. 90):

Desperdicei meu tempo! Sou um fracasso! Não vou fazer mais nada neste mundo. Você abriu meus olhos [...]. Esperei e esperei até um momento melhor para começar e desperdicei minha vida nessa preparação. Enquanto imaginava que minha criação crescia, ela estava morrendo (*Ibid.*, p. 102).

De forma similar em *A obra*, o pintor Claude culpa o envelhecimento do corpo da mulher que posa para ele por sua incapacidade de criar. A sua modelo é Christine, sua esposa que, mesmo contrariada, posa para ele para evitar a despesa de pagar uma profissional, atuando, ao exemplo de Gillette, como uma modelo por amor: “Eram serviços que ela se mostrava feliz por fazer por ele, por mais que

repugnasse se desnudar, magoada por exercer esse trabalho de modelo agora que era sua esposa⁷⁸ (ZOLA, 1996, p. 342).

Todavia, Claude não se mostra satisfeito nem de pintura em andamento nem do seu corpo-modelo, que compara severamente ao que conheceu décadas atrás:

- Mas também, minha cara, você não é mais como era no cais de Bourbon. Ah! Mas não é mesmo!... É estranho que você tenha seios maduros tão cedo. [...]. Certamente você pode se orgulhar, seu corpo já foi muito bom! Ele não dizia essas coisas para machucá-la, ele falava simplesmente como observador, os olhos semicerrados, falando de seu corpo como de um pedaço de estudo que apodrecia.
- O tom ainda é esplêndido, mas o desenho, não, não, não é mais nada daquilo!... As pernas, oh! as pernas ainda estão bem: é o que se vai por último nas mulheres... Mas a barriga e os seios, Meus Deus! Estão bem estragados. Veja-se no espelho: ali, perto das axilas, bolsas inchadas que não são nada bonitas⁷⁹ (*Ibid.*, p. 360-361).

Claude encerra a cena da humilhação de Christine concluindo que são as marcas do tempo em seu corpo as responsáveis por sua atual inépcia em produzir uma boa pintura: “– Não é sua culpa, mas é evidente que é isso que está me atrapalhando... Ah! Que falta de sorte! [...]. Não, decididamente, eu não posso fazer nada com isso... Ah! Veja bem, quando se quer posar, não se deve ter filhos!⁸⁰ (*Ibid.*, p. 361-362).

O envelhecimento do corpo feminino, em suma, reflete, como um espelho, o definhamento do trabalho do artista; os seus atributos considerados “negativos” repercutem de forma desfavorável na produção do artista: a modelo, assim, deixa de atuar como sua adjuvante, que o auxilia em sua atividade de criação, para se tornar a sua oponente. Como bem apontou Sitzia (2004, p. 99): “As modelos são, então, responsáveis do fracasso do artista por suas próprias imperfeições⁸¹”.

⁷⁸ « C'étaient des services qu'elle se montrait heureuse de lui rendre, répugnant pourtant à se dévêtir, blessée de ce métier de modèle, maintenant qu'elle était sa femme ».

⁷⁹ « – Aussi, ma chère, tu n'es plus comme là-bas, quai de Bourbon. Ah ! mais, plus du tout !... C'est très drôle, tu as eu la poitrine mûre de bonne heure. [...]. Certes, oui, tu peux t'en flatter, ton corps a été bigrement bien ! Il ne disait pas ces choses pour la blesser, il parlait simplement en observateur, fermant les yeux à demi, causant de son corps comme d'une pièce d'étude qui s'abîmait. – Le ton est toujours splendide, mais le dessin, non, non, ce n'est plus ça !... Les jambes, oh ! les jambes, très bien encore : c'est ce qui s'en va en dernier, chez la femme.... Seulement, le ventre et les seins, dame ! ça se gâte. Ainsi, regarde-toi dans la glace : il y a là, près des aisselles, des poches qui se gonflent, et ça n'a rien de beau ».

⁸⁰ « Ce n'est point ta faute, mais c'est évidemment ça qui me fiche dedans... Ah ! pas de chance ! [...]. Non, décidément je ne puis rien faire avec ça... Ah ! Vois-tu, quand on veut poser, il ne faut pas avoir d'enfant ! »

⁸¹ « Les modèles sont alors responsables de l'échec de l'artiste par leurs propres imperfections ».

A modelo, portanto, é uma figura ambígua, que pode ser tanto adjuvante como oponente, considerando apenas o seu corpo, a sua forma física, o que marca ainda mais a objetificação do personagem. No entanto, a dualidade desta figura e sua atuação na narrativa como oponente também se apresentam a partir da relação que ela desenvolve com o pintor, atingindo uma esfera psicológica: a partir do momento em que a relação entre eles deixa de ser profissional para se tornar amorosa, nasce um conflito que marca profundamente o desenrolar do enredo e o posicionamento dos personagens.

A confusão entre os papéis de modelo e amante é uma condição que se repete em inúmeras narrativas, pois além de tratar-se de uma transposição da realidade histórica, como apontou Martin-Fugier, introduz um elemento de conflito de ordem pessoal e/ou profissional no enredo. De fato, os efeitos e consequências da relação ambígua que se estabelece entre o artista visual e sua modelo é recorrente na categoria que representa o mundo da arte, como transparece em *La Vagabonde* [A Andarilha] (1910), romance de Colette, no qual o pintor Taillandy, ex-marido da narradora-personagem, afirma, com declarado cinismo: “Eu só quero como modelos minhas amantes, e como amantes, minhas modelos⁸²” (COLETTE, 1910, p. 29).

Todavia, quando ultrapassa o limite do profissional, a relação da modelo e do pintor também é marcada por paradoxos: o homem se volta para a mulher para criar e, ao mesmo tempo, ela se torna a causa de sua ruína quando desempenha o papel de amante, ou seja, quando abandona o posto passivo de modelo e passa a exercer um papel ativo na vida do personagem. A partir deste ponto, a relação da modelo com o pintor se equipara à da companheira, ou seja, há uma modificação do *status* da figura feminina no desenrolar da narrativa.

Em síntese, podemos resumir a ambivalência da figura da modelo ao seguinte: enquanto atende os padrões estabelecidos de beleza e juventude, cumprindo o seu papel passivo na criação, a modelo atua como adjuvante do pintor; já quando transgredir as normas estéticas e comportamentais do ideal feminino, seja pelo envelhecimento ou outras imperfeições, pela inconstância no exercício do seu trabalho de pose, ou ainda, quando se torna companheira do artista, colocando-o frente a conflitos de ordem pessoal capazes de afetar a sua produtividade, a modelo se torna sua oponente.

⁸² Je ne veux pour modèles que mes maîtresses, et pour maîtresses que mes modèles.

Nos casos em a figura da modelo se modifica para se equiparar à da companheira, os elementos da nossa pesquisa serão apresentados no subcapítulo 2.3, inteiramente dedicado a esta figura. Passamos agora a analisar a figura da musa, que é um aprofundamento da figura da modelo.

2.2.2 – A musa como inspiração

Ascender à condição de musa significa ultrapassar a figura da modelo. Enquanto a modelo exerce apenas uma função utilitária, muitas vezes equiparada a uma ferramenta que auxilia o trabalho de criação como as tintas e os pincéis, a musa é imprescindível para a criação do artista a que se atrela. A figura da musa, portanto, se liga à inspiração e à materialização da obra de arte como um processo divino e sagrado; além disto, ela é diferenciada, única, insubstituível, se apresentando como uma metáfora da potência criativa do artista.

Para tratarmos da figura feminina da musa nas narrativas de artista, recorreremos inicialmente à origem mítica da palavra, que designa as nove entidades greco-romanas, responsáveis por inspirar as criações artísticas e científicas, cada uma delas ligada a uma área específica⁸³.

Hesíodo, em *Teogonia*, versos 53 a 55, conta a origem das Musas: “Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, / Memória rainha nas colinas de Eleutera, / para oblvio de males e pausa de aflições” (HESÍODO, 2012, p. 105). Nos estudos que precedem a sua tradução do *Hino Homérico IV*, Ordep Serra (2006, H.H.IV, p. 104) desenvolve a relação simbólica das Musas com sua mãe, Memória: “Como se sabe, gregos e romanos ligavam essencialmente à memória a produção da arte e do conhecimento. [...] Ligavam-lhe o fazer e a feição de todos os saberes. Acreditava que ela tem suas raízes nas profundezas originárias do mundo”. Ao dom das Musas e da Memória estão também associados a revelação do ser e o encantamento (*Ibid.*, p. 115). Ainda como filhas da Memória, as Musas carregam o poder de manifestação, de revelar a ordem do mundo pela arte, e, também, o de trazer o esquecimento, o que lhes confere uma potência ambígua, “[...] como poder entre a

⁸³ As musas são constituídas pelas seguintes nove irmãs: Calíope (bela voz), musa da eloquência e da poesia épica; Clio (a que confere fama), a musa da História; Euterpe (a que dá júbilo), musa da poesia lírica; Tália (a festiva), musa da comédia; Melpômene (a cantora) musa da tragédia; Terpsícore, (a que adora dançar), musa da dança; Érato (a que desperta desejo), musa do verso

presença e a ausência, a luz da nomeação e a noite do oblívio” (TORRANO *apud* H.H.IV, 2006, p. 114).

Nesse sentido, os poderes e a proteção das Musas, como patronas das atividades de criação, eram invocados por aqueles que pretendiam se lançar em tais trabalhos, sendo o maior exemplo desta tradição os proêmios da composição épica, no qual o poeta apela a essas divindades, para que elas o inspirem e permitam o canto, por meio de uma aliança entre o divino e o humano. “Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige nosso canto”, explica Torrano, no estudo que antecede o volume da sua tradução de *Teogonia* (HESÍODO, 2012, p. 21); “[...] as Musas se fazem presentes como força numinosa [...]” (*Ibid.*, p. 29), portadoras da ideia de um despertar místico, misterioso e inspirador. O artista surge, nesse contexto, como um intermediário ou intérprete da palavra divina, a Musa sendo a que lhe dita a obra de arte, o que também contribui para alimentar o mito do artista como um ser de exceção, uma vez que este tem acesso aos planos superiores, empreendendo, no mundo material, projetos elevados.

A imagem mítica das musas permanece presente no imaginário e nas artes, como podemos verificar na pintura *A musa* (1895), de Gabriel de Cool, na figura 7. Neste quadro, a musa é representada como um ser etéreo, vestida com véus diáfanos, adornos florais, longos cabelos louros, pele clara, pés delicados – atendendo aos padrões da beleza feminina ideal –, que envolve o artista em seus braços, exercendo sobre ele uma espécie de dominação, enquanto este se encontra reclinado em uma posição passiva, com uma expressão sonhadora no rosto, a pena como que interrompida, paralisada diante da presença da musa.

A figura da Musa como símbolo da inspiração artística não permanece restrita ao cenário literário, manifestando-se também para os pintores, como ilustra Émile Louis Foubert, *O artista sonhando em seu ateliê* (1886), pintura na qual, conforme figura 8, vemos um pintor à frente de seu cavalete, pensativo, enquanto que, no plano de fundo, várias figuras femininas difusas, plainando, vaporosas, em um movimento harmônico que se desenrola acima do artista, deixam o espectador em dúvida se estas são parte de alguma pintura que decora o ateliê, a imaginação

erótico; Polímnia (a de muitos hinos), musa dos hinos sagrados e da narração de histórias; Urânia (celeste) era a musa da astronomia (DEMOUGIN, 1986, p. 1096).

do pintor ou, ainda, corporificações da inspiração artística que circulam em seu espaço de criação.

Figura 7 – Gabriel de Cool, *A musa*, 1895.



Óleo sobre tela. 158 X 96 cm. Coleção particular.
Fonte: < bit.ly/3vPtInf >. Acesso em: 08 mar. 2022.

Figura 8 – Émile Louis Foubert, *O artista sonhando em seu ateliê*, por volta de 1886.



Óleo sobre tela. 96 X 71 cm. Coleção particular.

Fonte: < bit.ly/3MCw7Cj>. Acesso em: 08 mar. 2022.

É interessante observarmos que, em ambas as pinturas citadas, o artista foi representado juntamente com a(s) Musa(s) em um momento de inação sonhadora, contrariando a ideia da entidade que os inspira enquanto estes se aplicam ativamente no trabalho. Há, portanto, uma inversão de papéis: as musas ocupam posições ativas enquanto os artistas se encontram em poses passivas. Estas representações, portanto, ressaltam o papel ambíguo da Musa, já presente na Antiguidade, que se manifesta em uma oposição entre a inspiração e a distração, uma vez que sua presença também tem o poder de imergir o seu receptor em uma contemplação improdutiva.

A invocação mítica das Musas como uma preparação, antecipação e até mesmo como imprescindível para o fazer artístico surge no contexto das narrativas de artista na medida em que estes valores são transpostos para uma figura feminina, personagem que representa a inspiração do artista.

A figura da musa inspiradora do artista, portanto, recupera a ideia da mulher como símbolo da imaginação, da graça, da beleza, mas, sobretudo da própria potência criativa. Desta forma, incorporando os valores míticos das Musas, a musa do artista também é representada como portadora de poderes singulares, o que também faz dela uma figura profundamente idealizada, pois atua como a metáfora do poder de criação do protagonista.

A busca por uma musa inspiradora, inclusive, é um dos topos da narrativa de artista, que configura o ponto de partida da trajetória do protagonista na medida em que este deposita suas expectativas de produzir uma obra de arte perfeita na figura de uma mulher. Este é o caso de pintor da novela *Les Prodiges de la vie* [Os prodígios da vida] (1904), de Stefan Zweig, que retarda o início da pintura de uma encomenda, uma imagem da Imaculada Conceição, por não encontrar a modelo ideal para posar para sua Virgem, figura altamente idealizada, intangível em sua sacralidade:

Ele tinha procurado todos os tipos de mulheres, daquelas que vendiam seu rosto pelo tempo em que o copiamos, daquelas que vendiam seu corpo, mulheres de burgueses e moças doces, o brilho ardente da pureza anterior traços em seus traços; mas toda vez em que elas se encontravam diante dele e que ele queria dar a primeira pincelada, ele sentia a que ponto elas eram humanas⁸⁴ (ZWEIG, 1996, p. 32).

A novela compara a busca desta musa a um tormento, uma frustração constante que acompanha o pintor enquanto este observa sua tela vazia e seu material ainda intocado (*Ibid.*, p. 33), o que o leva a empreender passeios intermináveis pela cidade procurando uma figura que atendesse suas exigências. O momento em que ele finalmente encontra sua musa na figura de uma jovem enquadrada por uma janela é descrito pelo narrador como uma epifania, uma miragem luminosa:

O pintor parou de repente, como que petrificado, e colocou suas mãos diante de seus olhos para os proteger, como uma pessoa ferida por um raio ou por algum acontecimento assustador e extraordinário. Enquanto ele olhava uma janela banhada de sol, seus olhos foram atingidos em cheio pela reverberação da luz. E através da nuvem de púrpura e dourado surgiu [...] um prodigioso milagre. [...] Aquela moça pensativa, apoiada nas beiras

⁸⁴ « Il avait recherché toutes sortes de femmes, de celles qui vendaient leur visage le temps qu'on le copie, de celles qui vendaient leur corps, des femmes de bourgeois et de douces jeunes filles dont les traits avaient l'éclat ardent de la pureté intérieure ; mais chaque fois qu'elles se trouvaient devant lui et qu'il voulait poser le premier coup de pinceau, il ressentait à quel point elles étaient humaines.

cintilantes da janela, as chamas do sol como uma auréola em torno de seus cabelos negros e encaracolados⁸⁵ [...] (*Ibid.*, p. 36-37).

A descoberta da musa se concretiza como uma intervenção divina em favor do trabalho do artista: “E ele acreditou ver a mão de Deus que lhe mostrava assim o meio de realizar a sua obra de forma satisfatória e honrada⁸⁶” (*Ibid.*, p. 37).

Impressão similar do encontro com a musa é vivenciada pelo personagem referencial do pintor Walter Deverell, em *Autumn* (1990), romance de Philippe Delerm, que trata da irmandade Pré-Rafaelita. Ao vislumbrar pela primeira vez aquela que se tornaria a musa icônica do grupo, Elizabeth Siddal, na loja em que a moça trabalhava como costureira e bordadeira, esta surge como a materialização do ideal estético buscado pelo grupo de artistas:

De repente, pareceu-lhe que as conversas em seu entorno se esvaneciam, ele foi tomado por uma tontura.

Ela estava lá, de olhos baixos, uma expressão de doçura consentida, de quietude interior. Ela. Era Ela, a evidência no fim de um longo caminho. [...]. Ela parecia surgir de uma Idade Média florentina para habitar o seu sonho, com uma melancolia ferida, [...], fruto de outono de doçura ofertada, de virgindade mística. Em seus cabelos dormiam todas as chamas, todos os segredos de uma Itália incendiada por paixões seculares, e na brancura de sua pele todos os algures do Norte. [...] e um espinho doloroso o atravessou ao pensar em compartilhar esta visão que vinha encarnar seus sonhos⁸⁷ (DELERM, 2013, p. 31-33).

O ideal Pré-Rafaelita se apresenta assim na forma de uma figura feminina, que posará alternativamente para os pintores da irmandade, em quadros que se tornariam emblemáticos do movimento, como *Ofélia* (1851-1852), de John Everett Millais, e *Beata Beatrix* (1864-1870), de Dante Gabriel Rossetti.

A figura da musa como inspiração do pintor, é, assim como a modelo, indissociável de sua beleza, que, por sua vez, também é idealizada, como no trecho

⁸⁵ Soudain le peintre s'arrêta, comme pétrifié, et mit sa main devant ses yeux pour les protéger, ainsi qu'une personne blessée par un éclair ou par quelque événement effrayant et incroyable. Alors qu'il regardait une fenêtre baignée de soleil, ses yeux venaient d'être frappés de plein fouet par la réverbération de la lumière. Et à travers ce nuage de pourpre et d'or avait surgi [...] un prodigieux miracle. [...]. Cette jeune fille pensive accoudée à l'appui étincelant de la fenêtre [...], les feux du soleil ainsi qu'une auréole autour de ses cheveux noirs et bouclés [...] ».

⁸⁶ « Et il crut voir la main de Dieu qui lui désignait ainsi le moyen d'accomplir son œuvre d'une manière satisfaisante e honorable ».

⁸⁷ « Il lui sembla soudain que les conversations autour de lui s'estompaient, qu'un vertige le prenait. / Elle était là, les yeux baissés, avec cette expression de douceur consentante, de quiétude intérieure. Elle. C'était Elle., l'évidence au bout d'un long chemin. [...]. Elle semblait descendue d'un Moyen Age florentin pour habiter son rêve, avec une mélancolie blessée, [...], fruit d'automne à la douceur offerte de virginité mystique. Dans ses cheveux dormaient toutes les flammes, tous les secrets d'une Italie brûlée de passions séculaires, et dans la blancheur de sa peau tous les ailleurs du Nord. [...] et une écharde douloureuse le traversait à l'idée de partager cette vision qui venait incarner leurs rêves ».

acima citado, surgindo como algo que vem de outra época, de outros países e até como parte de outros universos, como o sonho e o plano celestial, algo, portanto, não apenas distante, mas inalcançável.

Lembramos aqui de Frenhofer, o pintor de *A obra-prima ignorada*, que há dez anos trabalha em uma representação de Catherine Lescault, mas não consegue terminar o quadro por lhe faltar uma musa (BALZAC, 2012, p. 28). Diante de suas infrutíferas buscas da figura feminina ideal, ele planeja: “Decidi viajar, vou para a Turquia, para a Grécia, para a Ásia, procurar uma modelo [...]” (*Ibid.*, p. 35). Assim, temos a dimensão do ideal de beleza inatingível que o pintor projeta em sua musa, aquela que lhe permitirá dar forma e vida à sua obra.

Um ponto interessante a ser observado é que, enquanto musa inspiradora, criatura próxima ao divino, representante do sonho e da ilusão, o apelo sexual da personagem que se apresenta na figura da musa é excluído. Denotando o homem particular que é o artista, a narrativa se esforça em diferenciar o olhar de desejo pela mulher do olhar que se volta para a criação, que entrevê a figura da musa como uma fonte inesperada de inspiração, e não como uma tentação.

Um exemplo deste olhar diferenciado é o que Zola apresenta no início de *A Obra*, na cena em que o pintor Claude surpreende o sono de Christine, na época jovem desconhecida que ele abrigara da chuva na noite anterior, em uma pose que traduz o que sua imaginação já lhe mandara buscar:

Era isto, exatamente isto, a figura que ele vinha inutilmente procurando para o seu quadro, e quase que na mesma pose. [...] Claude correu para pegar sua caixa de pastel e uma grande folha de papel. Então, agachado na beira de uma cadeira baixa, colocou um cartão sob seus joelhos e começou a desenhar, com um ar profundamente feliz. Todo seu constrangimento, sua curiosidade carnal, seu desejo combatido culminavam naquele deslumbramento de artista, no entusiasmo pelos belos tons e músculos moldados⁸⁸ (ZOLA, 1996, p. 69-70).

Neste momento, o pintor observa a mulher com olhos de artista, alheio a qualquer erotismo, como o narrador se esforça em ressaltar; vislumbrada como fonte

⁸⁸ « C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. [...] Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier. Puis, accroupi au bord d'une chaise basse, il posa sur ses genoux un carton, il se mit à dessiner, d'un air profondément heureux. Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés ».

de inspiração divina, cuja visão tem o efeito de impulsionar a criação, a mulher se apresenta com um caráter de adjuvante, cumprindo o seu papel de musa.

Em *Affaire Clémenceau: mémoire de l'accusé* [O caso Clémenceau: memorial do acusado] (1866), de Alexandre Dumas fils, o narrador-personagem conta sua primeira sessão com uma modelo vivo, uma verdadeira experiência iniciática, que seu mestre, o escultor M. Ritz, usa como uma prova para verificar a aptidão artística de seu aprendiz. Ao colocá-lo frente à modelo nua para trabalhar suas formas em argila, o mestre conclui, pela postura e rendimento de seu trabalho, que o jovem possui olhos de artista, que não deixou seus instintos masculinos se sobrepujarem aos da inclinação pela arte:

Na verdade, eu quis colocar mais que uma modelo sob os olhos de um artista, eu quis colocar uma mulher sob os olhares de um jovem, que, certamente, deve pensar de vez em quando em mulheres. Eu conversei sobre isso com sua mãe. Ela se preocupava com esta prova. Era uma aposta decisiva. Quem a ganharia, o artista ou o homem? O artista foi vencedor – eu não tinha dúvidas. O homem, nesse espetáculo inesperado, apenas fez com que despontasse em si ideias generosas⁸⁹ (DUMAS FILS, 1866, p. 94-95).

O verdadeiro artista, no espetáculo da nudez feminina que a ele se apresenta, vê apenas o que pode usar em benefício da arte, e não a satisfação dos seus sentidos humanos.

Em *Manette Salomon* (1867), os irmãos Goncourt apresentam a mesma ideia da ausência de tensão sexual na sessão de pose com a modelo na medida em que o trabalho que se desenvolve naquele momento se encontra impregnado pela sacralidade da arte:

É apenas na pose que a mulher deixa de ser mulher, e que para ela os homens não são mais homens. A representação de sua pessoa a deixa sem constrangimento e sem pudor. Ele se vê olhada por olhos de artistas; ela se vê nua na frente do lápis, da paleta, do desbastador, nua para a arte, esta nudez quase sagrada que cala os sentidos. O que passeia sobre ela e sobre os mais íntimos segredos de sua pele é a contemplação serena e desinteressada, é a atenção apaixonada e concentrada do pintor, do desenhista, do escultor, diante desse pedaço da Verdade que é seu corpo:

⁸⁹ « J'ai voulu, en effet, mettre plus qu'un modèle sous les yeux d'un artiste, j'ai voulu mettre une femme sous les regards d'un jeune homme qui certainement devait penser quelquefois aux femmes. J'en avais causé avec votre mère. Elle s'inquiétait fort de cette épreuve. C'était jouer le tout pour le tout. Qui l'emporterait de l'artiste ou de l'homme ? L'artiste l'a emporté, — je n'en doutais pas. L'homme n'a vu naître en lui, à ce spectacle inattendu, que des idées généreuses ».

ela se sente o que eles procuram e trabalham nela, a vida da linha que faz sonhar o desenho⁹⁰ (GONCOURT, 1996, p. 271).

Apresentado por um narrador que adota presunçosamente a perspectiva da mulher, percebemos o grau de idealização desta figura, que encontra satisfação em seu papel passivo de modelo, plenamente satisfeita em auxiliar o artista, a quem sacrifica as rigorosas imposições sociais sobre as condutas de uma mulher daquele tempo, expondo tudo o que lhe era proibido, a intimidade de sua nudez, renunciando à sua reputação em nome da arte, da criação de uma obra de arte. Veremos, mais adiante, que, do ponto de vista feminino, a sessão de pose da modelo é descrita e sentida de forma absolutamente diversa, pois esta se ressentida da objetificação e idealização a que é submetida.

No que se refere à diferença entre a modelo e a musa, que, como já apontamos, é uma singularização feita a partir do aprofundamento da figura da modelo, um exemplo que a retrata bem é o do pintor Brissot em *Grave Imprudence* [Grave imprudência] (1880), de Philippe Burty. No início do romance, Brissot afirma que “Os modelos são instrumentos do nosso trabalho⁹¹” (BURTY, 1880, p. 43) – o masculino genérico para se referir às modelos mulheres está presente em toda a narrativa – para, ao final, estabelecer uma relação de dependência com sua modelo Pauline. Por mais que ele continue se apoiando na função utilitária da modelo vivo, Pauline ascende à condição de musa na medida em que se torna imprescindível para o pintor, que, por meio da representação de sua figura, expressa o seu estilo próprio e a sua identidade como artista. Quando a moça abandona abruptamente o seu trabalho, o pintor se vê prejudicado em sua carreira, pois nela depositava todas as expectativas de seu futuro como artista, como podemos verificar pelo diálogo abaixo, em que Brissot explica a uma amiga, em uma visita a seu ateliê, o prejuízo da partida de Pauline:

– Um outro modelo não poderia servir? [...]

⁹⁰ « C'est dans la pose seulement que la femme n'est plus femme, et que pour elle les hommes ne sont plus des hommes. La représentation de sa personne la laisse sans gêne et sans honte. Elle se voit regardée par des yeux d'artistes ; elle se voit nue devant le crayon, la palette, l'ébauchoir, nue pour l'art de cette nudité presque sacrée qui fait taire les sens. Ce qui erre sur elle et sur les plus intimes secrets de sa chair, c'est la contemplation sereine et désintéressée, c'est l'attention passionnée et absorbée du peintre, du dessinateur, du sculpteur, devant ce morceau du Vrai qu'est son corps : elle se sent être pour eux ce qu'ils cherchent et ce qu'ils travaillent en elle, la vie de la ligne qui fait rêver le dessin ».

⁹¹ « Les modèles sont des instruments pour notre travail ».

– Não, Senhora, respondeu secamente o pintor. [...]. Pauline era para mim um instrumento incomparável. [...] Nada poderia lhe dar a ideia do tamanho do problema [...] que é para mim a partida desta moça e o desastre do meu quadro. Eu gostaria de fazê-la compreender [...], sobretudo, o lugar que ela ocupava na minha vida de artista. Quando eu fiz você reparar nas obras dos verdadeiros mestres uma certa beleza, que eles perseguiram em todo lugar, mesmo que inconscientemente, com a persistência de apaixonados monomaniacos, você não reconheceu sempre os mesmos traços, os mesmos charmes de uma e única mulher? Por bem ou por mal, Pauline era o tipo que daria à minha obra a sua originalidade⁹² (BURTY, 1880, p. 235-236).

Com estas observações, Brissot explica como se dá o sutil aprofundamento do *status* da musa em relação à modelo, uma vez que a musa é insubstituível, sublinhando, ainda, que elas se tornam marcas das obras dos artistas ao citar os exemplos dos grandes mestres da pintura que trouxeram destaque para sua arte pela presença de suas musas, inscrevendo-se, por meio delas, na história da arte.

Por mais que a ideia da musa inspiradora para o artista nos pareça uma imagem incrustada no século XIX, nosso *corpus* de pesquisa nos mostra que ela continua presente no imaginário sobre a arte e o artista, pois tanto a palavra “musa” quanto o sentido estereotipado que ela carrega estão presentes em obras contemporâneas, como em *Sinfonia em branco* (2001), de Lisboa, e *Só garotos* (2010), de Patti Smith.

O pintor Tomás, de *Sinfonia em branco*, após ser abandonado por sua musa, Maria Inês, é tomado pela inércia e pela melancolia, como se observa na carta que escreve para os seus pais:

Sentia seus quadros murchos feito as frutas que esquecia por muito tempo dentro da geladeira. E quanto a ela, Maria Inês, amor e musa, Tomás temia havê-la perdido, sem querer reconhecer o fato de que na verdade nunca a tivera. [...] *Perdi a minha musa*, escreveu para os pais naquela tarde em que o navio cruzava imperceptível aquele pedacinho de mar visível de sua janela. *Espero que seja só temporário* (LISBOA, 2013, p. 228).

⁹² « – Un autre modèle de pourrait pas vous servir ? [...] / – Non, Madame, répondit sèchement le peintre. [...]. Pauline était pour moi un instrument incomparable. [...]. Rien ne peut vous donner l’idée de l’embêtement [...] où me jettent le départ de cette fille et le désastre de mon tableau. Je voudrais vous faire comprendre [...] surtout la place qu’elle tenait dans ma vie d’artiste. Quand je vous faisais distinguer dans les œuvres des vrais maîtres une certaine beauté qu’ils poursuivaient partout, toujours à leur insu, avec une ténacité d’amoureux monomanes, n’y reconnaissiez-vous pas toujours les mêmes traits, les charmes d’une seule et unique femme ? À tort ou à raison, Pauline était le type qui aurait imprimé à mon œuvre son originalité ».

Neste trecho, vemos a relação de dependência que Tomás desenvolveu com Maria Inês ao associá-la à qualidade de seu trabalho: a ausência da musa faz sua arte declinar.

Já na autobiografia de Patti Smith, *Só garotos*, que retraça o seu relacionamento com o fotógrafo Robert Mapplethorpe na Nova York dos anos 1960 e 1970, a musa e o artista compartilham projetos comuns, narrando a busca de ambos por sua expressão artística. Em vários momentos do texto, Smith sugere uma forma de simbiose, não apenas entre o seu trabalho artístico e o de Mapplethorpe, mas também na busca das condições materiais e criativas para empreendê-los: “Éramos dois sonhadores, mas Robert era quem fazia as coisas acontecerem. Eu entrava com o dinheiro, e ele tinha a motivação e o foco. Ele tinha planos para si mesmo, mas também para mim” (SMITH, 2010, p. 123). Continua a autora: “Observar o seu progresso foi gratificante, na medida em que eu era parte do seu processo. Nosso combinado de artista e modelo era simples, eu confio em você, eu confio em mim” (*Ibid.*, p. 176).

Quando convidada para a primeira exposição de seus desenhos, Smith não cogita fazê-la sem a presença de Mapplethorpe, declarando expressamente a sua posição como musa do fotógrafo:

Senti ao mesmo tempo que não podia fazer uma exposição em uma galeria daquele calibre sem Robert. Perguntei se podíamos expor juntos. [...]. Robert era ligado à galeria de Holly Solomon na época, e pediu permissão para expor comigo. Eu não entendia nada da política do mundo da arte; só sabia que devíamos expor juntos. Escolhemos expor um conjunto de trabalhos que enfatizasse a nossa relação: artista e musa, papéis intercambiáveis entre nós (*Ibid.*, p. 230).

Esse exemplo da relação musa e artista que trabalham em uníssono, que beneficia a ambos, é único em nossa pesquisa, mas precisamos considerar aqui o seu contexto histórico-social, a segunda metade do século XX, que permitiu mais liberdade para a mulher se tornar também artista, a desenvolver um projeto próprio, a alcançar condições sociais e materiais para tanto, como é o caso de Patti Smith – que era artista por si só, além de musa de Mapplethorpe –, aproximando a relação a uma parceria, e não uma relação na qual um dos indivíduos se doa para o outro, em que a musa exerce apenas uma função passiva na criação⁹³.

⁹³ Considerando os aspectos da relação entre musa e artista que ainda abordaremos nesta pesquisa, salientamos que, apesar da relação entre Smith e Mapplethorpe ter se iniciado como uma conexão

Esta forma de doação da musa para o artista, a partir da qual ele cria a obra de arte, pode inclusive se tornar patológica, pois, percebemos em algumas narrativas a associação entre a ideia de criação e morte na relação entre os dois personagens: enquanto cede o seu corpo para que ele dê origem a uma pintura, a mulher define física ou psicologicamente. Neste tipo de relação prevalece a dualidade: da figura feminina que alimenta a criação retira-se a vida; na mesma medida, a vida preenche a obra que se inspira naquela figura. Nessa perspectiva, o laço que une a musa e o artista se torna exploratório, parasitário: enquanto condição típica da narrativa de artista, o homem se volta para mulher para criar, mas, ao assumir a figura da musa, a mulher cede algo de si mesma para o propósito criativo do personagem.

Um exemplo desta parasitose se encontra no poema de Christina Rossetti *In an Artist's Studio* [No ateliê de um artista] (1856), um exemplo *sui generis* da perspectiva da musa sobre o seu trabalho e seu relacionamento com o pintor, que apresentamos em sua completude na tradução abaixo:

Um rosto olha para fora de todas as suas telas,
 Uma mesma figura sentada, andando ou reclinada:
 Nós a encontramos escondida por detrás daqueles quadros,
 Espelhos que refletem toda a sua beleza.
 Uma rainha vestida de opala ou de rubi,
 Uma moça sem nome, entre os verdes mais frescos de um verão,
 Uma santa, um anjo - cada tela com
 O mesmo significado, nem mais nem menos.
 Ele se alimenta de seu rosto dia e noite,
 E ela, com verdadeiros olhos gentis, olha de volta para ele,
 Bela como a lua e alegre como a luz:
 Sem desanimar com a espera, nem tristeza anuviada;
 Não como ela é, mas como era, quando a esperança brilhava;
 Não como ela é, mas como ela preenche seu sonho⁹⁴
 (ROSSETTI *apud* BATTISCOMBE, 1965, p. 10).

Inspirado no relacionamento conturbado do irmão, o poeta e pintor Dante Gabriel Rossetti, com Elizabeth Siddal, Christina Rossetti expõe em seu poema a relação entre os dois ocupantes típicos do ateliê do artista, o pintor e a sua musa,

amorosa, este logo assumiu sua homossexualidade, rompendo a ideia de casal entre a dupla, o que, sem dúvida, fortaleceu a sua parceria criativa, atenuando uma possível rivalidade entre eles.

⁹⁴ "One face looks out from all his canvases, / One selfsame figure sits or walks or leans:/ We found her hidden just behind those screens,/ That mirror gave back all her loveliness./ A queen in opal or in ruby dress,/ A nameless girl in freshest summer-greens,/ A saint, an angel — every canvas means/ The same one meaning, neither more or less./ He feeds upon her face by day and night,/ And she with true kind eyes looks back on him,/ Fair as the moon and joyful as the light:/ Not wan with waiting, not

traçando os momentos íntimos e repletos de significados da sessão de pose e do artista ao trabalho. Centrando-se no ponto de vista da figura da musa, Rossetti traduz a experiência deceptiva da sessão de pose na medida em que a musa não se vê percebida pelo pintor como uma mulher real, mas como um objeto em que este projeta suas próprias idealizações. Dentro do espaço do ateliê, a figura feminina da musa assume as formas das fantasias masculinas, encarnando, alternativamente, uma santa, um anjo, uma rainha ou uma moça anônima, sempre submissa aos caprichos do pintor, que a transforma, a cada sessão, em uma figura diferente, mas nunca a representa como ela mesma, na forma de um retrato; como mulher real, enfim, a musa não desperta o interesse desse homem tão particular que é o artista.

A dor da musa, conclui-se, é não ser vista como ela realmente é, mas como reflexo de um ideal masculino, frustração que é potencializada por suas expectativas amorosas sobre o pintor. Pois, nos últimos versos, é latente a desesperança da musa, na medida em que adquire consciência de que o artista a vê apenas como um acessório que auxilia o seu trabalho, desânimo que, contudo, não aparece na tela, uma vez que é filtrado pela idealização do amado sobre a sua pessoa, que o leva a ignorar os seus sentimentos. A ideia do amor não correspondido, do sacrifício que a mulher faz por amor ao artista ao ceder o seu corpo na pose, do definhamento advindo deste trabalho, transformam a musa em uma figura trágica, uma vítima tanto da arte quanto do artista, pois, sobressai-se ainda, do poema, a imagem do artista como um predador, que metaforicamente se alimenta da mulher para criar, transformando-a em sua criatura, aniquilando sua própria identidade, expressão e força vital.

É importante lembrar que elementos presentes em *In an Artist's Studio* também são embasados pela experiência da própria autora, que, antes da publicação do poema, já havia posado para seu irmão como figura principal das obras *A infância de Virgem Maria* (1848-1849) e *Ecce Ancilla Domini* (aprox.1849), cena da Anunciação⁹⁵. Este fato acrescenta verossimilhança ao poema na medida

with sorrow dim;/ Not as she is, but was when hope shone bright;/ Not as she is, but as she fills his dream”.

⁹⁵ O quadro *A infância de Virgem Maria* (1848-1849), de Dante Gabriel Rossetti, contou como modelos para Santa Ana a mãe do artista, e para a Virgem, sua irmã Christina; esta obra se encontra hoje no museu Tate Britain, em Londres, e sua imagem pode ser vista neste link: <bit.ly/3aQ8mIT>, acesso em 18. Jul. 2022. Já o quadro *Ecce Ancilla Domini* (aprox.1849), do mesmo artista, que também contou com Christina como modelo para a figura da Virgem, se encontra hoje no museu Tate Modern, em Londres, e pode ser visualizado no seguinte link: <bit.ly/3cnVs5u>, acesso em 18 jul. 2022. Christina também posou para o irmão para o seu retrato em pastel, 1866, obra que hoje faz

em que a prática das sessões de pose e da inserção de sua figura idealizada em pinturas também fazem parte de sua trajetória pessoal. Ademais, tanto Christina Rossetti quanto Elizabeth Siddal, que inspirou o poema, também eram artistas, a primeira poeta, a segunda pintora e poeta, sendo que o trabalho criativo de ambas foram eclipsados pelo dos artistas homens de seu círculo, ambas permanecendo à sombra destes, permanecendo na história apenas como as figuras que posaram para suas pinturas.

Todavia, apesar do poema de Rossetti apresentar a inovadora perspectiva da musa sobre o trabalho de criação do qual participa, ele não é a única obra que trata do tema da relação predatória que pode se desenvolver dentro do ateliê. Em *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe, também está presente a ideia do vampirismo entre artista e musa. O conto se inicia quando o narrador se refugia em um castelo abandonado e, ao explorar o local, é atraído por um misterioso retrato com uma rica moldura oval, que assim descreve:

Era o retrato de uma jovem no alvorecer da feminilidade. [...] Apenas a cabeça e os ombros [...]. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria pintura. Mas aquela comoção tão súbita e tão intensa não me viera nem da execução da obra nem da imortal beleza do semblante. [...]. Descobriria que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta aparência de vida que a princípio me espantou, para afinal confundir-me, dominar-me e aterrar-me (POE, 2001, p. 280-281).

Tomado pelo assombro da presença de vida no retrato, o narrador recorre a um pequeno volume que conta a história das pinturas no castelo, e descobre que o retrato vem a ser o de uma donzela que se casou com um pintor, o autor da obra. O livro explica que, por insistência de seu marido, a moça posa para ele, mas, à medida que o artista trabalha, concentrado em sua obra e negligenciando a esposa, esta vai se tornando a cada dia mais triste e fraca, definhando lentamente enquanto a obra que a representa vai tomando forma. O pintor, contudo,

[...] não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava a seu lado. E, quando já se haviam passado várias semanas e muito pouco restava para fazer, exceto uma pincelada sobre a boca e um colorido nos olhos, a alegria da mulher de novo bruxuleou, como a chama dentro de uma lâmpada. E então foi dada a pincelada e completado o colorido. E durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto

parte de uma coleção particular, mas pode ser visto no link a seguir: < bit.ly/3RJU0dE>, acesso em 18 de jul. 2022.

ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: “Isto é na verdade a própria Vida!”. Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta! (*Ibid.*, p. 281-282)

Retomando o ambiente do ateliê do artista e a cena típica do artista ao trabalho, Poe acrescenta à narrativa elementos do sobrenatural e do mistério que participam do processo da criação da obra de arte, aludindo tanto aos mitos da criação quanto à visão mística do fazer artístico. Pois, nos primórdios da civilização, a arte era aproximada a uma prática mágica ou sobrenatural devido às crenças religiosas que atribuíam poderes à imagem e àqueles capazes de produzi-las: “[...] a imagem do artista que dá a vida, que torna a obra viva pelo seu trabalho, nos remete à crença no poder criador da divindade que insufla a vida a seres moldados no barro” (KRIS; KURZ, 2010, p. 87). Aproximando a figura do artista à do demiurgo, o ser divino dotado de capacidade criadora, Poe também lhe confere um poder sinistro e maléfico, o de retirar a vida de sua musa ao transferi-la para uma tela de pintura, causando a morte daquela que posa para ele⁹⁶.

A figura da musa no poema de Rossetti dialoga com a apresentada no conto de Poe na medida em que, mesmo contra sua vontade, elas se apresentam submissa aos desejos do pintor, fazendo-o em nome do amor, enquanto este não as vê como mulheres, apenas como adjuvantes de seu trabalho, na típica posição de musas inspiradoras. Neste sentido, o narrador de *O retrato oval* sublinha:

Era pois terrível coisa para essa mulher ouvir o pintor exprimir o desejo de pintar o próprio retrato de sua jovem esposa. Ela era, porém, humilde e obediente, e sentava-se submissa durante semanas no escuro e alto quarto do torreão [...]. Mas ele, o pintor, se regozijava com sua obra, que continuava de hora em hora, de dia em dia. [...] assim, não percebia [...] que ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele (POE, 2001, p. 281).

Com esses exemplos, podemos inferir que o processo de transferência da imagem da mulher para a obra de arte, do qual o artista se apresenta como intermediário, também implica em um custo para ela. Não é apenas o artista que se encontra envolvido na problemática da criação, este tema também pode estar

⁹⁶ A ideia da transferência da vida de uma pessoa para a sua imagem, uma crença antiga, também está presente em outras narrativas, como na novela *O retrato* (1835), de Gogol, e o romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, obras na qual as pinturas de retratos vão exercer um papel maléfico. Todavia, observamos que em ambos esses casos, as pinturas representam figuras masculinas, enquanto que, no retrato de Poe, uma figura feminina, prevalecem, mesmo com toda a áurea de mistério criada pelo autor, os valores ligados à mulher: a beleza, a doçura, o encanto, a passividade e a submissão.

presente na figura da musa, que, ao se instalar neste papel, se torna invisível, se anula como mulher, cede ao artista a sua vida, aqui compreendida em sentido amplo, como símbolo do amor, da alegria, da felicidade,

Nessa perspectiva, percebemos o peso de ser musa, que, ao ceder sua imagem para os processos criativos do pintor, muitas vezes não o faz de forma abnegada, como supunham os irmãos Goncourt; ela se sacrifica não em nome da arte, mas em nome do amor pelo artista, amor este que permanece não correspondido, uma vez que ela é vista por olhos de artista, que, como dito acima, enquanto se posiciona como criador ao trabalho, recusa o impulso sexual ou amoroso pela mulher. A ilusão aqui é dupla: o pintor idealiza a sua musa e esta idealiza o artista, uma vez que este não é um homem comum, sujeito às mesmas inclinações que os demais, como prega o mito do artista.

Em alguns casos, a musa se revolta ao perceber a exploração de sua nudez, como o personagem de Gillette em *A obra prima ignorada*, mas, em outros, essa entrega pelo amor se dá de forma consciente, como o faz Gretchen em *La toison d'or*, que incentiva o trabalho de Tiburce posando para ele, reconhecendo que “O amor é o gênio das mulheres⁹⁷”: “Você fixará seus sonhos sobre a tela, e todas essas agitações se acalmarão por si só. Se eu não posso ser sua amante, eu serei, ao menos, a sua modelo⁹⁸” (GAUTIER, 2006, p. 202).

Para finalizar, observamos alguns aspectos que envolvem a relação da musa com o artista e que serão abordados nos tópicos seguintes deste trabalho. No que se refere à ideia da transferência da vida da musa para a pintura, salientamos a existência, seja de identidade, seja de oposição, entre a modelo ou musa e a obra de arte, tema tratado no tópico 2.2.3.

Com relação à ambiguidade presente na figura da musa, que pode ser, para o artista, ao mesmo tempo inspiração e distração, observamos que: como musa inspiradora, criatura próxima do divino, à qual o artista atribui sua potência criativa, a musa é um personagem adjuvante; quando a musa atua como elemento de dispersão, a partir do momento em que se desenvolve uma relação amorosa correspondida entre ela o artista, levando-o a negligenciar a sua missão com a arte,

⁹⁷ « L'amour est le génie des femmes ».

⁹⁸ « Vous fixerez vos rêves sur la toile, et toutes ces grandes agitations se calmeront d'elles-mêmes. Si je ne puis être votre maîtresse, je serai du moins votre modèle ».

ela se transmuta em outra figura feminina, a da companheira do artista, que se posiciona como sua oponente, como veremos no tópico 2.3.

2.2.3 – Criadores e criaturas: a mulher como obra de arte

A análise da mulher representada picturalmente nas obras produzidas pelo artista protagonista é o ponto de partida para o tratamento de muitos temas típicos da narrativa de artista. Na medida em que a figura feminina se transforma em obra de arte ela assume diversos significados, atuando como reflexo de seu criador, trazendo à narrativa referências aos mitos da criação, ou, ainda, exercendo uma oposição com a figura da mulher real que a inspira.

Encontramos também, nestas narrativas, a figura da mulher representada em obras de outros artistas, exercendo uma função psicológica e retórica determinantes para a construção do personagem e da própria diegese. A figura feminina que se apresenta na narrativa como uma obra de arte, portanto, é bastante rica e complexa, exigindo uma análise cuidadosa, a qual nos dedicaremos nos próximos parágrafos, começando por aquela criada pelo pintor protagonista.

O aspecto mais evidente assumido pela mulher representada pelo pintor é de natureza reflexiva: é o seu espelho, a projeção e a materialização de seus ideais, de suas escolhas estéticas, sentimentos e inquietações. Neste sentido, a figura feminina atua como reflexo do pintor em diversos níveis e pode surgir em momentos pontuais nas narrativas. Veremos a seguir vários exemplos a fim de abarcarmos as possibilidades deste movimento de *mise en abyme* que ocorre entre o autor e sua obra na forma de uma figura feminina.

Começamos pelo pintor Claude Lantier, em *A obra*, que alia as figuras femininas que produz à sua malsucedida trajetória na pintura, transferindo para elas o seu estado de espírito flutuante, projetando nelas os seus anseios e fracassos. No início do romance, é uma mulher jovem de pele rosada, sorridente, exuberante de frescor e vitalidade, que ele escolhe como figura central de seu quadro *Plein Air*, pintada à imagem de seu entusiasmo em revelar seus ideais estéticos de vanguarda sobre a arte de seu tempo (ZOLA, 1996, p. 85).

Em um segundo momento, Claude trabalha em outra figura de mulher, que abandona, apaga e recomeça incessantemente; as camadas de tinta acabam por formar uma mulher cinzenta, disforme, que não reflete adequadamente a luz

(*Ibid.*, p. 348). Para auxiliá-lo a pintar esta figura de mulher, Christine, sua esposa, agora mãe e marcada pelo tempo e pelas privações, posa para ele em sessões intermináveis e infrutíferas, que revelam não apenas o bloqueio criativo do pintor, mas uma verdadeira batalha que se trava entre o artista e sua obra, na qual a figura feminina representa o descompasso entre o que a mente cria e o que mão realiza, o conflito, enfim, entre a idealização e a capacidade técnica ou a expectativa do artista.

A última tela de Claude, que permanece inacabada, também representa uma figura feminina, intitulada *Mulher*, uma mulher cadáver, fria e assustadora. É ao lado desta figura, símbolo de sua ruína, que o pintor se enforca, ligando-se a ela em sua morte:

Claude estava pendurado em uma grande escada, enforcado, em frente à sua obra arruinada. [...] parecia maior, em sua terrível rigidez, o rosto voltado para o quadro, muito próximo à Mulher com o sexo florido de uma rosa mística, como se nela tivesse fundido sua alma em seu último suspiro, como se a olhasse, ainda, com suas pupilas fixas⁹⁹ (*Ibid.*, p. 476)

Ao descobrir o corpo do marido, Christine imediatamente responsabiliza a mulher pintada no quadro por sua morte: “Oh! Claude, oh! Claude... Ela te pegou, ela te matou, matou, matou, a vagabunda!¹⁰⁰” (*Ibid.*); o narrador, então, dá vida à figura pintada, que, radiante, observa do alto a cena lúgubre: “[...] a Mulher resplandecia com todo o seu brilho simbólico de ídolo; a pintura triunfava, imortal e ereta, até mesmo em sua demência¹⁰¹” (*Ibid.*). Neste sentido, ocorre uma inversão entre autor e obra: aquele que cria perde a vida em razão de sua obra, tratando, assim, de um dos grandes temas das narrativas de artista que é a incompatibilidade entre a arte e a vida.

Concluimos, portanto, que todas as três figuras de mulher representadas por Claude se apresentam como o seu duplo; a última delas, no quadro inacabado *Mulher*, espelha o fracasso e a desilusão do pintor com seu trabalho e sua carreira, manifestados de maneira trágica com seu suicídio. Assim, as obras produzidas pelo artista exercem uma função estrutural na narrativa, como propõe Sophie Bertho em

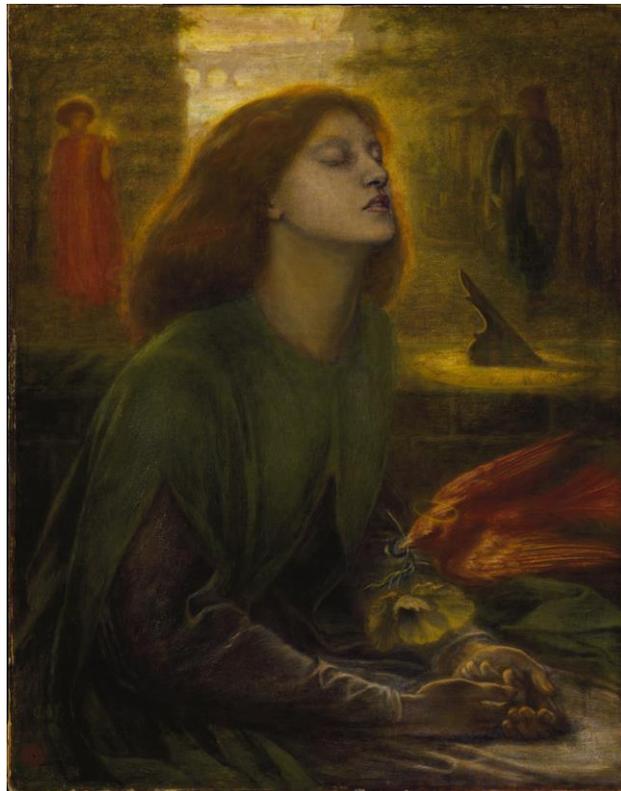
⁹⁹ « Claude s’était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. [...] grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d’une rose mystique, comme s’il lui eût soufflé son âme à son dernier râle, et qu’il l’eût regardée encore, de ses prunelles fixes ».

¹⁰⁰ « Oh! Claude, oh! Claude... Ella t’a repris, elle t’a tué, tué, tué, la gueuse ! »

Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa (1990), uma vez que, como uma *mise en abyme*, refletem a trajetória do pintor, os seus estados de espírito, além de marcar o ritmo e a progressão temporal da narrativa.

Também refletindo os sentimentos do pintor, a figura da mulher representada em sua obra de arte pode atuar como um expurgo de suas culpas e remorsos. Esta função depurativa da representação da mulher está presente no romance *Autumn*, em que o quadro *Beata Beatrix* – que não é uma obra fictícia, como trazemos na figura 9 – permanece oculto em uma espécie de santuário dedicado à memória daquela que o inspirou, Elizabeth Siddal.

Figura 9 – Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, entre 1864 e 1870.



Óleo sobre tela. 88 x 69 cm. Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Fonte: < bit.ly/3PypRMB >. Acesso em: 17 jul. 2022.

O quadro, que representa Elizabeth como a Beatriz de Dante, traduz a melancolia de seu autor e marido, Dante Gabriel Rossetti, que também se insere na obra, como podemos observar nesta éfrase:

¹⁰¹ « [...] la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule

Beata Beatrix. Elizabeth estava lá para sempre, os olhos eternamente fechados, sob o domínio de uma felicidade ou de uma dor inefáveis. Uma aura dourada de luz tênue envolvia sua ampla cabeleira ruiva. O rosto inclinado para trás, os lábios muito pálidos e entreabertos, ela parecia se entregar à morte, ao sonho de uma eternidade enfim serena. [...] No plano de fundo do quadro, Rossetti representou seu irmão de alma através dos séculos: Dante Alighieri [...] atenuado, por sua vez, pela radiante perfeição de Elizabeth Siddal, a sua Beatriz¹⁰² (DELERM, 1990, p. 13-14).

Esboçado antes da morte da moça em 1862, e terminado anos depois, a figura de Beatriz/Elizabeth representa mais que os ideais estéticos do artista, pois dá forma aos seus lamentos perante a amada de quem – assim como o Dante da *Divina Comédia* –, se encontra separado pela morte. A figura feminina de *Beata Beatrix*, espelha, sobretudo, o remorso que acompanha o pintor por esta perda, como o narrador explica: “Todos os dias, ele passava longas horas na frente desse retrato do remorso mais vivo que a vida, fascinado pelo seu próprio poder, sua decadência, e pelo peso das lembranças. Por uma noite, por esta noite, ele gostaria de apagar esta imagem...¹⁰³” (*Ibid.*, p. 13). O ato de contemplar diariamente a figura se torna, então, uma forma de penitência que o personagem se auto inflige a fim de superar a culpa pela morte de Elizabeth, pela qual acredita ser responsável devido à sua negligência, pelas longas e desconfortáveis sessões de pose, pelas infidelidades e inconstâncias da sua vida de artista.

Em *O Mapa e o território* (2010), de Michel Houellebecq, também encontramos a imagem da mulher representada como um reflexo do protagonista Jed Martin, no quadro intitulado *Aimée, garota de programa*, que compõe a série de pinturas *Profissões*. O romance apresenta écfrases de várias obras desta série, mas *Aimée* é o único que conta com uma figura feminina, e, de acordo com o narrador, também é o primeiro a apresentar um caráter erótico de cunho autobiográfico, uma vez que faz referência a antigas amantes do pintor:

Talvez haja um pouco de Layla, mas, com certeza, de Geneviève, sua ex-namorada malgaxe, numa de suas telas mais tocantes, *Aimée, garota de*

immortelle et debout, jusque dans sa démente ».

¹⁰² « Beata Beatrix. Elizabeth était là pour toujours, les yeux à jamais clos, sous l'emprise d'un bonheur ou d'une douleur ineffables. Une aura dorée de lumière finissante nimbaït sa chevelure rousse déployée. Le visage penché en arrière, les lèvres entrouvertes mais si pâles, elle semblait s'offrir à la mort, au rêve d'une éternité enfin paisible. [...]. A l'arrière-plan du tableau, Rossetti avait représenté son frère d'âme à travers les siècles : Dante Alighieri [...] estompé à son tour par l'éclatante perfection d'Elizabeth Siddal, sa Béatrice ».

¹⁰³ « Chaque jour, il passait de longues heures devant ce portrait du remords plus vivant que la vie, fasciné par son propre pouvoir, sa déchéance, et par le poids du souvenir. Pour un soir, pour ce soir, il eût voulu effacer cette image... »

programa, tratada numa paleta excepcionalmente quente, à base de terra queimada, açafião e amarelo de Nápoles. Nos antípodas da representação à la Toulouse-Lautrec de uma prostituta maquiada, clorótica e enfermiça, Jed Martin pintou uma jovem radiante, ao mesmo tempo sensual e inteligente, num apartamento moderno e inundado de luz. No vão da janela, de costas para um logradouro público que era possível identificar como sendo a praça de Batignolles, vestindo simplesmente uma minissaia justa e branca, Aimée acaba de vestir um minúsculo top laranja, que esconde apenas parcialmente seus magníficos seios. Único quadro erótico de Jed Martin, é igualmente o primeiro em que foi possível identificar ressonâncias claramente autobiográficas (HOUELLEBECQ, 2012, p. 112-113).

A figura de Aimée reúne, assim, as experiências amorosas e sexuais do pintor transpostas para a tela de pintura.

Outra forma de espelhamento entre autor e obra pode se dar a partir da ideia da transferência do caráter da modelo para o quadro, filtrada pelos sentimentos do pintor, que, neste caso, atua como um “tradutor”, transpondo para a tela a sua percepção sobre a modelo. Encontramos tal exemplo em *História de uma obra prima* (1868), novela de Henry James, ambientada em Nova York na segunda metade do século XIX.

Logo no início da novela, o personagem de John Lennox encomenda um retrato de sua noiva, a Srta. Marian Everett, a um artista que acaba de conhecer por intermédio de um amigo, o pintor Stephen Baxter. O que Lennox ignora, contudo, é que a Srta. Everett e o pintor já foram noivos, cerca de dois anos antes, compromisso rompido após Baxter descobrir a deslealdade da moça, que, exigiu manter o noivado em segredo enquanto sondava a possibilidade de atrair pretendentes mais afortunados que ele. Como amante desiludido, Baxter guarda rancores da jovem, que considera, como diz para si mesmo, “[...] a mais superficial e insensível das mulheres” (JAMES, 2012, p. 37); “Ela é irremediavelmente fútil. É vazia, trivial e vulgar” (*Ibid.*, p. 38). Todavia, o pintor não revela verbalmente a falta de integridade da moça, fazendo-o por meio de seu retrato, dando, à passagem da modelo pelo filtro do artista, o caráter de uma revelação. O subterfúgio não passa despercebido de Lennox, que consegue ver no retrato a verdadeira índole de Marian, como podemos verificar por sua apreciação da figura representada na tela:

Era a sua Marian, com toda certeza, com tudo o que o havia encantado – com tudo que ainda o encantava quando a via: sua confiança cativante, sua leveza delicada, suas graças femininas. E com tudo isso, à medida que olhava, uma expressão dolorosa brotou em seus olhos, e lá permaneceu, e cresceu até assumir um peso mortal. [...] – Mas ah! Onde está o coração? (*Ibid.*, p. 44).

No retrato da noiva, Lennox reconhece a sua leviandade, o seu caráter “sem fé e sem consciência”, como se “[...] alguma entidade estranhamente poderosa havia arrancado de sua amada a confissão extraída do mais íntimo da alma dela, e a escrevera sobre aquela tela em linhas firmes, porém arrebatadas”, concluindo que “[...] esta criatura detestável eu não posso nem amar nem respeitar!” (*Ibid.*, p. 45). A figura de Marian no retrato, reflete, portanto, a percepção do pintor sobre a modelo: uma moça bela e graciosa em seu exterior, mas calculista e gananciosa em seu interior; há ainda uma inversão: é a figura representada que revela a verdadeira personalidade de Marian, enquanto sua postura e ações no dia a dia são puro fingimento.

Outra forma de revelação exercida pela figura feminina representada pelo pintor é a manifestação do amor e do desejo do pintor pela modelo, como encontramos em *La Maison du Chat-qui-pelote* (1829), de Balzac, e *Moça com brinco de pérola* (1999), de Tracy Chevalier.

Na novela de Balzac, o pintor Théodore de Sommervieux revela o seu amor por Augustine expondo no Salão um retrato da moça pintado sem seu conhecimento, surpreendendo-a com a tela e revelando que a inspiração para tal obra foram seus sentimentos por ela: “«Veja o que o amor me inspirou» disse o artista no ouvido da tímida criatura, que ficou toda estremecida com aquelas palavras¹⁰⁴” (BALZAC, 1999, p. 37). No entanto, após representar com entusiasmo aquela que acredita amar, o pintor dela se desinteressa pouco a pouco, como se seus sentimentos tivessem se transferido para o quadro por meio de um processo de substituição.

Em *Moça com brinco de pérola*, romance que ficcionaliza o contexto de produção do famoso quadro de Johannes Vermeer, a autora coloca em cena o pintor e sua família a partir do momento que uma nova criada começa a trabalhar para eles em sua residência, a jovem Griet. Uma das tarefas da moça é limpar o ateliê do pintor, local protegido e inacessível aos demais ocupantes da casa. A partir do momento em que penetra no ateliê, universo privado do artista, Griet, aos poucos, se insere em seu trabalho de criação, ajudando-o a preparar pigmentos, discutindo sobre cores e composições, aproximando-se, assim do personagem reservado de Vermeer. A decisão do pintor em representar Griet em um quadro surge na narrativa

¹⁰⁴ « “Vous voyez ce que l’amour m’a inspiré” dit l’artiste à l’oreille de la timide créature qui resta tout épouvantée de ces paroles ».

como uma forma de proteger a moça das tentativas de abuso de van Ruijven, seu principal mecenas: transformada em obra de arte, o pintor vê uma forma de apaziguar o desejo deste por Griet, substituindo-a por seu retrato. Todavia, as sessões de pose da moça aumentam ainda mais a sua intimidade com o pintor, criando uma tensão sexual latente entre os dois, que transparece até mesmo para a família do artista, cuja esposa, Catarina, ao saber da existência do quadro, questiona o marido: “– Por que você nunca me pintou?” a que o pintor replica: “– Você e as crianças não pertencem a este mundo – justificou ele. – Nem devem. / – E ela pertence? – guinchou Catarina, indicando-me [Griet] com a cabeça” (CHEVALIER, 2004, p. 220). Percebemos, portanto, que a gênese fictícia do quadro *Moça com brinco de pérola* surge como a materialização dos sentimentos do pintor por Griet, que ocorre pela via privilegiada da arte: ao transformá-la em uma obra de arte, o pintor também toma posse da moça. Nesse sentido, não apenas a luxúria de van Ruijven foi pacificada pelo quadro, mas, sobretudo, a do próprio pintor.

Nestes dois últimos exemplos citados, o quadro de pintura representando a figura feminina objeto do amor ou desejo do pintor, surge como o exorcismo, a purificação desses sentimentos, como se, na passagem do real para a ilusão, o pintor encontrasse a plena satisfação; o fazer artístico na transposição da modelo para o quadro implica não apenas na revelação do amor, mas na sua redenção ou superação pela arte.

Um raro exemplo em que podemos analisar figuras femininas pintadas por uma pintora se encontram nos dois romances do nosso *corpus* que se inspiram na trajetória da pintora caravagista Artemisia Gentileschi (1593-1656), *Artemisia: um duel pour l’immortalité* [Artemísia: um duelo pela imortalidade] (1998), de Alexandra LaPierre, e *A paixão de Artemísia* (2002), de Susan Vreeland. Em ambas as obras, percebemos que as figuras femininas que Artemisia escolhe representar são projeções da própria pintora, mulheres fortes, protagonistas de ações marcantes, como Maria Madalena, Cleópatra, Judith, Santa Catarina de Alexandria, Salomé, entre outras.

Até mesmo por outros personagens da narrativa as figuras femininas produzidas por Artemisia são vistas como seus reflexos, como observa seu mecenas Cesare Gentile, ao lhe explicar o que espera de seu trabalho: “– Em primeiro lugar, como sabe, quero que pinte uma mulher. Uma mulher feita por uma mulher, para

que possa mostrar bem como é a vida dela. Você deve saber alguns segredos que nós, homens, desconhecemos” (VREELAND, 2010, p. 202).

Famosa por suas representações de *Judith degolando Holofernes*, cuja segunda versão se encontra na figura 10, estas obras de Artemisia são retomadas nos romances como um espelhamento do trauma da artista enquanto personagem histórica, vítima de um estupro, na medida em que as figuras do quadro podem ser interpretadas como uma forma de vingança feminina sobre o homem. As duas obras literárias citadas direcionam esta interpretação: o narrador de *A paixão de Artemisia* aponta que a figura de Judith foi representada por Artemisia a partir de seus próprios traços, constituindo um autorretrato *in figura* (VREELAND, 2010, p. 126); já no romance de LaPierre, a autora explica, no apêndice incluído ao final do volume, que os admiradores da segunda versão da obra, produzida entre 1620 e 1621, reconheceram na cabeça decapitada de Holofernes o rosto de seu estuprador, Agostino Tassi (LAPIERRE, 1998, apêndice, p. 5).

Figura 10 – Artemisia Gentileschi, *Judith degolando Holofernes*, entre 1611 e 1612.



Óleo sobre tela. 158,8 x 125,5 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles, Itália.

Fonte: <bit.ly/3ofbcu0>. Acesso em: 17 jul. 2022

Ainda em referência ao episódio do estupro, que marcou a sua vida e repercutiu em sua obra, a personagem de Artemisia, de Vreeland, reluta em pintar uma Lucrecia: “– É a única personagem histórica que eu não gostaria de fazer. [...] – Não tenho vontade de homenagear uma mulher que se matou de vergonha por ter sido violentada” (VREELAND, 2010, p. 215), confirmando, assim, a identificação que se estabelece entre a artista e as figuras femininas que representa. Nos exemplos que envolvem as representações literárias de Artemisia, sublinhamos que as mulheres representadas em suas obras de arte expressam não apenas o expurgo de traumas, mas, sobretudo, o poder feminino, como é o caso de seu famoso autorretrato como alegoria da pintura, retomado no romance de LaPierre, do qual trataremos com mais detalhes no capítulo 3 dedicado especificamente à análise de personagens artistas mulheres.

Ultrapassando a ideia do espelhamento entre autor e obra, as figuras femininas representadas pelos pintores protagonistas também ensejam o tratamento dos mitos da criação na narrativa. Encontramos o exemplo mais flagrante da abordagem destes mitos por meio da mulher em *A obra-prima ignorada*, que faz referências diretas aos mitos de Prometeu e de Pigmaleão, o primeiro, criador da humanidade terrestre, e o segundo, escultor de uma estátua representando uma mulher tão bela que por ela se apaixonou, e, que, por uma graça da deusa Vênus, lhe foi dada vida para se tornar a companheira do artista.

Estes dois mitos orientam a novela de Balzac: como Prometeu, o artista se apresenta como um demiurgo, capaz de insuflar vida às suas obras, e, como Pigmaleão, cria uma obra de arte perfeita, que, sob a forma feminina, representa o ápice da beleza. A referência a esses mitos dá ensejo ao tratamento de outros temas frequentes nas narrativas de artista, também comumente presentes na literatura das sociedades patriarcais, como a criação da mulher de forma derivada do homem, a mulher ideal como uma criação masculina, de quem ela se torna criatura, a ele submissa e inferior. Sob esta perspectiva, a mulher representada nos quadros do pintor personagem exercem uma função psicológica na narrativa (BERTHO, 2015, p. 111), pois contribuem para sua caracterização como um ser de exceção, cuja missão é dar vida às suas obras, cujas expectativas sobre o seu trabalho suplanta o humanamente possível.

É neste sentido que Frenhofer critica a representação da Maria do Egito de Porbus: “Sua criação está incompleta. Você conseguiu insuflar apenas uma

parcela de sua alma nesta obra. A tocha de Prometeu apagou-se várias vezes em suas mãos e muitas regiões de sua tela não foram tocadas pela chama celestial” (BALZAC, 2012, p. 17). Dar alma e vida à sua obra é, na verdade, o propósito de Frenhofer ao pintar a sua preciosa Catherine Lescault, uma misteriosa figura de mulher, que seria sua obra-prima: “«[...] ainda tenho de aprimorá-la. Ontem à noite», disse, «pensei que havia terminado. Seus olhos me pareciam úmidos, sua carne palpitava. As tranças de seus cabelos se mexiam. Ela respirava!»” (*Ibid.*, p. 25). Assim, aproximando a sua figura à Galateia de Pigmaleão, conclui: “Há dez anos trabalho nessa tela, meu rapaz. Mas que são dez anos quando se trata de lutar contra a natureza? Ninguém sabe de quanto tempo precisou Pigmaleão para fazer a única estátua que ganhou vida!” (*Ibid.*, p. 27).

A missão que se atribuiu Frenhofer, a de criar uma pintura dotada de vida, introduz outro interessante e recorrente tema das narrativas de artista, que é a oposição entre a mulher representada nas artes e a mulher real. Na novela de Balzac, fica evidente o descompasso existente entre essas duas figuras, uma vez que a mulher representada é mais valorizada do que a mulher real. Encontramos este contraste na forma como Poussin induz Gillette a se submeter ao olhar de Frenhofer, enquanto este se nega terminantemente a mostrar a sua obra:

“O quê!”, exclamou por fim, como se ferido, “mostrar minha criatura, minha esposa?” Rasgar o véu que pudicamente cobre minha felicidade? Mas isso seria prostituí-la! Faz dez anos que vivo com essa mulher. Ela é minha, só minha. [...]. Sentiria vergonha se outros olhos que não os meus se detivesse sobre ela. Mostrá-la! Mas que marido, que amante seria tão vil a ponto de conduzir sua mulher para a desonra? [...] Não é uma tela, é uma mulher! [...] Esta mulher não é uma criatura, é uma criação” (*Ibid.*, p. 36).

Ressaltando o vínculo entre criador e criatura, Frenhofer termina sua obra na ilusão de ter concretizado o seu objetivo: “Aqui está! [...]. Estão diante de uma mulher e ficam procurando por um quadro. [...] Onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu! O que está aí são as formas mesmas de uma mulher. [...]. Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se” (*Ibid.*, p. 41).

De modo similar se expressa o protagonista escultor no romance *Affaire Clémenceau*, que, também aludindo ao trabalho de Pigmaleão, ressalta a perfeição da obra de arte em detrimento da mulher real:

Do ponto de vista da proporção, certamente não há mulheres tão perfeitas quanto algumas estátuas, e se Deus, aceitando um conselho indireto do homem, animasse, de repente, uma dessas estátuas famosas, ela seria, eu

acredito, mais completa que as mais estonteantes belezas, pois composta de tudo o que o gênio do artista poderia combinar com os dados do Criador¹⁰⁵ [...] (DUMAS FILS, 1866, p. 88).

Assim, recuperando a imagem do divino criador, as figuras femininas criadas pelos artistas suplantam até mesmo a divina criação. Neste exemplo, o narrador inverte as posições entre Deus e o artista, concedendo a este um gênio e um poder supremos, pois é capaz de moldar uma criatura ainda mais bela, ainda mais perfeita que a mulher criada por Deus. Verificamos, com estes pontos, a primazia da mulher imaginária sobre a mulher real como um aspecto recorrente nas narrativas de artista.

Abordaremos, por fim, os aspectos presentes na figura feminina representada por outros pintores e admiradas pelos artistas protagonistas, pois estas podem desempenhar importantes funções psicológicas e retóricas na narrativa.

Na novela *La toison d'or*, as figuras femininas pintadas por Rubens e apreciadas pelo protagonista Tiburce o levam a definir o seu ideal de beleza, que ele primeiramente encaminha para o viés do amor, e não da arte. “Então está decidido, eu amarei uma flamenga¹⁰⁶” (GAUTIER, 2006, p. 150), conclui o personagem, que, explica o narrador, como um novo Jasão em busca do velo de ouro, viaja para a Bélgica para procurar uma mulher de cabelos dourados como as que admirou nos quadros do pintor flamengo.

Todavia, a busca empreendida pelo protagonista não o leva diretamente a uma mulher de carne e osso, mas à uma representação de Madalena pelo mesmo pintor, exposta na catedral de Antuérpia, obra não fictícia, conforme figura 11.

A visão de Madalena, apesar de ser apenas uma das figuras representadas no quadro, surge para o protagonista como uma revelação, conforme o trecho abaixo:

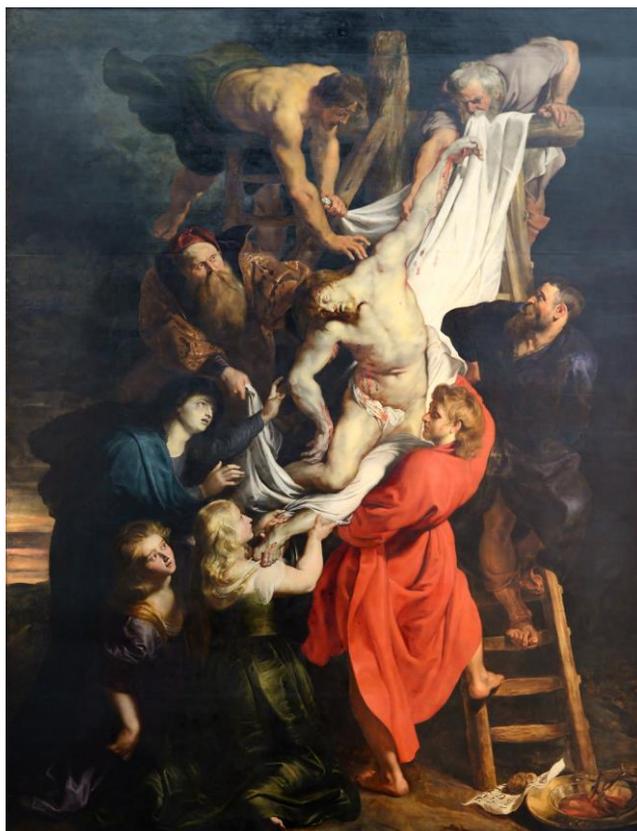
Quando as cortinas da Descida de cruz se entreabriram, Tiburce experimentou um deslumbramento vertiginoso, como se ele tivesse olhado dentro de um poço de luz; a cabeça sublime da Madalena reluzia vitoriosamente em um oceano de ouro, e parecia iluminar do raio de seus

¹⁰⁵ « Certainement, au point de vue de la proportion, il n'y a pas de femmes aussi parfaites que certaines statues, et, si Dieu, acceptant un conseil indirect de l'homme, animait tout à coup une de ces statues célèbres, elle serait, je le crois, plus complète que les plus éclatantes beautés, étant composée de tout ce que le génie de l'artiste aurait pu combiner avec les données du Créateur [...] ».

¹⁰⁶ « Voilà qui est convenu, se dit-il em sortant de la galerie, j'aimerai une Flamande ».

olhos a atmosfera cinzenta e pálida esmaecida pelas estreitas janelas góticas. Tudo se apagou em volta dele; fez-se um vazio completo, [...] ele não viu mais nada. A visão desta figura foi, para Tiburce, uma revelação do altíssimo; ele se encontrava frente à frente com seu sonho secreto, com sua esperança inconfessada : a imagem intangível que ele havia perseguido com todo o ardor de uma imaginação amorosa, e da qual ele só pode entrever o perfil ou uma última prega de vestido, imediatamente desaparecido; a quimera caprichosa e indomável, sempre pronta a estender suas asas inquietas, estava ali, diante dele, não mais fugindo, imóvel, na glória de sua beleza¹⁰⁷ (*Ibid.*, p. 164-165).

Figura 11 – Peter Paul Rubens, *Descida de Cruz*, entre 1612 e 1614.



Óleo sobre painel de madeira. 421 x 311 cm. Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia, Bélgica.

Fonte: <bit.ly/3Oe95Bh>. Acesso em: 18 de jul. 2022.

Desta forma, Tiburce encontra a modelo da mulher ideal que ele perseguirá a partir de então. Nesse sentido, temos as figuras femininas de Rubens –

¹⁰⁷ « Lorsque les volets de La Descente de croix s'entrouvrirent, Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière ; la tête sublime de la Madeleine flamboyait victorieusement dans un océan d'or, et semblait illuminer des rayons de ses yeux l'atmosphère grise et blafarde tamisée par les étroites fenêtres gothiques. Tout s'effaça autour de lui ; il se fit un vide complet, [...] il n'aperçut plus rien. La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut ; [...] il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse, et dont il n'avait pu apercevoir que le profil ou un dernier pli de robe, aussitôt disparu ; la chimère capricieuse et farouche, toujours prête à déployer ses ailes inquiètes, était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté ».

aquelas vistas antes da viagem e, em especial, a de Madalena –, atuando na narrativa com uma função psicológica, uma vez que auxiliam na construção do personagem, demonstrando o impacto da arte em suas emoções, direcionando as ações de sua vida em uma busca estética. Observamos também que as mesmas imagens também exercem uma função retórica, uma vez que desempenham um efeito persuasivo e afetivo sobre o personagem (BERTHO, 2015, p. 113), no caso de Tiburce, motivando a sua viagem e a descoberta de uma mulher à semelhança de Madalena. Ele encontra esta mulher ideal no personagem de Gretchen, que não demora a perceber que ela alimenta a ilusão de Tiburce, que ama, na verdade, a figura da mulher na pintura. Gretchen desabafa:

Oh! Tiburce, como você me fez sofrer! [...] você amava uma mulher pintada, ela ocupava seus pensamentos, seus sonhos, somente ela lhe parecia bela, você só via ela no mundo [...]. Eu acreditei ser amada por você enquanto eu era apenas uma substituta [...]. [...] minha figura te agrada como lembrança da sua amante ideal [...]. [...] minha semelhança com a Madalena do quadro iluminava a sua imaginação [...], eu lhe emprestava a vida que lhe falta e servia para completar a sua ilusão¹⁰⁸ (GAUTIER, 2006, p. 201).

Uma experiência semelhante à de Tiburce com a figura de Madalena ocorre com o pintor Tomás, de Lisboa, que faz de Maria Inês sua musa após reconhecer nela a “cópia” viva da moça do quadro *Moça de branco ou Sinfonia em branco nº 1*, de James Abbot McNeill Whistler, retrato *Portrait de Joanna Hiffernan*, musa e amante do pintor americano, apresentado na figura 12.

O momento em que Tomás toma consciência da semelhança entre as duas moças, a representada no quadro e a vizinha que ele espia pela janela, é assim descrito no romance:

Tomás olhava, hipnotizado – não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque era uma pintura de Whistler. [...] Tomás ficou obcecado em desenhá-la, a vizinha que gostava de ensaiar passos de balé diante do espelho [...]. Desenhá-la, capturá-la, retê-la. Amá-la. Mobilizou os melhores papéis, os melhores lápis e tocos de carvão e giz pastel e começou a se aventurar naquela empresa: conhecer Maria Inês (LISBOA, 2013, p. 149)

¹⁰⁸ « Oh ! Tiburce, que vous m'avez fait souffrir ! [...] vous aimiez une femme peinte, elle avait vos pensées, vos rêves, elle seule vous paraissait belle, vous ne voyiez qu'elle au monde [...]. Moi qui avais cru un instant être aimée de vous, tandis que je n'étais qu'une doublure [...] ! [...] ma figure vous plaît comme souvenir de votre maîtresse idéale [...]. [...] ma ressemblance avec la Madeleine du tableau vous allumait l'imagination [...], je lui prêtais la vie qui lui manque, et je servais à compléter votre illusion ».

Figura 12 - James Abbot McNeill Whistler, Sinfonia em branco nº 1, 1862.



Óleo sobre tela. 215 x 108 cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Fonte: <bit.ly/3yQfKMI>. Acesso em: 18 jul. 2022.

De acordo com este trecho, o fascínio pela mulher real nasce de uma apreciação puramente artística, motivando o artista a produzir sua obra apropriando-se de uma musa na medida em que esta já passou pelo crivo ou aprovação de outro artista¹⁰⁹. A moça do quadro de Whistler, assim como a Madalena de Rubens, exercem uma função retórica na narrativa pois atuam no sentido de impulsionar o fazer artístico do protagonista.

¹⁰⁹ Movimento similar é narrado no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, quando o personagem do dandy e esteta Charles Swann reconhece em Odette, uma cortesã de inteligência e cultura medíocres, uma semelhança da moça com a Séfora pintada por Botticelli em um afresco da Capela Sistina. O apreço de Swann pela arte renascentista transforma os seus sentimentos pela moça, que se torna valiosa a seus olhos; por não ter se sentido inicialmente atraído por Odette, “Swann censurou a si mesmo por ter desconhecido o valor de uma pessoa que teria parecido encantadora ao grande Sandro [...]” (PROUST, 2010, p. 286)

Não podemos deixar de sublinhar, inclusive, que esta apropriação da mulher pela imagem é um símbolo da dominação masculina, pois, a partir do momento em que ela passa ser a criação do pintor, em uma incontestável referência aos mitos da criação que concebem a mulher como criatura do homem, ele a subjuga, e controla, enquanto ela, domada pela imagem, subordinada, perde qualquer forma de resistência. A passagem da figura da modelo para a da mulher representada é, portanto, um processo de corporificação de idealizações do artista, mas também uma figura de oposição entre a ilusão e a realidade, entre o criador e a criatura.

Concluimos, por fim, que a figura da mulher representada como obra de arte visual desempenha funções significativas nas narrativas de artista, seja como expressões do artista protagonista, como parte da caracterização da psicologia do personagem, como meio de referência a seus *topoi* temáticos, atuando também na composição de elementos geradores de ação na estrutura do texto literário.

2.3 – Rival da arte: a companheira do artista

Neste tópico, analisaremos a figura da companheira do artista nas narrativas de artista. Que seja esposa, a modelo que se tornou sua amante ou companheira, à margem dos laços do casamento legítimo, esta figura atua como o principal personagem oponente no percurso do artista.

Em observância ao princípio da oposição entre os personagens da narrativa, a companheira ocupa o lugar daquela que cuida da vida doméstica, das preocupações materiais e triviais do dia a dia, em contraste com o personagem artista, ao qual é atribuído o plano da imaginação, do gênio e da potência criadora. A companheira também personifica os valores da família enquanto instituição, opondo-se ao artista na mesma medida em que este se apresenta como um contestador da ordem social burguesa.

A figura da companheira nas narrativas de artista, portanto, está diretamente ligada ao tema da oposição entre a arte e a vida, impondo-se frequentemente como um obstáculo para o trabalho de criação do protagonista, influenciando, muitas vezes, no desenrolar de sua carreira. Além disto, enquanto personagem de oposição, reproduz os estereótipos ligados ao feminino, apresentando-se como uma figura portadora de um poder maléfico ou elemento de

destruição, que colocam a mulher em uma posição desfavorável frente ao homem, como típico produto das literaturas patriarcais.

A personagem da companheira também retoma o tema da rivalidade entre os sexos, não apenas por atuar em mundo oposto ao do artista, o da arte e o do cotidiano, mas também em relação à atividade de criação: enquanto o artista cria obras de artes, a mulher cria os filhos. Assim se instala uma competição ao mesmo tempo sutil e significativa dentro do modelo conjugal nas narrativas de artista, propiciando o tratamento de vários aspectos complexos e importantes do nosso universo cultural.

2.3.1 – O artista e o celibato: a arte como sacerdócio

O tema da mulher como obstáculo à criação está relacionado ao *topos* da oposição entre a arte e a vida, que se apresentam como dois pontos inconciliáveis na trajetória do artista: a sua dedicação ao trabalho artístico *versus* a tranquilidade de sua vida pessoal, com sua esposa, família e amigos. As narrativas de artista se esforçam em nos mostrar que as demandas da arte não são passíveis de se submeter às diligências de uma vida comum, da mesma forma que o artista não se enquadra em um cenário ordinário, como um homem rodeado por uma família feliz. Nesse ponto, transparece também outro *topos*, o do mito do artista, no qual está incrustada a crença do ser solitário, distante e deslocado, que também apresenta a figura feminina como uma ameaça ou um obstáculo para que o protagonista concretize a sua missão artística. A mulher, então, é introduzida na narrativa como o elemento perturbador por excelência, marcada pelos estereótipos da feminilidade problemática.

Outro ponto que leva o artista a repelir a mulher se relaciona ao ideal romântico sobre os artistas, que, vistos por este movimento como mártires ou santos, alheios a qualquer relacionamento amoroso ou convívio familiar. O celibato, portanto, integra um dos aspectos do mito do artista, como lembra Nochlin:

O que se sobressai em todas essas histórias é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer da arte como um substituto da religião [...]. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as

determinações familiares e oposições sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois da sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio (NOCHLIN, 2016, p 18).

Por mais que a ideia de que o gênio deve procurar o celibato para produzir esteja presente desde a Antiguidade (WITTKOWER, 2016, p. 271), o Renascimento disseminou a ideia de que o artista deveria ser sexualmente contido e casto, preservando sua virilidade para sua arte (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 82). O século XIX, por sua vez, reforçou esses pontos ao aproximar a arte da religião e ao assimilar a figura do artista à do mártir.

Em *Béatrix*, a artista Félicité de Touches explica: “[...] o artista é um missionário, a arte é uma religião que tem seus sacerdotes e deve ter seus mártires¹¹⁰” (BALZAC, 2013, p. 142). Isto está ligado, como justifica Paul Bénichou em *Le Temps des prophètes* [O tempo dos profetas] (1977), ao período da constituição da sociedade moderna pós-revolução francesa, cujas doutrinas fundadoras concedeu “[...] uma função especialmente alta ao Poeta e ao Artista; elas procuram dar-lhes o crédito da auréola do Belo; Poesia e Arte são o único firmamento do mundo novo, a única coroa mística do Espírito no século que se inicia¹¹¹” (BÉNICHOU, 2004, p. 449). Assim, diante desse universo intelectual em construção, os artistas do século XIX, em especial os que integram o movimento do Romantismo, outorgam a si mesmos um importantíssimo poder de criação, responsável por instaurar os valores da originalidade e da novidade no cenário cultural: “Eles [os artistas] concebem 1830 como um Renascimento, uma época fervilhante que se opõe a tudo que a antecedeu e a o que a seguiu¹¹²” (MARTIN-FUGIER, 2010, p. 8).

A idealização do papel do artista, inclusive, é uma das razões da popularidade alcançada pelas narrativas de artista no século XIX, que, como veículos de valores ideológicos, disseminam a correlação entre arte e religião como ideias em vigor no tempo de sua produção. Como aponta Sitzia em seu estudo sobre três exemplos canônicos das narrativas de artista, *A obra prima-ignorada*,

¹¹⁰ « [...] l'artiste est un missionnaire, l'art est une religion qui a ses prêtres et doit avoir ses martyrs ».

¹¹¹ « [...] une fonction spécialement haute au Poète et à l'Artiste ; elles entendent ajouter à leur crédit l'auréole du Beau ; Poésie et Art sont le seul firmament du monde nouveau, l'unique couronne mystique de l'Esprit dans le siècle commençant ».

¹¹² « Ils se représentent 1830 comme une Renaissance, une époque foisonnante qui s'oppose à ce qui l'a précédée et à ce qui l'a suivie ».

Manette Salomon e *A obra*, a associação entre arte e religião é patente nessas obras, o que consequentemente propicia o tratamento de outras questões a ela relacionadas: “A apresentação do artista como um personagem religioso, que dedica sua vida à arte, levanta o problema do celibato¹¹³” (SITZIA, 2004, p. 93). Pois a prática do celibato, tão presente nos princípios cristãos como uma forma de abnegação e aproximação entre o homem e a divindade, consagra a negação do instinto, dos prazeres terrestres. Nesse sentido, o celibato do artista transparece na recusa explícita do amor e da sexualidade, culminando na rejeição da mulher como encarnação das tentações da sensualidade, uma reminiscência do imaginário cristão na figura de Eva. Recusando a mulher, o artista se aproxima de seu propósito divino, da realização pessoal por meio da criação artística; a obra de arte, portanto, se apresenta como redenção, e a arte como religião.

Lembramos ainda, que uma das principais representações míticas do artista, Pigmaleão, já apresentava a ideia do celibato e da rejeição da mulher, como escreve Ovídio em *As metamorfoses* (8 d.C.), nos versos 243-297: em razão dos vícios inerentes à alma feminina, Pigmaleão vivia solitário e sem esposa; quando esculpe no mais puro marfim uma figura de mulher, ele se apaixona por este simulacro da virgem perfeita, e implora aos deuses para lhe dar vida (OVIDE, 2001, p. 407-409). A opção pelo celibato aparece com o mesmo sentido nas narrativas de artista, como forma de evitar a contaminação pela perfídia natural das mulheres e ser dominado pelos vícios de que elas são portadoras.

O escultor Pierre Clémenceau de *Affaire Clémenceau* é categórico na descrição do caráter do verdadeiro artista, insistindo em sua santidade e castidade:

Impossível associar de forma duradoura o vício e o gênio. Se esses dois elementos opostos por acaso se encontram no mesmo indivíduo, um dos dois, inevitavelmente, combate e destrói o outro.

Vasculhe a vida íntima daqueles que verdadeiramente merecem o nome de artistas e você os encontrará todos como homens de bem, religiosos, alguns puros como santos. O verdadeiro gênio é casto, e, não importa a forma que tome a sua obra, ela é casta como ele¹¹⁴ (DUMAS FILS, 1866, p. 96).

¹¹³ « L'artiste étant présenté comme un personnage religieux, dédiant sa vie à l'art, le problème du célibat est soulevé ».

¹¹⁴ « Point d'association durable entre le vice et le génie. Si ces deux éléments opposés se rencontrent par hasard dans le même individu, l'un des deux combat et détruit inévitablement l'autre. / Fouillez la vie intime de ceux qui méritent véritablement le nom d'artiste, vous les trouverez tous hommes de bien, tous religieux, quelques-uns purs comme des saints. Le vrai génie est chaste, et, quelque forme que prenne son œuvre, elle est chaste comme lui ».

Lucien, o pintor de *Dans le ciel* [No céu] (1892), de Octave Mirbeau, expressa sua opção pelo celibato “[...] eu só me deito com minha pintura [...]”¹¹⁵ (MIRBEAU, s.d., p. 68), resolução que acaba por se transformar em franca misoginia: “As mulheres, ah! Não!... é muito inestético!”¹¹⁶ (*Ibid.*, p. 81), conclui o personagem, manifestando sua repulsa pelo sexo feminino, que se opõe à sua concepção do belo na arte. Assim, por sua própria natureza, a mulher se apresenta como um obstáculo à arte, dificultando ou impedindo que o artista se dedique à sua atividade de criação. Exige-se do artista, portanto, uma escolha: a arte ou a mulher, considerando tudo o que ela personifica metaforicamente.

É importante ressaltar que a rejeição do feminino nas narrativas de artista também assume a forma da recusa do matrimônio e da família como instituições máximas da sociedade civil. Com efeito, o ideal do artista romântico é aquele que se encontra imbuído em sua missão criativa, que se engaja criticamente diante das instituições políticas, sociais e econômicas; por isto mesmo o personagem artista é o representante ideal dos questionamentos que opõem indivíduo e sociedade; ele desempenha uma função de ruptura, tensão e conflito com a ordem estabelecida. Como explica Anne Marie Reboul em *Les Romans de l’Artiste de tradition latine* [Os romances do artista de tradição latina] (1997): “[...] as relações do artista com a sociedade são responsáveis por revelar o seu distanciamento, acentuando a fratura que os opõe, uma vez que o artista vive, na maioria das vezes, em um mundo fechado que é sua interioridade” (REBOUL, 1997, p. 14).

A condição de artista, sobretudo entre 1820 e 1848, está profundamente ligada ao desprezo dos costumes burgueses: “À vida burguesa se opõe a «vida de artista»” explica Martin-Fugier (2010, p. 17) em *Les Romantiques* [Os Românticos] (2010). O artista então, toma para si tudo o que é anticonvencional, assumindo atitudes declaradamente subversivas, clamando pela liberdade intelectual, pela independência individual, rejeitando os apelos mundanos, recusando-se a considerar a obra de arte como um produto comercial; o sacrifício pessoal em nome da arte, o impulso e a obsessão pela criação surgem como as marcas de sua natureza passional, transformando o artista no contestador oficial da tradicional ordem burguesa. Desta forma, ao recusar o casamento e a família, o artista se

¹¹⁵ « [...] je ne couche qu’avec ma peinture [...] ».

¹¹⁶ « Les femmes, ah ! non ! ... C’est trop inesthétique ! »

posiciona contrariamente aos princípios fundamentais da ordem social, permanecendo coerente com seu papel questionador e inconformista.

Em *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Martin-Fugier dedica um capítulo à contextualização histórica do artista na sociedade, demonstrando que um dos grandes dilemas que estes se colocam é, exatamente, quanto à constituição de uma família, trazendo exemplos retirados de cartas e diários de pintores como Eugène Delacroix (1798-1863), Ernest Meissonier (1815-1891), Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Moreau (1826-1898), todos avessos ao modelo conjugal vigente, uma vez que este seria um contratempo que os distrairia do seu trabalho; a família, é considerada, enfim, um peso dispensável. Courbet, em janeiro de 1868, escreve: “[...] eu tenho a minha arte, o que não comporta o casamento¹¹⁷” (MARTIN-FUGIER, 2010, p. 270); Corot explica em uma carta de agosto 1826: “[...] eu tenho apenas um objetivo na vida que eu quero desenvolver com constância: pintar paisagens. Esta firme resolução me impede de me compromissar seriamente. Eu quero dizer no casamento¹¹⁸” (*Ibid.*); Moreau, por sua vez afirma “o casamento apaga o artista¹¹⁹”. Todavia, explica a autora, apesar de muitos viverem como celibatários, alguns artistas mantinham relações de concubinação, ou ainda, cediam ao casamento na expectativa de facilitar sua vida, como explica Meissonier “A mulher, a família, devem ser para ele [o artista] apenas facilitadores para adentrar mais livremente no campo das ideais, dispensado das preocupações vulgares das quais cuidarão para ele¹²⁰”, pois, afinal, como completa Courbet, “alguém precisa fazer a sopa¹²¹” (*Ibid.*, p. 269). No entanto, como adverte Meissonier, “A mulher que se casa com um artista deve saber que ela faz um sacrifício. Uma esposa de artista não pode ver a fidelidade da mesma forma estreita que os burgueses¹²²” (*Ibid.*).

Teoricamente fiel a este ideal, o artista narrador de *Affaire Clémenceau* afirma: o homem genial não pode se dobrar às convenções que regulam os

¹¹⁷ « [...] j'ai mon art qui ne comporte pas le mariage ».

¹¹⁸ « [...] je n'ai qu'un but dans la vie que je veux poursuivre avec constance : c'est de faire des paysages. Cette ferme résolution m'empêchera de m'attacher sérieusement. Je veux dire en mariage.

¹¹⁹ Le mariage éteint l'artiste ».

¹²⁰ « La femme, la famille, l'intérieur ne doivent être pour lui qu'une facilité à marcher plus librement dans le champs des idées, débarrassé des préoccupations vulgaires, dont on prend soin pour lui ».

¹²¹ « Il faut quelqu'un pour faire la soupe ».

¹²² « Il faut que la femme qui épouse un artiste sache qu'elle se voue au sacrifice. Une femme d'artiste ne doit pas comprendre la fidélité à la façon étroite des bourgeois ».

humanos ordinários, o que, a seu ver, passa expressamente pela recusa da família. Nesse sentido, Clémenceau é categórico ao afirmar:

Vamos confessar de uma vez: o gênio é egoísta e compenetrado. [...] Ele tem horror a tudo que o acorrenta, a tudo o que o assimila aos outros homens, de tudo o que trava o seu desenvolvimento e incomoda o seu impulso. A família, tal como a sociedade a instituiu, é um desses entraves. Assim, quase todos os grandes homens a evitaram ou a sacrificaram [...] ¹²³ (DUMAS FILS, 1866, p. 200).

Encontramos, em muitas obras, aconselhamentos para os artistas não se casarem, pois a esposa e a família são empecilhos a uma carreira bem-sucedida. Esta é a moral da coletânea de contos *Les Femmes d'artistes* [As mulheres de artistas] (1874) de Alphonse Daudet, cujo prólogo apresenta um diálogo entre um jovem poeta e um pintor experiente. O poeta diz ter recebido um conselho para se casar, pois esta seria a chave para a felicidade. O pintor é veemente em contradizer o conselho, explicando os terríveis perigos do casamento para um artista:

O primeiro, o maior de todos, é perder seu talento e enfraquecê-lo. [...] para nós, pintores, poetas, escultores, músicos, que vivemos à margem da vida, ocupados somente em estudá-la, reproduzi-la, mantendo-nos sempre um pouco longe dela como nos afastamos de um quadro para vê-lo melhor, eu digo que o casamento deve ser uma exceção. A este ser nervoso, exigente, impressionável, a este homem-criança que chamamos de artista, é necessário um tipo de mulher especial, quase inexistente, que é mais seguro não procurar... ¹²⁴(DAUDET, 1997, p. 23-24).

O pintor, então, cita o exemplo de Delacroix, que considera um sábio: “Imagine Delacroix casado, pai de família, com todas as preocupações das crianças para criar, do dinheiro, das doenças; você acha que sua obra seria a mesma?” ¹²⁵ (*Ibid.*, p 24). Após, conclui:

¹²³ « Avouons-le tout de suite : le génie est égoïste et absorbant. [...] Il a horreur de tout ce qui l'enchaîne, de tout ce qui l'assimile aux autres hommes, de tout ce qui entrave son développement et gêne son essor. La famille, celle que la société l'a instituée, est une de ces entraves. Aussi presque tous les grands hommes l'ont-ils éludée ou sacrifiée [...] ».

¹²⁴ « Le premier, le plus grand de tous, est de perdre son talent et de l'amoindrir. Ceci compte, je crois, pour un artiste... [...] pour nous tous, peintres, poètes, sculpteurs, musiciens, qui vivons en dehors de la vie, occupés seulement à l'étudier, à la reproduire, en nous tenant toujours un peu loin d'elle, comme on se recule d'un tableau pour mieux le voir, je dis que le mariage ne peut être qu'une exception. À cet être nerveux, exigeant, impressionnable, à cet homme-enfant qu'on appelle un artiste, il faut un type de femme spécial, presque introuvable, et le plus sûr est encore de ne pas le chercher... »

¹²⁵ « Figure-toi Delacroix marié, père de famille, avec toutes les préoccupations des enfants à élever, de l'argent, des maladies ; crois-tu que son œuvre serait la même ? »

Minha opinião é feita a partir de todas as tristezas que vi nos outros, de todos esses mal-entendidos tão frequentes nas famílias de artistas e causados justamente por nossa vida anormal. [...] creia-me, meu caro, não se case. Você é só, você é livre. Conserve preciosamente sua solidão e sua liberdade¹²⁶ (*Ibid.*, p. 25-27).

De forma similar pensa o pintor Coriolis em *Manette Salomon*:

Coriolis prometeu a si mesmo não se casar, não que ele tivesse repugnância ao casamento, mas o casamento lhe parecia uma felicidade recusada ao artista. O trabalho da arte, a busca da invenção, a incubação silenciosa da obra, a concentração do esforço, lhe pareciam impossíveis com a vida conjugal, ao lado de uma jovem mulher carinhosa a distraí-lo, enciumada pela arte mais amada que ela [...]. Segundo ele, o celibato era o único estado que preservava a liberdade do artista, as suas forças, o seu cérebro, a sua consciência¹²⁷ (GONCOURT, 1996, p. 226-227).

Como podemos ver, as recriminações contra a família e o casamento se repetem nas narrativas de artista, sendo que nestas, quando o protagonista cede às graças femininas acatando a mulher como companheira ou amante, eventualmente formando uma família, os efeitos nocivos para sua carreira não demoram a aparecer, prenunciando um destino desfavorável e até mesmo trágico para o personagem.

2.3.2 – A mulher e a família como obstáculos à criação

O primeiro efeito que a constituição de uma família produz sobre o artista é provocar o seu deslocamento no ambiente do lar; ele experimenta o quão inconciliável é a sua profissão com uma rotina estabelecida, com uma convivência sistemática e contínua com outros humanos. O pintor protagonista *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), de Albert Camus, é um dos que trava uma batalha entre o tempo e o espaço no seu ateliê, instalado no apartamento familiar:

¹²⁶ « Mon opinion est faite de toutes les tristesses que j'ai vues ailleurs, de tous ces malentendus si fréquents dans les ménages d'artistes et causés justement par notre vie anormale. [...] crois-moi, mon cher, ne te maries pas. Tu es seul, tu es libre. Garde précieusement ta solitude et ta liberté ».

¹²⁷ « Coriolis s'était promis de ne pas se marier, non qu'il eût de la répugnance contre le mariage ; mais le mariage lui semblait un bonheur refusé à l'artiste. Le travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient impossibles avec la vie conjugale, aux côtés d'une jeune femme caressante et distrayante, ayant contre l'art la jalousie d'une chose plus aimée qu'elle [...]. / Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience ».

O problema do espaço vital predominava, no entanto, sobre os outros problemas da casa, pois o tempo e o espaço encolhiam, a um só tempo em torno deles. O nascimento das crianças, o novo ofício de Jonas, as instalações acanhadas, e a modéstia da mensalidade que o impedia de comprar um apartamento maior deixavam apenas um campo limitado à dupla atividade de Louise e Jonas (CAMUS, 1997, p. 100-101).

Na medida que os ocupantes da casa aumentam, entre filhos, discípulos e visitantes, Jonas encontra cada vez mais dificuldade em pintar. O deslocamento do pintor, se apresenta, então, de forma sintomática e literal na sua dificuldade em encontrar um espaço para se dedicar à sua arte dentro do apartamento, mudando constantemente de local:

Nos dias que se se seguiram, tentou trabalhar no corredor; no outro dia, no banheiro, com luz elétrica, e, no outro dia, ainda, na cozinha. Mas, pela primeira vez, as pessoas que encontrava por toda parte o incomodavam, tanto as que mal conhecia quanto os seres mais chegados, que amava. [...]. Viveu vários dias com suas telas, na maioria das vezes sentado perto delas, ou, então, plantado diante da janela; não pintava mais (*Ibid.*, p. 121).

O exemplo de Jonas apresenta de forma emblemática o conflito que opõe a vida pessoal e profissional do artista, que, em desequilíbrio diante da presença constante da família, na impossibilidade de se isolar para criar, sem contar com um espaço de criação propriamente dito, deixa de produzir. A família do artista constitui um elemento de ruptura em sua carreira e em sua missão com a arte sobretudo quando ele trabalha em um ateliê-doméstico, compartilhado com esposa e filhos (ARBEX; LAGO, 2015, p. 14), como, além de Jonas, é o caso de Claude Lantier em *A Obra*: “O ateliê da rua Douai, pequeno e desconfortável, contava somente com um quarto estreito e uma cozinha do tamanho de um armário; era preciso comer no ateliê, o casal ali vivia com a criança, o tempo todo trombando em suas pernas¹²⁸” (ZOLA, 1996, p. 299).

O tema do deslocamento do artista dentro de sua família está presente também na pintura, como atesta o quadro intitulado *Minha família*, de Joaquin Sorolla y Bastida (1901), incluído na figura 13, no qual, em uma cena que deveria reuni-lo com a esposa e os filhos, o artista se representa em outro plano, um autorretrato do artista ao trabalho, refletido em um espelho, como um ente à parte da família, que aparece apenas como uma sombra ou um reflexo, e não a ela integrado.

Figura 13 – Joaquin Sorolla y Bastida, *Minha família*, 1901.



Óleo sobre tela. 185 x 159 cm. Museo Sorolla, Valência, Espanha.

Fonte: < bit.ly/3CrPXLQ >. Acesso em: 09 mar. 2022.

Podemos compreender então as instituições da família e do casamento como representações da sociedade, que o artista rejeita por sua própria natureza contestadora, e como uma manifestação do mito do artista, que faz dele um ser deslocado, diferenciado.

Ademais, importa frisarmos que, do mesmo modo que o artista se opõe às normas da sociedade burguesa, esta também o rejeita, em um movimento recíproco de reprovação. Uma vez que o personagem artista encarna os questionamentos entre o indivíduo e a sociedade, é justamente por isto que ele se torna um pária social, sendo visto pelo senso comum como um ser desajustado, disfuncional, agitador, libertino, boêmio e desocupado.

Esta perspectiva também está presente nas narrativas de artista, como vemos em “Les voies de fait” [As vias de fato], um dos breves contos que compõe a

¹²⁸ « Cet atelier de la rue Douai, petit et incommode, était accompagné seulement d'une étroite chambre et d'une cuisine grande comme une armoire : il fallait manger dans l'atelier, le ménage y vivait, avec l'enfant toujours en travers des jambes ».

coletânea *Les Femmes d'artistes*. Nesta obra, a reprovação social do artista se manifesta inclusive em seu seio familiar, como mostra o trecho abaixo, que contempla o ponto de vista da esposa de um escritor:

Esses artistas que vivem do público e apenas para ele, não trazem nada ao lar além do cansaço de sua glória ou a tristeza de seus fracassos. Uma existência desregrada, sem bússola nem direção, ideias subversivas, ao avesso de toda convenção social, o desprezo da família e das suas alegrias, a excitação cerebral encontrada no abuso do tabaco, dos licores fortes, sem falar do resto, eis o que constitui o terrível elemento artístico [...] ¹²⁹ (DAUDET, 1997, p. 75).

Apoiado nesta rejeição social da figura do artista, alimentou-se um dos temas típicos do romantismo, o do artista vítima da sociedade, ao modelo do drama *Chatterton* (1835), de Alfred de Vigny, no qual o poeta protagonista, cujo talento é incompreendido por seu tempo, é retratado como um mártir sofredor. Humilhado e desprezado, Chatterton recorre ao suicídio, não sem antes maldizer a sociedade que não reconheceu o seu gênio. A representação de tal personagem por Vigny tornou-se um símbolo para a nova geração de artistas, que passou a ver na falta de reconhecimento de sua obra um sinal do gênio, levando a uma onda de desespero e suicídios de artistas, sobretudo jovens iniciantes (MARTIN-FUGIER, 2010, p. 197-213).

É neste sentido que também podemos compreender as figuras femininas das companheiras nas narrativas de artista como representantes de uma sociedade tão propícia a julgar e condenar o artista, uma vez que elas, como personagens símbolos da família e do casamento, também buscam enquadrá-lo em suas normas, exigindo a sua presença e participação no ambiente doméstico, procurando controlar a sua carreira, tornando-se, assim, oponentes do protagonista.

Outra faceta da companheira é a que se revela pelas crenças na existência de uma natureza essencialmente feminina, uma propensão ao cuidado e à preservação, que, em sua expressão negativa, leva às manifestações do ciúme e da imposição de poder. Esta tentativa de dominação feminina marca uma inversão

¹²⁹ « Ces artistes, qui vivent du public et rien que pour lui, n'apportent au foyer que la fatigue de leur gloire ou la tristesse de leurs échecs. Une existence désheulée, sans boussole ni gouvernail, des idées subversives, à l'envers de toute convention sociale, le mépris de la famille et de ses joies, l'excitation cérébrale cherchée dans l'abus du tabac, des liqueurs fortes, sans parler du reste, voilà ce qui constitue ce terrible élément artistique [...] ».

entre os tradicionais papéis de gênero, que, para o artista, se manifesta no declínio de sua produção artística ou abandono da arte, como veremos.

Uma das formas da companheira desempenhar seu papel como oponente do artista ocorre quando ela assume uma rivalidade com a arte, encarando-a como um terceiro elemento que se impõe entre o casal. A personificação da arte, então, instala um verdadeiro triângulo amoroso na narrativa, fonte de vários conflitos.

Encontramos o exemplo mais evidente deste aspecto em *A Obra*, em que Christine, em vários momentos, expressa sua revolta contra a pintura e contra as obras produzidas pelo marido: “Ela tinha apenas uma rival, esta pintura preferida, que lhe roubava o amante¹³⁰” (ZOLA, 1996, p. 343). Para justificar o ciúme de Christine, o narrador explica a obsessão do pintor:

Sua paixão carnal se voltou para sua obra, para as amantes pintadas que ele se ofertava. Somente elas faziam seu sangue bater, aquelas cujos todos os membros nasciam de seus esforços. [...] um *ménage à trois* se formava, como se ele tivesse introduzido na casa uma amante, a mulher que ele pintava a partir dela¹³¹ (*Ibid.*, p. 347-348)

A fratura introduzida no casal pela interposição da pintura permanece até o fim do romance, como vimos na cena do suicídio do pintor, mediada pela presença da pintura que se impõe como vitoriosa na batalha entre a arte e a vida.

Gillette, em *A obra-prima ignorada*, também expressa o ciúme diante da pintura na cena em que vê seu amante em contemplação diante dos quadros expostos no ateliê de Frenhofer: “Ah! Vamos lá! Ele nunca me olhou assim” (BALZAC, 2012, p. 39). Este trecho também ressalta a diferença do olhar do artista para a arte e para a mulher, sendo que a primeira, mais valorizada, é admirada com mais entusiasmo e paixão.

O ciúme também se torna o tema principal de “Fragment d’une lettre de femme” [Fragmento de uma carta de mulher], conto incluído por Daudet em *Les Femmes d’artistes*. Trata-se do relato de uma jovem recém-casada com um escultor, que se escandaliza com o trabalho do marido:

¹³⁰ « Elle n’avait qu’une rivale, cette peinture préférée, qui lui volait son amant ».

¹³¹ « Sa passion de la chair s’était reportée dans son œuvre, sur les amantes peintes qu’il se donnait. Elles faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d’un de ses efforts. [...] un ménage à trois semblait se faire, comme s’il eût introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu’il peignait d’après elle ».

Pobre inocente! Eu não tinha ideia até então do que era um ateliê nem do tipo singular de pessoas que ali encontramos. Eu nunca imaginei, ao olhar essas estátuas de deusas descaradamente decotadas, que havia mulheres tão ousadas para... [...] eu declaro formalmente que eu não quero mais um marido que passa seus dias cara a cara com senhoritas nesses trajes. [...] quando eu vi aquela criatura tirar o seu chale e seu vestido no meio do ateliê, se despir com tal desenvoltura, sem o menor pudor, o que eu senti, eu nem consigo contar. A raiva me sufocava...¹³² (DAUDET, 1997, p. 93-97).

O ciúme da modelo, é, com efeito, um dos principais problemas apresentado pela companheira do artista, a partir do qual ela passa a influir em sua carreira, a fim de afastar esta rival. Esta é uma das grandes razões pela qual, como dito no tópico anterior, os próprios artistas clamam por uma esposa especial, capaz de compreender as peculiaridades de sua profissão e temperamento. Em "La veuve d'un grand homme" [A viúva de um grande homem], outro dos pequenos contos de Daudet, à esposa que reclama da indisponibilidade de seu marido artista, são dados os seguintes conselhos:

Respeite suas fraquezas, diziam-lhe, são as fraquezas de um deus. Não o perturbe, não o incomode. Lembre-se que o seu marido não pertence somente a você. Ele pertence muito mais ao país, à arte, do que à família... E quem sabe se cada uma das falhas que você lhe recrimina que não nos rendeu obras sublimes?...¹³³(*Ibid.*, p. 100).

Com essas palavras, os argumentos antimatrimoniais do pintor personagem do prólogo de *Les Femmes d'artiste* são reforçados por meio da aproximação da figura do artista com uma divindade, que, por isso, deve ser tratado com condescendência e tolerância extremas.

Ao artista, enfim, tudo é permitido, e à sua companheira basta a aceitação. Todavia, ao transpor historicamente esta questão Em *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Martin-Fugier confirma que vários pintores, de fato, orientaram suas obras a fim de preservar a harmonia do lar. A autora cita o caso de Claude Monet (1840-1926), que, como conta Paul Durand-Ruel, seu *marchand*, se voltou

¹³² « Pauvre innocente, va ! Je ne me doutais pas alors de ce que c'était un atelier, ni du singulier monde qu'on y rencontre. Jamais, en regardant ces statues de déesses si effrontément décolletées, l'idée ne me serait venue qu'il y avait des femmes assez osées pour... [...] je déclare formellement que je ne veux plus d'un mari qui passe ses journées en tête à tête avec des demoiselles dans cette tenue-là. [...] quand j'ai vu cette créature jeter son châle, sa robe au milieu de l'atelier, se défaire avec cette aisance, cette impudeur, cela m'a fait un effet que je ne peux pas te dire. La colère m'étouffait... »

¹³³ « Respectez ses faiblesses, lui disait-on, ce sont les faiblesses d'un dieu. Ne le troublez pas, ne le dérangez pas. Songez que votre mari n'est pas à vous seulement. Il appartient bien plus au pays, à

exclusivamente para a pintura de paisagens em razão dos ciúmes de sua companheira:

Por volta de 1889, ele decidiu abandonar a paisagem; ele havia falado sobre isto com Renoir e seus outros amigos, que o aconselharam fortemente o estudo da figura; ele procurou um modelo, encontrou e contratou uma moça muito adequada, que consentiu em ir morar em Giverny; mas, voltando para casa, sua mulher lhe diz: “Se um modelo entrar aqui, eu saio de casa”. É por isso que nós não conhecemos Monet como pintor de retratos ou figuras¹³⁴ (MARTIN-FUGIER, 2010, p. 136).

Ampliando sua perspectiva sobre o ocorrido com Monet, Durand-Ruel afirma que o casamento impacta negativamente o talento de muitos pintores, pois estes passam a trabalhar menos e socializar mais, perdem a espontaneidade de pintar de acordo com seus instintos (*Ibid.*).

O ciúme da companheira atinge seu maior grau quando ela já foi modelo ou musa do artista, uma vez que ela já passou pelo processo de uma relação profissional com o pintor que evoluiu para uma relação amorosa. Diante de sua experiência pessoal frente a este fenômeno recorrente, a companheira como musa decaída se torna uma das principais oponentes do artista, por compreender os reais perigos de uma dupla concorrência, pois ela passa a ter como rivais não apenas a arte, mas também a modelo. Desta forma, as narrativas de artista, por meio do *topos* da rivalidade feminina, instalam uma disputa pelo olhar e pelo amor do artista. Nesta competição, a companheira que perdeu seu *status* de musa se apresenta, de antemão, em desvantagem, pois o artista já não a vê mais como inspiração. Percebe-se, portanto, um decréscimo do valor intrínseco à musa que se tornou amante do artista, como nos mostra expressamente Baudelaire em sua carta de rompimento com Apollonie Sabatier, em agosto de 1887, após esta ceder às investidas do poeta: “E enfim, enfim, há alguns dias você era uma divindade, o que é tão conveniente, o que é tão belo, o que é tão inviolável. Agora, você é mulher¹³⁵” (BAUDELAIRE *apud* CRÉPET, 1906, não paginado). Assim, após tornar amante a

l'art, qu'à la famille... Et qui sait si chacune de ces fautes que vous lui reprochez ne nous a valu des œuvres sublimes ?... »

¹³⁴ « Vers 1889, il avait décidé d'abandonner pour ainsi dire le paysage ; il en avait parlé avec Renoir et ses autres amis qui lui avaient fortement conseillé l'étude de la figure ; il était venu chercher un modèle, il trouva et engagea une jeune fille très bien, qui avait consenti à venir demeurer à Giverny ; mais quand il retourna chez lui, sa femme lui dit « Si un modèle entre ici, je sors de la maison ». C'est pourquoi nous n'avons pas connu Monet peintre de portraits et des figures ».

¹³⁵ « Et enfin, enfin, il y a quelques jours tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, ce qui est si inviolable. Te voilà femme maintenant ».

sua musa, esta perde o seu encanto para o artista, pois se revelou uma mulher real, colocando um fim à ilusão e à aura mítica que a envolviam¹³⁶.

Guy de Maupassant, em um trecho do conto *Le Modèle* [O Modelo] (1883), trata ironicamente do hábito dos pintores de se casarem com suas modelos, reproduzindo o discurso da objetificação e do desprezo pelas modelos e pelas companheiras do artista:

[...] você sabe muito bem que os pintores têm como especialidade os casamentos ridículos; quase todos eles se casam com modelos, antigas amantes, enfim, mulheres avariadas sob todos os aspectos. Por que isso? É possível saber? Parece que, ao contrário, o convívio constante com essa espécie de peruas que chamamos de modelos deveria fazê-los desgostar para sempre desse tipo de fêmeas. Mas nada disso. Após fazê-las posar, eles as desposam¹³⁷ (MAUPASSANT, 1997, p. 132).

Em outra obra do autor, o romance *Fort comme la mort* [Forte como a morte] (1889), Maupassant retoma o tema do romance entre modelo e pintor, ao descrever uma cena rara, o momento em que, em uma sessão de pose, o pintor deixa de ver a mulher com os olhos de artista, marcando tanto a evolução da relação profissional para o vínculo amoroso quanto a passagem da ilusão para o real. Enquanto pinta o retrato da bela Mme. de Guilleroy, Olivier Bertin, ultrapassa a criação da obra de arte para observar a mulher em sua modelo:

O retrato avançava e prometia muito; o pintor tinha atingido o estado de emoção necessário para descobrir as qualidades de seu modelo e os expressar com o ardor confiante da inspiração dos verdadeiros artistas. Inclinando-se para ela, espreitando todos os movimentos de sua figura, todas as colorações e sombras de sua pele, todas as expressões e transparências dos olhos, todos os segredos de sua fisionomia, ele se impregnou dela, como uma esponja se enche de água; e, transportando para sua tela esta emanção de charme desconcertante que seu olhar recolhia, e que escorria, como uma onda, de seu pensamento ao seu pincel,

¹³⁶ Sobre este mesmo episódio da vida de Baudelaire, Stéphane Michaud explica que o poeta já havia dito à Mme Sabatier em outras cartas “Je suis un égoïste – je me sers de vous” [Eu sou um egoísta, eu a estou usando] (MICHAUD, 2002, p. 159), o que mostra que o artista tinha consciência do papel de adjuvante da musa e de uma certa forma de abuso que era feito dela. Quanto a uma possível resposta de Mme Sabatier a estas cartas de Baudelaire, nossa pesquisa não foi frutífera em encontrá-la.

¹³⁷ « [...] tu sais bien que les peintres ont la spécialité des mariages ridicules ; ils épousent presque tous des modèles, des vieilles maîtresses enfin, des femmes avariées sous tous les rapports. Pourquoi cela ? Le sait-on ? Il semblerait, au contraire, que la fréquentation constante de cette race de dindes qu'on nomme les modèles aurait dû les dégouter à tout jamais de ce genre de femelles. Pas du tout. Après les avoir fait poser, ils les épousent ».

ele permanecia atordoado, embriagado, como se tivesse bebido graça de mulher¹³⁸ (MAUPASSANT, 2015, p. 32).

O resultado da transformação do relacionamento entre os dois personagens é previsível: após se tornar amante do pintor, Mme. de Guilleroy assume a posição típica da musa decaída, que, por ciúmes, começa a influir em sua vida profissional: “–Veja bem, disse ela severamente, se você voltar a fazer retratos de mulher, eu fecharei o seu ateliê. Eu conheço muito bem as consequências desse tipo de trabalho¹³⁹” (*Ibid.*, p. 37). Cedendo aos caprichos da amante e colocando-se na posição confortável de um homem em um relacionamento estável, Olivier, conhece, então, o fim do artista que escolheu a vida no lugar da arte:

Olivier pegou o *Le Figaro* e o abriu. O artigo principal tinha o título “A pintura moderna”. [...] olhando mais em baixo, ele viu seu nome; e estas poucas palavras, no fim de uma frase, atingiram-no como um soco em pleno peito: “a Arte ultrapassada de Olivier Bertin...” Ele se sentiu relegado ao batalhão dos velhos pintores de talento que os jovens não tratavam como mestres [...]. No entanto, nunca uma ferida em seu orgulho de artista o fizera sangrar tanto¹⁴⁰ (*Ibid.*, p. 268).

Ao perder o seu posto de pintor reconhecido, Olivier coloca em cheque toda sua carreira, passa a sentir o peso, as dores da idade e do tempo que passou, desgostos e arrependimentos que se refletem também no semblante envelhecido da amante de longa data. A companheira, mais do que rival da arte, se torna então espelho do pintor renegado, agouro de uma vida próxima ao seu fim.

A escolha do pintor pelo amor em detrimento da arte também pode se dar de forma consciente e decidida, sem pesar, como o faz Pippo na novela *Le fils du Titien*. Preterindo a pintura à amada Beatriz, Pippo renuncia à arte, encerrando sua carreira com o quadro que representa a amante na figura da *Vênus apaixonada*, na

¹³⁸ « Le portrait avançait et s’annonçait fort bien, le peintre étant arrivé à l’état d’émotion nécessaire pour découvrir toutes les qualités de son modèle, et les exprimer avec l’ardeur convaincue qui est l’inspiration des vrais artistes. Penché vers elle, épiait tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s’était imprégné d’elle, comme une éponge se gonfle d’eau ; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu’une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s’il avait bu de la grâce de femme ».

¹³⁹ « – Vous savez, dit-elle gravement, que si vous vous remettez à faire des portraits de femme, je fermerai votre atelier. Je sais trop bien où sa mère, ce travail là ».

¹⁴⁰ « Olivier prit *Le Figaro* et l’ouvrit. L’article de tête était intitulé : “La peinture moderne”. [...] en jetant les yeux plus bas, il aperçut son nom ; et ces quelques mots, à la fin d’une phrase, le frappèrent comme un coup de poing en pleine poitrine : “l’Art démodé d’Olivier Bertin...” ». [...]. Il se sentait

qual insere os versos de um poema que justificam sua escolha: “O filho do Ticiano, para torná-la imortal, / fez este retrato, testemunho de um amor mútuo; / deixou de pintar a partir deste dia, / não querendo, outra além dela, de sua mão ilustrar¹⁴¹” (MUSSET, 2006, p. 128).

Na obra de Musset, por mais que o personagem de Beatriz procure incessantemente agir em favor do amante, incentivando-o a colocar em prática o seu dom artístico, a superar o seu caráter fleumático, seu projeto é deceptivo, pois o que ocorre é o contrário: Pippo, deslumbrado por sua beleza, decide abandonar de vez a pintura para viver o amor. O tema principal da novela, então, deixa de ser a descoberta de uma vocação para ser a de uma renúncia; a figura feminina da companheira do artista, mesmo contra suas intenções, ocupa o lugar de oponente na narrativa, tornando-se a motivação para o encerramento da carreira artística do protagonista.

Em *Manette Salomon*, por sua vez, também encontramos a figura da musa que se tornou amante e, logo depois, esposa. Manette, contudo, contribui para a decadência do artista não pelo ciúme, mas por um lento e insidioso movimento de apropriação do espaço do pintor, que passa pelo exercício de uma atividade culturalmente imposta às mulheres: a limpeza do ambiente doméstico, os cuidados com o lar.

Após se instalar na casa do pintor Coriolis, Manette atua como um elemento organizador que, a princípio, não o desagrada, uma vez que este se regozija por estar em uma relação em que a esposa ocupa uma posição subserviente: “O amor com uma inferior, quer dizer, o amor no qual o homem entra com a autoridade do superior e encontra na mulher a leve e agradável fragrância da servidão de uma espécie de empregada doméstica [...]”¹⁴² (GONCOURT, 1996, p. 310). Todavia, quando a arrumação de Manette chega ao ateliê do artista, retirando e guardando seus elementos decorativos, ocorre ali uma profunda modificação, não apenas no espaço, mas, sobretudo, no próprio artista. Longamente descrito (*Ibid.*, p. 216-221) como uma exuberante coleção particular de objetos exóticos,

enrégimenté dans le bataillon des vieux peintres de talent que les jeunes ne traitent point en maîtres ; [...]. Jamais pourtant aucune blessure à son orgueil d'artiste ne l'avait fait ainsi saigner ».

¹⁴¹ Tradução livre e sem métrica dos versos do soneto inserido na narrativa: « Le fils du Titien, pour la rendre immortelle, / Fit ce portrait, témoin d'un mutuel amour ;/ Puis il cessa de peindre à compter de ce jour, / Ne voulant de sa main illustrer qu'elle ».

¹⁴² L'amour avec une inférieure, c'est-à-dire l'amour où l'homme met un peu de l'autorité du supérieur, et trouve dans la femme la légère et agréable odeur de servitude d'une espèce de bonne [...].

transbordando de cores, luzes e texturas, o ateliê de Coriolis se adequa ao viés orientalista do artista, a sua abundância de objetos e efeitos traduz a carreira em ascensão do artista, em um período de intensa produção. Com a intrusão de Manette, que “[...] indo e vindo, arrumava o ateliê, dobrava dentro do pequeno armário os tecidos turcos espalhados sobre os móveis [...]”¹⁴³ (*Ibid.*, p. 314-315), este deixa de ser um espaço fascinante e repleto da energia de seus objetos peculiares, impactando diretamente na criatividade do pintor, que, então, deixa de produzir. Manette se apresenta como rival da arte ao colocar ordem no espaço do ateliê, pois isto afeta uma de suas metáforas mais poderosas, a potencialidade do Caos, que se manifesta no acúmulo e a desordem deste espaço, umas de suas principais características. A ordem, a limpeza e a conservação contrariam o topos do ateliê do artista, quer seja na literatura, quer seja nas obras de arte visuais (ARBEX; LAGO, 2015, p. 11)

No final da narrativa, o narrador observa: “Tudo havia mudado no interior de Coriolis. [...] Seu ateliê, despido da ostentação de arte sobre a qual o olho do colorista gosta de passear, parecia vazio e frio, quase pobre” (*Ibid.*, p. 503). Mais do que um reflexo do pintor, o ateliê a ele se integra completamente, uma vez que o movimento de “esvaziamento” criativo se iniciou no espaço para, depois, atingir o artista. A arrumação empreendida pela companheira, como podemos verificar, é profundamente simbólica, e ocasiona uma inversão quanto à primeira sensação de Coriolis ao vê-la instalada em sua casa, pois, de superior, ele se torna submisso e dominado, a tal ponto que a figura de Manette se interpõe em sua pintura, impedindo-o de trabalhar:

[...] Coriolis aceitava os desencorajamentos que vinham desta mulher! O hábito de obedecê-la, de consultá-la, de lhe submeter e lhe confiar todo o resto de sua vida o levou a esta dominação na qual as fraquezas do homem chegam no artista, colocam em sua pintura a nuvem do rosto de sua amante, acabam com sua autoconfiança e acabam por lhe tirar até mesmo o caráter de seu talento¹⁴⁴ (*Ibid.*, 510)

¹⁴³ « Manette allant et venant, rangeait dans l’atelier, repliait dans la petite armoire les étoffes turques éparpillées sur les meubles [...] ».

¹⁴⁴ « [...] Coriolis acceptait des découragements lui venant de cette femme ! L’habitude de lui obéir, de la consulter, de lui soumettre et de lui confier tout le reste de sa vie, l’avait mené lentement à cet asservissement où les faiblesses de l’homme descendent dans l’artiste, mettent sur sa peinture le nuage du front de sa maîtresse, entament sa foi en lui-même et finissent par lui ôter le caractère jusque dans le talent ».

Com este exemplo, encontramos a oposição presente nas narrativas de artista acerca da domesticidade *versus* criatividade, do poder do cotidiano em aniquilar o extraordinário. Nestes conflitos, o papel destrutivo é atribuído à mulher, o que se apresenta como uma contradição, pois a destruição se dá com o exercício de um dos principais (e poucos) atributos femininos positivos reconhecidos pelo senso comum, que é sua vocação para o cuidado, o zelo pela saúde e pelo bem-estar de pessoas, a organização e limpeza dos ambientes, a conservação da família e do lar.

Observamos uma contradição similar quando a figura da companheira é construída de acordo com o arquétipo da mulher fatal, cuja beleza é o elemento de destruição, em oposição à beleza da musa, que é benéfica para o artista. Encontramos o protótipo da mulher fatal em *Affaire Clémenceau*, de Alexandre Dumas fils, na forma da esposa bela e volúvel do escultor Pierre Clémenceau.

Narrada em primeira pessoa pelo artista protagonista, esta obra consiste em um romance que pretende constituir uma peça jurídica, o memorial do acusado, no qual ele procura justificar o abominável crime por ele cometido, que o arruinou não apenas artisticamente, mas moral e socialmente. Em seu memorial, um discurso altamente passional, o artista parisiense conta sua origem modesta, os tormentos que sua condição de bastardo lhe renderam no colégio interno, os anos de aprendizagem no ateliê do escultor Ritz, seu mestre. Quando o relato atinge a sua idade adulta, o narrador introduz Iza, moça por quem se apaixonou quando esta ainda estava na puberdade, vendo-a crescer à sombra da má influência da mãe, descrita como uma mulher gananciosa, de moral duvidosa, vivendo de expedientes escusos, preparando a filha para se casar com um homem rico. Ciente de sua beleza, Iza se desenvolve ambiciosa e extremamente vaidosa, e, para escapar de um escândalo, procura o narrador para lhe propor casamento, o que este aceita em nome da antiga paixão. Ocorre que, após o casamento, Iza se torna cada dia mais parecida com a mãe, revelando ao narrador traços de uma personalidade vil, marcada por: “[...] três vícios que levariam primeiro à perdição desta mulher, e depois à minha: o impudor, a ingratidão e a sensualidade¹⁴⁵” (DUMAS FILS, 1866, p. 190). Iza procura, assim como o arquétipo da companheira estabelece, controlar o trabalho do escultor: “Eu sou ciumenta: eu não quero que você se isole com outras mulheres; eu não quero que você seja feliz, eu também não quero que você tenha

¹⁴⁵ « [...] les trois vices qui devaient perdre cette femme d'abord, et me perdre ensuite : l'impudeur, l'ingratitude, la sensualité ».

inspiração sem mim¹⁴⁶” (*Ibid.*, p. 193-194). Após muito relutar, preocupado em preservar a beleza da esposa dos olhares de outros homens, Pierre, enfim, cede, às insistências da esposa e a usa como modelo para uma escultura em mármore, em tamanho natural, que ele instala no quarto do casal. O escultor compara a experiência a um dos mais populares mitos da criação: “Eu realizei o sonho de Pigmaleão. Aquela que eu amava tornou-se esposa e estátua sucessivamente¹⁴⁷” (*Ibid.*, p. 195).

Todavia, o sucesso da escultura acaba por afastar definitivamente Iza do casamento, pois, envaidecida e orgulhosa por sua beleza transformada em arte, ela deixa o lar familiar em busca de novos amantes e de luxos, tornando-se uma das cortesãs mais admiradas de Paris. Profundamente humilhado pelas escolhas da esposa, Pierre procura um amigo para contar seu desespero, e este o recrimina por sua inocência ao se casar com uma mulher da índole de Iza:

Esta espécie de mulheres não são feitas para as alegrias íntimas da vida conjugal. Podemos cantá-las, pintá-las, moldá-las, amá-las! Desposá-las, jamais. [...] Nascidas para o prazer, essas damas não conhecem outras leis além de seus caprichos; elas estão na Terra para inspirar, não para sentir, e elas não aceitam nada que possa dominar ou alterar a sua beleza¹⁴⁸ (*Ibid.*, p. 259).

O amigo continua ressaltando o erro do artista ao usar a esposa como modelo para suas esculturas, o que contribuiu para alimentar a vaidade, a luxúria e a ganância de Iza, comparando-a a uma versão maléfica da Galateia de Pigmaleão:

Assim é a mulher com quem você se casou, meu pobre amigo. Ingenuamente, você desenvolveu a sua sensualidade natural; você foi inábil ao expô-la aos olhares profanos que não deviam conhecer os mistérios de sua beleza, você a imortalizou e a perdeu um pouco mais cedo. A sua admiração por ela não foi suficiente. Após passar de mão em mão, na forma de mármore ou bronze, ela insistiu em se revelar aos crentes e incrédulos. Galateia venal, ela se animou para o primeiro que apareceu, e, não satisfeita das oferendas e flores, de amor, de lágrimas e de sangue, ela exigiu diamantes e ouro¹⁴⁹ (*Ibid.*, p. 262-263)

¹⁴⁶ « Je suis jalouse : je ne veux pas que tu t'enfermes seul avec d'autres femmes ; je ne veux pas que tu puisses être heureux, je ne veux pas non plus que tu puisses être inspiré sans moi ».

¹⁴⁷ « Je réalisai le rêve de Pygmalion. Celle que j'aimais devint femme et statue tour à tour ».

¹⁴⁸ « Ces sortes de femmes ne sont pas sur la terre pour les joies intimes de la vie conjugale. Il faut les chanter, les peindre, les mouler, les aimer ! Les épouser, jamais. [...]. Nées pour le plaisir, ces dames ne connaissent d'autres lois que leur caprice ; elles sont ici-bas pour inspirer, non pour ressentir, et elles n'acceptent rien de ce qui peut asservir ou altérer leur beauté ».

¹⁴⁹ « Telle est la femme que tu as épousée, mon pauvre ami. Tu as naïvement développé sa sensualité naturelle ; tu as maladroitement livré aux regards profanes qui n'auraient pas dû connaître les mystères de sa beauté, tu l'as immortalisée et perdue un peu plus tôt. Ton admiration ne lui a pas

O caso termina de forma trágica, com um feminicídio perpetrado pelo escultor; todavia, fiel à extrema misoginia que vigorou no século XIX, a própria narrativa justifica o ocorrido pela voz do assassino, que procura a compaixão do leitor ao manipular as circunstâncias do ato abominável para culpabilizar a vítima, insistindo que agiu em prol de uma legítima defesa moral (*Ibid.*, p. 319). A versão unilateral do crime, em *Affaire Clémenceau*, retrata, enfim, a decadência do escultor, representando-o como vítima da mulher, cujo assassinato se apresenta como uma merecida vingança: “O crime me exorcizou, acalmou, higienizou¹⁵⁰” (*Ibid.*, p. 319), conclui Pierre.

Toda a argumentação apresentada na obra, como podemos inferir pelos trechos já citados anteriormente, é construída baseada na ideia do poder destrutivo da mulher, em especial para o artista, como o narrador adverte: “[...] é muito frequente, entre nós, artistas, que a mulher nos mate¹⁵¹” (*Ibid.*, p. 196), o que se revela como uma profunda ironia, considerando o desfecho da narrativa. Em seu longo e detalhado memorial, o artista narrador não perde a oportunidade de vociferar seu desprezo pelas mulheres; durante um período de esterilidade criativa, após descobrir as primeiras infidelidades da esposa, o escultor se autoexila em Roma, onde é recepcionado por muitos discípulos, os quais procura doutrinar não apenas quanto ao exercício da arte, mas, sobretudo, quanto à vilania das mulheres. “Sem me expor pessoalmente”, explica Pierre, “eu procurei os prevenir contra o amor pelas mulheres, que é, eu lhes dizia, um grande perigo para o artista¹⁵²” (*Ibid.*, p. 295). A generalização da maldade feminina na obra chega até mesmo a desumanizar as mulheres, como quando um personagem aconselha que os homens devem recorrer a elas unicamente como objetos sexuais, para o alívio dos instintos carnais, pois indignas de sentimentos mais elevados: “[...] [indico] a mulher apenas em seu uso higiênico, sem o amor¹⁵³” (*Ibid.*, p. 316). A mulher, enfim, de acordo com Pierre Clémenceau, é a causa de toda a sua ruína, tanto artística quanto moral:

suffi. Après avoir passé de main en main, sous les espèces du marbre et du bronze, elle a tenu à se révéler aux croyants et aux incrédules. Galathée vénale, elle s'est animée pour le premier venu, et, non contente des offrandes de fleurs, d'amour, de larmes et de sang, il lui a fallu des diamants et de l'or ».

¹⁵⁰ « Le crime m'a exorcisé, calmé, assaini ».

¹⁵¹ « [...] il est assez fréquent, parmi nous autres artistes, que la femme nous tue ».

¹⁵² « Sans me mettre en scène personnellement, j'essayais de les prémunir contre l'amour, qui est, leur disais-je, le grand danger pour l'artiste ».

¹⁵³ « [...] la femme seulement à l'état hygiénique, sans l'amour ».

“Essa mulher miserável, decididamente roubou minha alma e meu gênio¹⁵⁴” (*Ibid.*, p. 298).

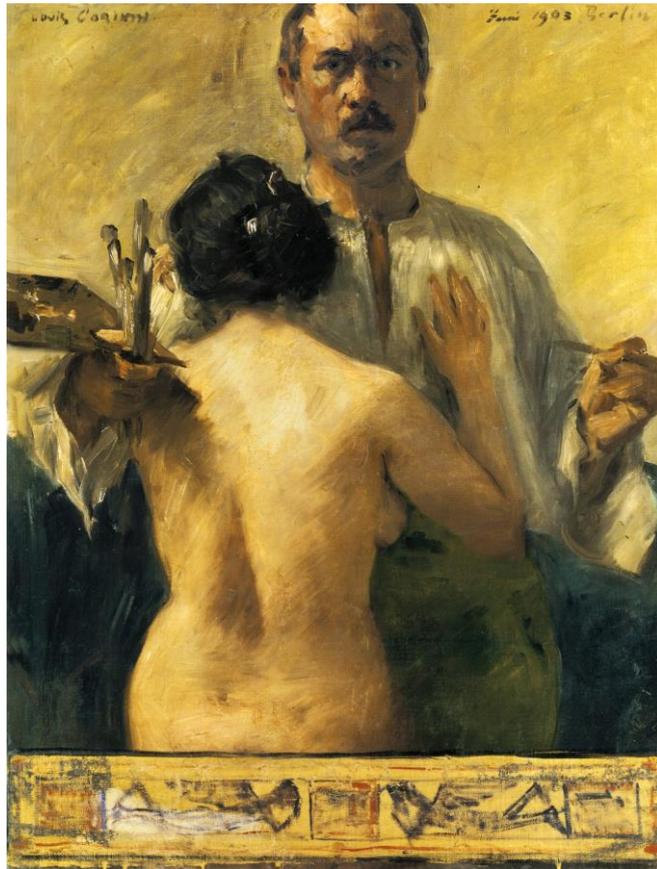
O feminicídio concretizado pela penetração de uma adaga, óbvio símbolo fálico, no coração de Iza, se impõe como uma marca da dominação masculina, uma punição da mulher sexualmente livre, que ousou separar o sexo do amor, assim como faziam os homens, como prega expressamente o romance.

Com os exemplos analisados neste tópico, concluímos que as narrativas de artista reservam um final funesto aos artistas que cedem aos encantos femininos fazendo da mulher sua amante ou esposa. Surge, assim, a imagem da companheira como antagonista e a do artista como vítima, que por uma ação motivada pelas mulheres os leva ao abandono da arte, o “suicídio estético” (SITZIA, 2004, p. 103), muitas vezes seguido de uma morte real e dramática. Na batalha do amor contra a arte, é preferível que o artista rejeite de vez a companhia feminina e se atenha aos ensinamentos de mestre Porbus em *A obra-prima ignorada*: “Os frutos do amor acabam depressa, os da arte são imortais” (BALZAC, 2012, p. 39).

Os perigos da sexualidade representados pela mulher, sobretudo no caso do arquétipo da mulher fatal, que seduz e aniquila com base em sua beleza e sensualidade, também estão presentes na pintura, como mostra o quadro *Autorretrato com modelo*, do pintor alemão Lovis Corinth (1902), apresentado na figura 14, no qual vemos as costas de uma mulher nua se interpondo entre o artista, este de frente para o espectador, preparado para pintar, sua paleta e pincéis em mãos, como se o impedisse de acessar a sua tela. Neste sentido, tanto a literatura quanto a pintura contribuem para perpetuar a imagem da mulher como um entrave para a prática artística, que afasta o artista de sua missão primeira, a sua dedicação exclusiva à arte.

¹⁵⁴ « Cette misérable femme m'avait décidément volé mon âme et mon génie ».

Figura 14 – Lovis Corinth, *Autorretrato com modelo*, 1903.



Óleo sobre tela. 1,210 X 890 mm. Museu Kunsthaus Zürich, Suíça.

Fonte: < bit.ly/3pPutn8 >. Acesso em: 09 mar. 2022.

Para finalizar o tratamento da figura da companheira, é imprescindível precisarmos que em obras contemporâneas percebemos o início de um movimento de atualização dos estereótipos a ela relacionados. Em *O Mapa e o Território* (2010), de Michel Houellebecq, o protagonista Jed Martin é lançado no mundo da arte com o auxílio de sua namorada Olga, profissional com uma carreira de destaque, que, no caso, atua como adjuvante do então fotógrafo e futuro pintor. No romance de Houellebecq, é Olga quem aborda o artista em uma exposição coletiva na qual ele exibiu uma foto feita a partir de mapas Michelin:

Ela se voltou para ele e olhou-o pensativamente durante alguns segundos antes de perguntar: / – É o senhor o artista? / – Sou. / Ela tornou a olhar para ele, mais detidamente, durante pelo menos cinco segundos, antes de dizer: / – Acho muito bonito. / [...]. / Faz muitas fotografias de mapas rodoviários? / – Sim... Sim, com bastante frequência. / – Sempre Michelin? / – Sim. / [...]. / – Precisamos conversar. Precisamos nos encontrar para falar sobre isso. Pode achar estranho, mas... eu trabalho na Michelin (HOUELLEBECQ, 2012, p. 56-57).

Naquela noite, Olga e Jed se tornam amantes, e a moça anuncia o seu projeto de inaugurar um espaço Michelin dedicado à arte, o que, graças à sua densa rede de relações sociais, acontece rapidamente, para o benefício de Jed e sua carreira: “Enfim, estava *lançado*, e foi quase sem esforço que Olga convenceu seu diretor a organizar a primeira exposição de Jed, numa sala da empresa na avenue de Breteuil” (*Ibid.*, p. 69).

No mesmo sentido da companheira adjuvante do artista, citamos o exemplo, já mencionado no capítulo anterior, da obra *Só garotos* (2010), de Patti Smith, que nos fornece a rara perspectiva feminina sobre o papel da companheira do artista: enquanto a autora e Robert Mapplethorpe mantiveram um relacionamento amoroso, um dos valores predominantes entre o casal era o mútuo apoio – não apenas artístico mas também financeiro –, jamais a competição ou qualquer outra ação no sentido de entrar ou dificultar os seus respectivos trabalhos criativos. Mesmo após o rompimento do casal enquanto par amoroso, a relação harmoniosa de cooperação prevaleceu entre os dois artistas.

Sublinhamos, no entanto, que ambos os exemplos são retirados de obras literárias do século XXI, o que nos permite verificar que a figura da companheira não mais é representada exclusivamente como a oponente do artista ou rival da arte, ela pode, ao contrário, ser uma de suas principais apoiadoras e propulsoras de sua carreira. Isto se deve, ao nosso ver, ao avanço dos direitos das mulheres, que lhes dão, hoje, as possibilidades de se dedicarem às suas próprias carreiras profissionais, não mais limitadas ao trabalho doméstico e a uma subserviência financeira e ocupacional em relação ao homem. Vislumbramos, portanto, uma possível modificação do status da companheira nas futuras narrativas de artista, que poderão se libertar da oposição que representam com relação à família e o lar, uma vez que as mulheres da atualidade não mais estão restritas a estas esferas, como é o caso dos dois exemplos citados.

2.3.3 – Criação e procriação: uma oposição competitiva

As companheiras e esposas, frequentemente apresentadas na literatura como heroínas domésticas, que “[...] pelos seus sofrimentos, sacrifícios e virtudes, restabelecem a harmonia do lar e a paz da família” (PERROT, 1992, p. 180), são

figuras que também encarnam a aptidão feminina para a criação na forma da concepção, da gestação e no ato de parir seus filhos.

Esse último papel feminino é tratado de forma peculiar nas narrativas de artista na medida em que instala uma competição pela atividade de criação entre a companheira e o artista protagonista, ela se dedicando à criação de um lar, dos filhos, de uma família, e ele à criação de obras de arte. Todavia, mesmo que a criação se manifeste nos personagens com propósitos distintos, e, no caso da figura feminina, ligados à imposição de papéis sociais, isto não deixa de instituir um embate entre eles, influenciando de forma negativa o artista, reforçando o papel de oponente da sua companheira que engravida e se torna mãe. Nesse sentido, as narrativas de artista apresentam uma contradição frente à tradicional figura da mãe, personificação das virtudes da abnegação, da benevolência e do amor incondicional. Interpretamos a rejeição da maternidade e das figuras maternas nas narrativas de artista como uma censura da atividade de criação da mulher, mesmo que tratada de forma simbólica.

O binarismo da criação se instala exatamente neste contexto: à mulher cabem os filhos, ao homem, o intelecto, que inclui a arte. O contraste entre criação e procriação se apresenta nas narrativas de artista instaurando uma competição entre as figuras masculina e feminina, sendo que neste caso, a mulher se torna rival direta do artista. A concepção e a gravidez, portanto, equiparam-se metaforicamente, no texto literário, à etapa da imaginação e planejamento da obra de arte, e o nascimento, o ato de parir ou de dar à luz, à materialização desta obra. Logo, a gravidez e os filhos da companheira se apresentam como fontes de conflitos para o artista, pois representam os frutos da potência criativa feminina, conquista que, muitas vezes, é negada ou dificilmente alcançada por este personagem.

Estas constatações se alinham com o observado por Felman em *What Does a Woman Want?*, ao trabalhar com as questões da oposição entre os sexos na literatura sob o viés da psicanálise. A autora dedica um capítulo a um fenômeno gerador de crises que identifica como *competitive pregnancies* [gravidezes competitivas], usando o exemplo de Freud, pioneiro no desenvolvimento das teorias da psicanálise (FELMAN, 1993, p. 68-120). Comparando o trabalho intelectual de Freud, compenetrado em seus estudos e na criação de suas teorias, à gravidez de sua esposa, duas “gestações” concomitantes, Felman demonstra o desconforto do “pai” da psicanálise nesta situação, não somente pela ansiedade da paternidade

eminente, mas, sobretudo, pela instauração de uma competição na atividade de criação entre o homem e a mulher enquanto casal (*Ibid.*, p. 83-87).

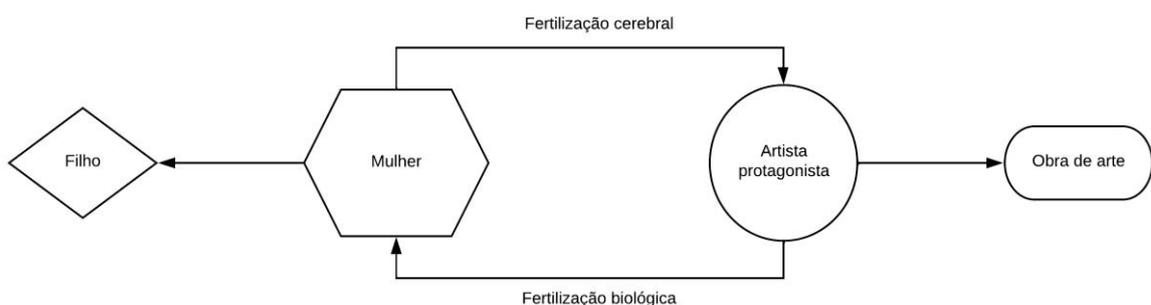
Neste sentido, a gravidez feminina se apresenta como antagônica à criação intelectual, um reflexo, como adverte Perrot, do: “[...] velho medo que os homens sentem pelas mulheres, e particularmente pela potência materna” (PERROT, 1992, p. 183).

Considerando, como observa Felman (1993, p. 86), que toda atividade de criação implica na existência de um “agente fertilizante”, mesmo que inconsciente, como a fantasia da inspiração, podemos facilmente transpor esta ideia para as narrativas de artista, atribuindo ainda mais sentido à competição entre as figuras masculina e feminina por meio de símbolos e metáforas próprias a esta categoria literária.

Verificamos, assim, que, como exposto nos tópicos 2.2.1 e 2.2.2, na atividade de criação do personagem-tipo do artista, o “agente fertilizante” é a mulher, modelo ou musa, enquanto personificação do belo; já na procriação, o “agente fertilizante” é o homem. O produto resultante destas fertilizações é bastante diverso: da fertilização cerebral advinda da inspiração artística nasce a obra de arte; da fertilização biológica – tão recriminada pelo artista, diante de sua busca pelo celibato e pela dedicação exclusiva à arte –, nasce outro ser humano, seu filho, símbolo de sua fraqueza, de sua incapacidade de combater as tentações do mundo material.

Ilustramos os movimentos contrários entre atividades de criação do homem artista e o de procriação da mulher no diagrama 5, que demonstra a oposição instaurada entre os personagens e os produtos de suas criações.

Diagrama 5 – A oposição entre o artista e a mulher nas atividades de criação



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

A convivência do artista com a gravidez da companheira e o filho que nasce dessa relação se apresenta, então, como um dos paradoxos construídos pelas narrativas de artista na medida em que mãe e filho se tornam oponentes do artista, inseridos em um movimento contrário às aspirações do protagonista. Ademais, na procriação, a mulher assume papel ativo, mesmo que necessite do homem para a fertilização, do mesmo modo que o homem a ela recorre para a criação artística. Todavia, a rejeição da paternidade biológica também se inscreve em uma negação de um papel passivo a ser desempenhado pelo homem na atividade de criação, um reflexo da preservação de sua superioridade frente à mulher. Ademais, como já citamos, a criação feminina muitas vezes se assemelha à busca impossível do artista: a criação de uma obra dotada de vida. Nesta busca simbólica, a mulher sai vitoriosa pela mesma via que a empreendida pelo homem, a da criação, o que, em uma literatura própria de uma sociedade patriarcal, se manifesta como um combate contra a figura materna, como ocorre nas narrativas de artista.

Retomando a ideia da fertilização cerebral como metáfora para a atividade intelectual e para a criação artística, observamos que o vínculo entre fecundação, gestação e maternidade é bastante comum no século XIX, como explica Rouland:

A criação artística foi frequentemente assimilada pelos próprios artistas a um ato de gestação. No campo literário, os autores reiteradamente empregavam metáforas aproximativas da fecundação, da gestação, do parto, do nascimento; do mesmo modo é comum vermos uma analogia entre a caneta do escritor, o pincel do pintor e o pênis¹⁵⁵ (ROULAND, 2016, p. 105).

Assim, no campo da literatura, os autores transformam a caneta e o pincel em símbolos fálicos, instrumentos masculinos de poder, contribuindo para o afastamento das mulheres das práticas artísticas ao transformar aquelas que faziam uso dessas ferramentas de criação em mulheres castradoras, masculinizadas, incompatíveis com o ideal de feminilidade, como demonstraremos no próximo capítulo deste trabalho.

¹⁵⁵ La création artistique a souvent été assimilée par les artistes eux-mêmes à un acte d'engendrement. En matière littéraire, les auteurs emploient souvent des métaphores proches de la fécondation, la gestation, l'accouchement, la délivrance ; on a également souvent établi une analogie entre le stylo de l'écrivain, le pinceau du peintre et le pénis.

Já a apropriação da gravidez e da maternidade pelos homens como metáforas da criação artística é recorrente nas narrativas de artista, pois ilustram de forma ideal a problemática dos processos da criação da obra de arte, como podemos verificar com os exemplos abaixo.

Balzac, no romance *La Cousine Bette* [A prima Bette] (1846), apresenta o personagem Wenceslas Steinbock, escultor, consumido pelo desespero diante da sua incapacidade em passar da concepção da obra de arte à sua execução. Comparando o trabalho dos artistas, sejam eles escultores, escritores, pintores ou músicos, aos sacrifícios da maternidade, à dedicação de uma mãe que se empenha em gerar, parir e criar os seus filhos, o narrador passionadamente explica:

Produzir! parir! Criar laboriosamente a criança, adormecê-la nutrida de leite todas as noites, abraçá-la todas as manhãs com o coração infatigável da mãe, lambe-la com a língua, vesti-la cem vezes com os mais belos casacos que ela incessantemente rasga; mas sem desanimar pelas convulsões desta vida louca e fazer dela a obra-prima animada que fala a todos os olhares na escultura, a todas as inteligências na literatura, a todas as lembranças na pintura, a todos os corações na música, é a Execução de seus trabalhos. A mão deve avançar a todo momento, pronta, a qualquer hora, a obedecer à cabeça¹⁵⁶ (BALZAC, 1999, p.259).

“Essa maternidade cerebral”, conclui o narrador dando nome a todo esse esforço da criação, “tão difícil de conquistar, se perde com uma prodigiosa facilidade¹⁵⁷” (BALZAC, 1999, p. 259). Em Balzac, portanto, a figura do artista se equipara à da mãe, e a criança à obra de arte.

Zola, por sua vez, em suas notas preparatórias para a escrita do romance *A Obra*, declara que trará para a literatura as suas próprias experiências como criador: “[...] em suma, eu contarei ali minha vida íntima de produção, esse perpétuo parto tão doloroso. [...]. Com Claude Lantier eu quero pintar a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação na obra de arte¹⁵⁸” (ZOLA, s.d., apud CANNONE,

¹⁵⁶ « Mais produire ! mais accoucher ! Mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois de plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique, c'est l'Exécution et ses travaux. La main doit s'avancer à tout moment, prête à tout moment à obéir à la tête ».

¹⁵⁷ « Cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse ».

¹⁵⁸ « En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux. [...]. Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art ».

2002, p. 13). Zola retoma esta temática em *A Obra*, utilizando expressamente o verbo francês *accoucher*, que podemos traduzir por parir ou dar à luz, para explicar o esforço que demanda a criação artística, transformando-o em uma verdadeira alegoria:

Ah! O esforço da criação na obra de arte, este esforço de sangue e de lágrimas que o levava à beira da agonia para criar carne, soprar a vida! Sempre batalhando contra o real, e sempre vencido, a luta contra o Anjo! Ele se destruía nesta empreitada impossível de assentar toda a natureza em uma tela, esgotado, enfim, nas dores perpétuas que distendiam seus músculos, sem que ele jamais conseguisse dar à luz ao seu gênio¹⁵⁹ (ZOLA, 1996, p. 349).

Encontramos também a comparação da criação com a gravidez em *Autumn* (1990): “A arte é, por si só, uma gestação. O criador, se é o que verdadeiramente quer ser, deve se tornar ao mesmo tempo o homem, a mulher e a infância¹⁶⁰” (DELERM, 2013, p. 132). O narrador, desta forma, expande a sua visão da criação para englobar todos os estágios e formas da existência humana, ressaltando o elemento divino da arte e o status do artista como demiurgo.

Ainda na esfera da aproximação da criação artística com a maternidade, temos também o interessante exemplo do pintor Olivier Bertin de *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant, que se isola em seu ateliê, onde, como em um útero protegido, se dedica à pintura. O referido trecho recorre, inclusive, a um vocabulário erótico, que nos permite reconhecer a menção ao pincel como um símbolo fálico, como apontou Rouland:

As portas fechadas, separado do mundo, na tranquilidade do apartamento inacessível para todos, na paz amiga do ateliê, o olho límpido, o espírito lúcido, superexcitado, alerta, ele experimentou a felicidade concedida apenas aos artistas de gerar sua obra na alegria. Nada mais existia para ele, durante essas horas de trabalho, além da tela onde nascia uma imagem sob as carícias de seus pincéis, e ele sentia, nessas crises de fecundidade, uma sensação estranha e boa de vida abundante, que inebria e se alastra¹⁶¹ (MAUPASSANT, 2015, p. 111).

¹⁵⁹ « Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie ».

¹⁶⁰ « L'Art est par lui-même un enfantement. Le créateur, s'il veut l'être vraiment, doit devenir à da fois l'homme, la femme et l'enfance ».

¹⁶¹ « Les portes closes, séparé du monde, dans la tranquillité de l'hôtel fermé pour tous, dans la paix amie de l'atelier, l'œil clair, l'esprit lucide, surexcité, alerte, il goûta ce bonheur donné aux seuls artistes d'enfanter leur œuvre dans l'allégresse. Rien n'existait plus pour lui, pendant ces heures de

Ultrapassando a imagem da gestação como metáfora da criação artística, percebemos que a problemática da criação atinge também a questão da procriação para o protagonista artista, que muitas vezes rejeita a paternidade e seus próprios filhos. A ideia de uma “maternidade cerebral”, de acordo com o termo cunhado por Balzac, se opõe à natural maternidade uterina, que, além de enfatizar a oposição entre cérebro e útero que contamina o discurso que separa homens e mulheres, reforça a rejeição da paternidade biológica pelo artista por considerá-la uma forma de traição à sua missão com a arte.

Encontramos o desprezo da paternidade em diversos trechos de *Affaire Clémenceau*, cujo narrador-protagonista estende sua convicção não apenas a todos os artistas, mas aos homens intelectualmente superiores:

Os homens que vivem de seus cérebros, sábios, músicos, escritores, escultores, pintores, raramente nasceram para ser pais. Àqueles que Deus dotou do dom da criação intelectual, foi concedido apenas como incidente o gosto pela procriação física¹⁶² (DUMAS FILS, 1866, p. 199).

A narrativa retoma os estereótipos acerca dos atributos masculinos e femininos, reproduz o lugar comum oitocentista da mulher-útero e do homem-cérebro – que veremos com detalhe no tópico 3.2.1 –, o celibato como condição ideal para o artista, como exposto no tópico 2.3.1. Acrescenta, no entanto, a ideia da disputa entre o homem e a mulher na procriação, desvalorizando tanto a criança quanto a mulher, assim como o próprio ato reprodutivo, pois, diz ele, primeiro, a criança deve mais à mulher do que ao homem pois é ela quem lhe dá à luz; segundo, a procriação leva à destruição do ser, pois a morte é o destino de todos. É nesse sentido que o narrador instaura a oposição entre as obras do espírito e a vida do ser perecível, fruto da procriação. A obra de arte é imortal, conclui, por isso, é inequívoca a superioridade do que chama de “*l’enfantement par l’esprit*”, o parto pelo espírito: “Na produção do espírito, é apenas o homem que deu à luz, não há nenhum acaso, e sua criança nasce não de uma secreção de seu sangue, mas daquilo que a alma contém de mais puro [...]”¹⁶³ (*Ibid.*, p. 201-202). O narrador,

travail, que le morceau de toile où naissait une image sous la caresse de ses pinceaux, et il éprouvait, en ces crises de fécondité, une sensation étrange et bonne de vie abondante qui grise et se répand ».

¹⁶² « Les hommes qui vivent de leur cerveau, savants, musiciens, écrivains, sculpteurs, peintres, sont rarement nés pour être pères. A ceux que Dieu a dotés du don de création intellectuelle, il n'a donné qu'incidemment le goût de la procréation physique ».

¹⁶³ « Dans la production de l'esprit, c'est l'homme seul qui a enfanté, le hasard n'y est pour rien, et son enfant, issu non pas d'une sécrétion de son sang, mais de ce que l'âme contient de plus pur [...] ».

portanto, retoma a ideia da maternidade cerebral de Balzac acrescentando-lhe os traços de misoginia tão marcantes nesta obra de Dumas fils.

Em *Jonas ou o artista no trabalho*, de Camus, é bastante evidente a competição que se instaura entre o trabalho de criação do pintor Jonas e o de sua esposa Louise, cujas gravidezes sucessivas preenchem com os filhos o espaço do ateliê-apartamento. Desde o início da narrativa, o narrador instaura uma oposição entre o casal, mas que, antes da chegada dos filhos, atuava em seu favor:

A vocação de Louise era a atividade. Uma vocação como esta combinava harmoniosamente com o gosto de Jonas pela inércia e suas vantagens. [...]. Mas os tesouros da dedicação que Louise esbanjava reluziam como ouro na vida diária de Jonas. Esse anjo bom poupava-o de comprar sapatos, roupas para ele e para a casa, o que abrevia para qualquer homem normal, os dias de uma vida já tão curta. Resolutamente, ela assumia os encargos das mil invenções da máquina de matar o tempo [...] (CAMUS, 1997, p. 98-99).

Tudo muda após o nascimento sucessivo dos três filhos: “Desde o primeiro parto, aliás, Louise se dedicou inteiramente a seu filho, depois, seus filhos. Tentava ainda ajudar o marido, mas faltava-lhe tempo” (*Ibid.*, p. 100). Jonas procura encarar a questão com bom-humor, observando com certo distanciamento a sua família crescer: “– Não faz mal – dizia – cada um com o seu ofício” (*Ibid.*). Mas, na medida em que o número de filhos aumenta, criações de Louise, rareiam-se as pinturas, criações de Jonas. Quando o apartamento começa a se atulhar de quadros, de crianças, de discípulos e admiradores do pintor, sua produção diminui a cada dia, assim como seu prestígio e a sua renda. Instaura-se, então, o caos em sua vida profissional e familiar, o alvoroço dos filhos representando bem esta última: as crianças “[...] mostravam-se bastante robustas para povoar o apartamento com suas brigas e suas risadas. Era preciso acalmá-las, ameaçá-las, e, às vezes, fazer menção de bater nelas” (*Ibid.*, p. 118). Em seguida, Jonas se entrega à boemia, ao adultério, até se isolar completamente em uma singular construção dentro do apartamento, onde procura refletir e trabalhar na escuridão e na solidão.

Na obra de Camus, a oposição entre os personagens do artista e sua companheira a partir da procriação: enquanto um prospera com a maternidade prolífica, o outro se reduz, definha em sua esterilidade criativa.

Em *A Obra*, também encontramos esse modelo conjugal competitivo entre o pintor Claude e sua esposa Christine: o filho, Jacques, se interpõe entre o casal,

mas, sobretudo, à figura do pai, espelhando seus fracassos profissionais cada vez mais frequentes. Jacques é constantemente repreendido pelo pai, que se enfurecia com suas brincadeiras e demandas infantis, seu choro, sua inquietação; enquanto procurava representar o menino em um quadro, Claude acaba por perder a paciência e desistir: “O pai, depois de rir, se zangava, xingava o maldito moleque que não ficava quieto um minuto. Por acaso era permitido zombar da pintura? «[...] eu sou estúpido com a minha pintura!... As crianças não são feitas para isso»¹⁶⁴” (ZOLA, 1996, p. 239-240).

Na parte final do romance, quando o pequeno Jacques morre e seu pai finalmente consegue pintá-lo em sua imobilidade cadavérica, no quadro que intitula *L'Enfant mort* [A criança morta]. Claude envia a tela para concorrer à exposição do Salão, onde suas obras eram invariavelmente recusadas, mas, ironicamente, o retrato mórbido de Jacques é aceito pelo júri; a notícia do aceite, contudo, não o alegra como deveria: “Por um instante, ele se entristeceu com esta vitória, a tal ponto que ele pensou em recuperar sua obra e a esconder¹⁶⁵” (*Ibid.*, p. 393). Neste trecho, fica evidente a perda de interesse do pintor por sua carreira, o quadro do filho morto reflete, então, a decadência do artista; a morte do filho anuncia não apenas a derrota do casal mas do próprio pintor, prenúncio do destino trágico do pai.

Neste ponto, é importante salientar que a ideia da equiparação da obra de arte com um filho biológico permanece no século XXI, como prova a obra de Patti Smith, *Só garotos* (2010), em particular no trecho em que a autora transcreve um diálogo entre ela e Robert Mapplethorpe, nos últimos meses de vida do fotógrafo: “«A gente nunca teve filho», disse ele, sentido. / «Nossos filhos foram nosso trabalho»” (SMITH, 2010, p. 251).

Sublinhamos, também, que o embate entre a criação e a procriação como um tópico da problemática da criação atinge também as mulheres artistas, uma vez que a recusa da maternidade também está presente nestes personagens, como veremos no próximo capítulo.

¹⁶⁴ « Le père, après avoir ri, se fâchait, jurait contre ce sacré mioche qui ne pouvait pas être sérieux une minute. Est-ce qu'on plaisantait avec la peinture ? « [...] je suis stupide, avec ma peinture !... Les enfants, ce n'est pas fait pour ça ».

¹⁶⁵ « Un instant, il fut malheureux de cette victoire, à un point tel, qu'il aurait voulu reprendre son œuvre et la cacher ».

Por fim, concluímos que a figura da companheira como a da mulher que cria, mesmo que por via diversa da criação artística, ocupa o lugar de rival do protagonista, como uma das oposições típicas das narrativas de artista.

Tant que la Femme ne se prive pas de son sexe, elle ne peut
exercer l'art qu'en amateur. La femme de génie n'existe pas ;
quand elle existe c'est un homme.

(Octave Uzanne, *La Femme*)

Du verbe de la femme sortira son affranchissement.

(Louise Colet, *Le Poème de la femme*)

CAPÍTULO 3 – O MONSTRO INTOLERÁVEL: AS MULHERES ARTISTAS

No presente capítulo, analisaremos a figura da mulher artista, um personagem de exceção na categoria das narrativas de artista. Enquanto personagem de ficção, a mulher artista se apresenta como um desafio para o tratamento de muitos temas e cenas típicos da categoria, como a viagem enquanto metáfora da iniciação e da transformação, a formação artística nos ateliês-escola e Academias, as reuniões dos grupos artísticos nas tavernas da boemia, as visitas aos ateliês e exposições, situações inviáveis nas obras produzidas no século XIX pela condição feminina da época. Iniciaremos a análise da figura da mulher artista por uma contextualização histórica, que nos permitirá situar a questão feminina no quadro espaço-temporal das narrativas, determinando os entraves sociais, culturais e econômicos encontrados pelas mulheres para atuarem como artistas e como esta realidade é transposta para as obras literárias.

Ilustraremos nossos argumentos com exemplos retirados das obras do nosso *corpus* primário de pesquisa, mas também contaremos com o apoio de obras literárias que, *a priori*, não se incluem na categoria das narrativas de artista, mas contam com personagens de mulheres artistas, e, portanto, são pertinentes para nosso trabalho. Recorreremos a estas obras devido ao caráter de exceção da figura feminina da artista na categoria, mas sobretudo como forma de demonstrar que a construção, as características e as questões relacionadas à mulher artista como personagem literário são também estereotipadas, não se limitando apenas às narrativas de artista. Assim, completaremos nossas observações com imagens de obras de arte visuais que corroboram as discussões levantadas em nosso estudo, demonstrando que estas estão presentes também em outras mídias.

Por fim, após a análise das questões que envolvem a construção da personagem da mulher artista, selecionaremos as obras nas quais a artista é a protagonista a fim de compará-la com o protagonista artista masculino, identificando as diferenças de tratamento desses personagens frente aos *topoi* formais, estruturais e temáticos das narrativas de artista, especialmente no que se refere à problemática da criação, à oposição entre a arte e a vida, ao mito do artista, à presença da *mise en abyme* e da dimensão crítica nestas obras.

3.1 – Ser mulher e ser artista, uma condição de exceção

A figura da mulher artista se opõe aos estereótipos femininos culturalmente perpetuados, como bem aponta Campello:

A triunfante jornada em direção à autorrealização e ao sucesso independente no universo da arte não é uma trajetória facilmente alcançada pelas personagens femininas. Isso ocorre porque suas identidades na literatura têm, frequentemente, se moldado a partir de estereótipos da mulher, no desempenho de funções secundárias nos papéis de esposas amorosas, mães sacrificadas, virgens pudicas e prostitutas devassas (CAMPELLO, 2003, p. 16).

Nesse sentido, a mulher representada pelas narrativas de artista assume função de coadjuvante, desempenhando os papéis de esposa, de modelo ou musa do protagonista. Nas raras vezes em que uma obra apresenta uma personagem artista, esta figura é geralmente retratada como uma mulher deslocada, predatória e sanguinária, que invariavelmente tem de disputar com o homem um lugar que “não é seu de direito”, ou, então, abandonar a sua vocação em nome das convenções sociais.

Observamos que, em muitas obras, a personagem da mulher artista reproduz aspectos do arquétipo da mulher fatal, que apresenta um caráter destrutivo diante do masculino, apresentando também outros paradigmas ligados ao feminino, como a crença na inferioridade intelectual da mulher e na sua inaptidão para a criação artística. A mulher artista, em síntese, é aquela que contraria os valores da sociedade patriarcal, é a mulher emancipada que, conforme a abordagem psicanalítica de Brandão (2006, p. 30-31), representa a mulher viril, desejante e castradora. Por ser uma personagem que encarna a ameaça do poder feminino, a mulher artista é frequentemente retratada nas narrativas de artista como vilã ou oponente do protagonista.

Com efeito, as obras literárias que apresentam essa personagem colocam em evidência o tema da oposição entre masculino e feminino, destacando as diferenças e o embate entre os sexos na forma de uma rivalidade que culmina na reprodução da ideia da incompatibilidade da profissão de artista com os papéis sociais impostos à mulher.

Como ensina Heinich, é no século XIX que a profissão de artista começa a ser reconhecida, bem remunerada, e até capaz de alçar o indivíduo ao sucesso

financeiro e ao reconhecimento social. No entanto, a mesma oportunidade raramente se apresenta à mulher artista, pois é neste mesmo período que se institucionaliza o afastamento da participação da mulher nas atividades de criação como um dos reflexos de seu apagamento civil. Todavia, mesmo antes deste século, o acesso às práticas artísticas pelas mulheres era limitado, ocorrendo apenas em casos excepcionais.

A condição de exceção do gênero feminino no exercício das artes, no entanto, contraria a lenda da origem do desenho, atribuído a uma mulher. Na já citada obra *História natural* (por volta de 77 D.C.), de Plínio, o Velho, este confere a uma moça, filha do oleiro Dibutades, a criação da representação gráfica. O autor, contudo, dá mais ênfase à invenção do pai, o retrato moldado em argila, do que à da filha, apesar da primeira ser derivada da segunda:

Dibutades de Sicione, oleiro, foi o primeiro que inventou, em Corinto, a arte de fazer retratos com o barro que utilizava, graças, no entanto, à sua filha, que, apaixonada por um jovem de partida para uma viagem distante, preservou em linhas a sombra de seu rosto projetado em um muro pela luz de uma lamparina; o pai, aplicou argila sobre esse traço, e assim fez um modelo que colocou no fogo junto com suas outras cerâmicas¹⁶⁶ (PLINE, L'ANCIEN, Livre XXXV, 1877, sem paginação).

Como podemos verificar no trecho acima, o nome da filha do ceramista sequer foi registrado por Plínio, o Velho, dando destaque à figura e ao trabalho do artista homem; a filha de Dibutades, em versões posteriores da narrativa, assume o nome de seu pai. Ademais, como alertam Bared e Pernac (2013, p. 12), sobreviveu por pouco tempo a ideia da origem do desenho por iniciativa de uma mulher: reescritas da lenda substituem esta figura feminina por uma masculina, como forma de adaptá-la à uma realidade social artística.

Assim fizeram vários teóricos da arte a partir do Renascimento, como Vasari, por volta de 1570, que transforma a cena do encontro amoroso da filha de Dibutades no passeio solitário de um pastor, que ao ver a forma de sua sombra projetada pela luz do sol, grava no solo o seu autorretrato, retomando assim o caráter pastoril do mito do grande artista, mencionado no tópico 1.3.1., na citação de

¹⁶⁶ « Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage

Nochlin (*Ibid.*). Alterações similares do mito de Plínio, o Velho, foram realizadas por Murillo em 1660, na Academia de Sevilha, e por Sandrart na Alemanha em 1680, formalizando, assim, na história da arte, a exclusão da mulher da alegoria da invenção do desenho, transformando-a, quando muito, na figura representada, a modelo (*Ibid.*). Raros são os registros que mantiveram a representação da mulher na posição ativa de criadora, como é o caso da pintura de Jean-Baptiste Regnault, na figura 15, que, ao preservar a iniciativa feminina, retoma a lenda da origem do desenho, atribuindo à figura da artista o nome de seu pai.

Figura 15 – Jean-Baptiste Regnault, *Dibutades ou a origem da pintura*, 1786.



Óleo sobre tela. 124,5 x 161, 5 cm. Salon des Nobles, Palácio de Versailles.

Fonte: < bit.ly/3pRSE4u>. Acesso em: 09 mar. 2022.

As razões do afastamento da mulher das atividades de criação são complexas e possuem origens diversas, que procuraremos resumir nos próximos parágrafos.

À questão “por que houve tão poucas mulheres artistas?” Heinich (1996, p. 104-105) responde: é inegável que a história da arte é muito mais rica em nomes de homens do que de mulheres, mas a pergunta abrange uma questão muito mais ampla; deveríamos questionar por que tão poucas mulheres, ao longo da história, exerceram uma ocupação profissional. Como explica a autora, o número reduzido de

projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe ; le père applique de l'argile sur ce trait, et en fit un

mulheres artistas está atrelado ao pequeno número de mulheres exercendo qualquer atividade remunerada, reconhecida como uma profissão.

A relação das mulheres com o trabalho é um tema que envolve vários campos disciplinares, como nos mostram Duby e Perrot ao compilar estudos sobre esta questão em vários períodos históricos, na obra *Histoire des femmes en Occident* [História das mulheres no ocidente] (1990). Em síntese, a relação da mulher e do trabalho está desde os primórdios irremediavelmente ligada à uma questão de classe e *status* social: o trabalho doméstico, um dos únicos trabalhos reconhecidamente exercido pelas mulheres – pois limitado ao ambiente privado do lar – sempre foi desempenhado pelas mulheres pobres, enquanto as mulheres da burguesia e da aristocracia eram proibidas de realizar qualquer atividade profissional por questões de prestígio. Trabalhar em troca de um salário era, para uma mulher, um rebaixamento social, assim como um constrangimento para sua família, pois o exercício de atividades externas ao lar denunciava uma situação financeira precária.

No ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1971), Nochlin aponta o enraizamento desses entraves sociais que impedem ou dificultam a entrada e o desenvolvimento das mulheres no campo profissional:

[...] a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. Como apontou John Stuart Mill há mais de um século: “[...] tudo que é costumeiro parece natural. Sendo a sujeição das mulheres aos homens um costume universal, qualquer desvio desta norma naturalmente parece antinatural” (NOCHLIN, 1971, p. 12).

Como bem observa a autora, são imensuráveis as dificuldades encontradas para suplantar costumes tão consolidados quanto o afastamento da mulher das atividades profissionais remuneradas.

Na prática artística, à qual nos ateremos nesta tese, os entraves encontrados pela mulher são de ordem social, moral, econômica e técnica, devido ao conhecimento específico que a arte exige, não apenas no seu exercício propriamente dito, mas em tudo que antecede e precede a criação de uma obra de arte, como a preparação de telas e pigmentos, fabricados artesanalmente pelos

próprios artistas, geralmente a partir de receitas secretas, acessíveis apenas aos iniciados¹⁶⁷, o espaço e os recursos financeiros necessários para estas preparações, os contatos necessários para adentrar no mercado da arte, etc. Assim, afastadas do exercício profissional das artes, restava às mulheres o diletantismo, a prática da arte como amadoras, uma diversão refinada a que apenas as mulheres de certas posses podiam se dedicar.

Ocorre que o diletantismo na arte, apesar de exercido por muitas mulheres, não lhes permitiu passar para a posteridade, pois as práticas artísticas em nível superior não eram acessíveis ao gênero feminino, como o ingresso nas Escolas de Belas Artes e Academias, que lhes foi negado até o fim do século XIX¹⁶⁸. É neste sentido que hoje temos poucos nomes de mulheres artistas em nossos livros de história da arte, pois raras são as conseguiram adquirir o conhecimento necessário para atuar como profissionais.

Séverine Sofio em *Artistes femmes* [Artistas mulheres] (2016) comprova, inclusive, a existência de recomendações oficiais no meio artístico para preterir os trabalhos femininos, concedendo apenas aos artistas homens a prerrogativa de encomendas de trabalhos pelo Estado. Estes são os termos de uma carta datada de fevereiro de 1828, enviada pelo Diretor dos Museus da França ao Intendente Real, que encomendava a duas artistas mulheres cópias de retratos do rei:

Por sua carta do 11 deste mês, me foi dada a honra de receber o pedido de trabalhos realizados pelas senhoritas Le Bot e Pagès. Estas damas possuem talentos [...] [mas há] um grave inconveniente de ceder à estas considerações e confiar trabalhos a mulheres artistas. Os alunos das academias que conquistaram prêmios e medalhas [...] são os únicos que merecem, eu o repito, a sua solicitude¹⁶⁹ (SOFIO, 2016, p. 7).

Os termos deste comunicado são emblemáticos no sentido de demonstrar que, mesmo tendo o seu talento reconhecido, às artistas mulheres eram negadas as oportunidades de trabalho e reconhecimento nas mesmas condições que aos

¹⁶⁷ Os pigmentos para pintura só viriam a ser comercializados em tubos de estanho por volta da metade do século XIX.

¹⁶⁸ Tomamos como exemplo o cenário francês, que, apenas em 1897, abriu a porta da Escola de Belas Artes para as mulheres, mais de setenta anos após sua criação; até 1903 não era permitido às mulheres sequer concorrer ao prestigioso prêmio da Academia, o *Prix de Rome*.

¹⁶⁹ « Par votre lettre du 11 de ce mois, vous me faites l'honneur de me transmettre les demandes de travaux formées par mesdemoiselles Le Bot et Pagès. Ces dames ont des talents [...] [mais] vous venez d'avoir la preuve du grave inconvénient de céder à des considérations et de confier des travaux aux femmes artistes. Les élèves des académies qui ont remporté des prix ou des médailles [...] méritent seuls, je le répète, toute votre sollicitude ».

artistas do gênero masculino, comprovando a existência de um preconceito instaurado contra elas dentro do próprio meio artístico, um projeto que, por muito tempo, as manteve afastadas da prática, e, sobretudo, do mercado da arte.

Malgrado o cenário pouco animador para as mulheres artistas, a vocação artística permitiu que algumas delas despontassem como exceções, em grande parte pela via do ateliê familiar, no qual trabalhava toda a família de um artista, o que lhes garantiu o acesso a ensinamentos e práticas tão especializados. Este é o caso das pintoras Levina Teerlinc (1510/1520-1576), Lavinia Fontana (1522-1614), Marietta Robusti (1554-1590), conhecida como *La Tintoretta*, Artemisia Gentileschi (1593-1656), Louise Moillon (1609/1610-1696), Catherine Girardon (1630-1698), Elizabetta Sirani (1638-1665), Angelica Kauffman (1741-1807), Elizabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), Rosa Bonheur (1822-1899), exemplos de filhas de artistas que conseguiram se estabelecer de forma independente e passar seus nomes para a posteridade.

Algumas mulheres artistas de talento, contudo, foram preteridas na escrita da história da arte pela tradicional visão masculina predominante, deixando de ter os seus nomes e seus trabalhos incluídos, ou, ainda, tendo suas obras atribuídas a artistas homens. Com efeito, os estudiosos sobre o tema são unânimes em afirmar que o fato de menos mulheres passarem para a posteridade como artistas não se deve a um menor grau de afinidade entre arte e o gênero feminino, mas sim a um efeito da desigualdade de tratamento entre os sexos quando se fala em sucesso e notoriedade. Este é um aspecto generalizado no campo do trabalho até os dias atuais, que ainda concede às mulheres um grau menor de autoridade e de legitimidade no âmbito profissional, qualquer que seja sua área de atuação. E isto porque o trabalho da mulher permanece vinculado ao ambiente doméstico, como Parker e Pollock apontam:

[...] as mulheres muitas vezes realizam tarefas semelhantes às dos homens, mas seu trabalho recebe um *status* secundário devido à diferença entre os locais em que as tarefas são executadas. A estrutura desta diferença se instala entre as atividades privadas e públicas, o trabalho doméstico e o profissional¹⁷⁰ (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 70).

¹⁷⁰ “[...] women often perform tasks similar to those of men, but their work is awarded a secondary status because of the different place the tasks are performed. The structure of difference are between private and public activities, domestic and professional work”.

A diferença de valor entre o trabalho feminino e o masculino no campo da arte, como apontam essas autoras, instaura uma divisão sexual na hierarquia das produções artísticas, segundo a qual cabe aos homens a grande arte (*fine arts*) e às mulheres os trabalhos manuais (*crafts*)¹⁷¹, que permanecem restritos à esfera privada. Desta forma, as artes produzidas por mulheres permanecem invisíveis aos olhos do público, constituindo um obstáculo à sua profissionalização.

Ao adentrar neste tema, cabe-nos citar as obras ensaísticas de Virginia Woolf, pioneira ao investigar as relações entre a mulher e arte. Em várias oportunidades, a autora questionou o valor, o reconhecimento, as possibilidades e os obstáculos do trabalho das mulheres, sobretudo no que se refere às capacidades criativas e sua atuação profissional no âmbito das artes. Apesar de alguns destes escritos de Woolf se direcionarem especificamente à mulher artista como escritora, as mesmas reflexões podem ser aplicadas, por analogia, à mulher artista que trabalha com as artes visuais; a aproximação entre as duas artes – a escrita e a pintura – e as duas artistas – a escritora e a pintora – é feita pela própria autora em alguns momentos.

Em 1920 foi publicada uma carta de Woolf no jornal *New Statesman*, na qual refuta argumentos de uma resenha do livro de Arnold Bennett intitulado *Nossas mulheres: capítulos sobre a discórdia entre os sexos*, insurgindo-se contra a afirmação de que a inferioridade intelectual das mulheres frente aos homens pode ser comprovada com base em sua pouca representatividade no cenário da produção intelectual europeia. Em sua carta, Woolf, primeiramente, denota a invisibilidade das mulheres apontando a “[...] ausência completa, não só de boas, mas também de más escritoras”, de Safo até o século XVIII (WOOLF, 2019, p. 47). “Por que”, indaga a autora, “a não ser que estivessem forçosamente proibidas, [as mulheres] não expressam esses talentos na literatura, na música ou na pintura?” (*Ibid.*). Havia e ainda há impedimentos para as mulheres exercerem a atividade criativa, afirma a autora, e estes são inúmeros, a começar pela família, pela liberdade e pelas experiências de vida que lhes são negadas. Os obstáculos ao desempenho do espírito criativo feminino começam, de acordo com Woolf, quando as mulheres são

¹⁷¹ Importante observar que, como bem apontam Parker e Pollock, ainda há um recorte de classe neste discurso da história da arte que separa *fine arts* e *crafts*: a primeira, produzida fora do ambiente doméstico por homens de classe média a elevada, e a segunda, geralmente restrita à domesticidade, às classes mais baixas e mulheres (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 50).

privadas de educação e mantidas na submissão, em observância à imposição social de que seu dever primordial é com a família, especialmente com a criação dos filhos:

O fato, como penso que havemos de concordar, é que as mulheres, desde os primeiros tempos até o presente, têm dado à luz toda a população do universo. Essa atividade toma muito tempo e energia. Tal fato também levou a se sujeitarem aos homens [...] (*Ibid.*, p. 50).

Mas, como salienta a autora, não é apenas a educação que possibilitará às mulheres o pleno exercício de suas faculdades e talentos, é necessário “[...] que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças [...]” (*Ibid.*, p. 51).

Os argumentos desta carta embasaram a escrita de outros artigos sobre o tema, como *Mulheres e ficção* (1929), *Profissões para mulheres* (1931), o emblemático ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929, no qual Woolf aborda sobretudo a situação de dependência financeira da mulher, um grande limitador para que ela possa dispor livremente de seu tempo, de possuir um espaço próprio que lhe permita se dedicar às várias etapas da criação artística: o momento de reflexão e planejamento, o momento de execução.

Antes mesmo desses trabalhos mais apurados sobre o tema, a autora já havia mostrado profundo interesse na análise dos entraves à criação artística das mulheres em outras duas oportunidades: nas resenhas publicadas em jornais com os títulos *A nota feminina na literatura* (1905) e *Mulheres romancistas* (1918). Em todas essas obras, Woolf cita alguns desses obstáculos e, uma vez que esses são temas centrais para nosso trabalho, utilizaremos esses argumentos como base para confrontá-los com os exemplos do nosso *corpus* literário.

Em síntese, os obstáculos para a realização da atividade de criação pelas mulheres são os seguintes: a rivalidade com o masculino; o problema moral; a questão técnico-educacional e o impasse econômico. Passamos então a analisar estes entraves, demonstrando como eles se apresentam em uma perspectiva histórica e nas obras literárias a fim de verificar que as situações vivenciadas pelas mulheres personagens nas narrativas de artista confirmam o *status quo* da condição feminina no âmbito da arte e no quadro espaço-temporal das narrativas.

3.2 – A luta eterna: a imposição da supremacia masculina

A rivalidade entre homem e mulher é um tópico comum do imaginário ocidental, desde os mitos da Antiguidade clássica, passando pelas narrativas bíblicas, repercutindo na literatura ao longo dos tempos. As narrativas em que a mulher é a causa da queda de um homem, quer seja pela perfídia, quer seja pela inconsequência ou ignorância, são abundantes em nossa cultura, na qual as representações femininas são pautadas pelos valores de uma sociedade patriarcal e por um ponto de vista masculino.

Nesse sentido, a rivalidade entre os sexos apresenta uma lição óbvia: o homem deve sempre se sobrepor à mulher, impedir que ela se coloque em uma posição vantajosa ou capaz de tomar decisões por si só, e, sobretudo, jamais se fragilizar diante de uma mulher. Caso isto aconteça, a perda de poder é imediata, e pode levar à aniquilação e à morte. Vejamos os exemplos de Orfeu e Eurídice, Adão e Eva, Sansão e Dalila, Judith e Holofernes, figuras de um paradigma que se expandiu por todas as artes, constituindo tópicos literários e picturais, instaurando a dicotomia entre homem e mulher com um prejuízo para esta última.

No âmbito da criação artística, a rivalidade entre os sexos se manifesta de várias formas, como na crença na inferioridade intelectual da mulher, causa de sua inaptidão para as artes, o que repercute na invisibilidade, na desvalorização e até mesmo na hostilidade frente às obras criadas por mulheres.

3.2.1 – O binarismo na criação: o homem-cérebro e a mulher-útero

A crença na inferioridade intelectual da mulher é historicamente construída, primeiramente a partir de mitos e narrativas religiosas, e, a partir do século XVII, em tratados científicos. Darmon, em *Femme, repaire de tous les vices* (2012), apresenta vários estudos que procuram comprovar a inferioridade física da mulher frente ao homem, o que, conseqüentemente, leva à constatação de sua inferioridade intelectual. Dentre elas, a teoria baseada nas fibras do cérebro, que na mulher permanecem fracas e moles durante toda sua vida enquanto as do homem endurecem com seu desenvolvimento, o que faz da mulher uma criança eterna e delicada, emocionalmente imatura, incapaz de captar a profundidade das coisas e de trabalhar em modos abstratos (DARMON, 2012, p. 199-200).

Essa teoria e outras similares, mesmo que baseadas em argumentos e experimentos frágeis, foram acatadas por médicos e cientistas ao longo dos séculos, contribuindo para cristalizar a ideia da diferença entre os sexos como prova da supremacia do homem sobre a mulher. A convicção da superioridade masculina vigorava em todos os níveis, físicos e intelectuais, criando bases para estudos filosóficos neste mesmo sentido. Assim, o século XIX retoma e expande as teorias que opõem masculino e feminino, como Jules Michelet em *A mulher*, publicado em 1859, no qual conclui: “O homem é um cérebro, a mulher, uma matriz¹⁷²” recuperando a imagem da mulher-útero (MICHELET *apud* DARMON, p. 197), em consonância com um conceito vigente desde a Antiguidade (BERRIOT-SALVADORE, 2002, p. 415) e institucionalizando o intelecto como uma especialidade masculina. Este, inclusive, é um dos argumentos em que se basearam as tão difundidas teses deste período que instauraram a dicotomia entre os sexos apoiadas em suas constituições biológicas, afastando a mulher das atividades intelectuais diante de uma alegada inaptidão. Em 1869, o médico Adrien Péladan afirma: apenas o cérebro masculino pode acolher a criação intelectual pois, para a mulher, “[...] uma vida dedicada ao trabalho cerebral é oposto à sua finalidade. É pelo útero que ela deve criar¹⁷³” (PÉLADAN, 1869 *apud* FOUCHER, 2010, p. 5).

É nesse sentido que se enraíza a crença da inadequação do gênero feminino para as atividades ligadas às artes, sobretudo para a criação artística. Como sublinha Michelet, a partir de uma ideia de complementariedade entre o homem e a mulher, produtividade e criatividade são atributos que se manifestam de forma diversa em cada sexo:

Não se pode dizer (como Proudhon) que a mulher é apenas receptiva. Ela é produtiva também, por sua influência sobre o homem, tanto na esfera da ideia como na da realidade. Mas é difícil sua ideia chegar forte à realidade. É por isso que cria pouco.

[...]

As grandes criações da arte parecem, até agora, ser-lhe impossíveis. Toda obra forte de civilização é fruto do gênio do homem.

Estupidamente, fizeram de tudo isso uma questão de amor-próprio. O homem e a mulher são dois seres incompletos e relativos, não passando de duas metades de um todo. Devem amar-se, respeitar-se.

Ela é relativa. Deve respeitar o homem, que cria tudo para ela. Ela não tem um alimento, uma felicidade, uma riqueza, que não lhe venha dele.

¹⁷² « L’homme est un cerveau, la femme une matrice ».

¹⁷³ « [...] une vie consacrée au travail cérébral est en opposition avec sa destination. C’est par l’utérus qu’elle doit créer ».

Ele é relativo. Deve adorar, respeitar a mulher, que faz o homem, o prazer do homem, que, pelo agulhão do eterno desejo, extraiu dele, de época a época, esses jatos de chamas a que chamamos artes, civilizações. Ela o refaz a cada noite, dando-lhe sucessivamente as duas potências da vida: apaziguando-o, a harmonia; recusando-o, a centelha. Cria assim o criador. E não há nada maior (MICHELET, 1995, p. 238-239).

Como vimos, para Michelet, a mulher é uma matriz, que, em contato com o segredo da criação, participa do saber universal. A imagem dominante do feminino é a da mãe, que atinge uma dimensão religiosa, sem, contudo, igualar as qualidades do homem. O maior atributo da mulher é, enfim, criar o criador, o homem.

Este cenário científico e filosófico é responsável por instaurar, em uma perspectiva histórica, a existência de uma “[...] visão dicotômica do masculino e feminino: o home criador/ a mulher conservadora, o homem revoltado/ a mulher submissa, etc.” (PERROT, 1992, p. 188), o homem descobridor e criador em oposição à mulher, sedentária, civilizadora, conservadora.

A partir desta polaridade entre os gêneros, a criatividade passou a ser tida como uma prerrogativa do homem; a criação artística, uma força eminentemente masculina, senso comum que os próprios artistas se encarregaram de disseminar. Flaubert acata tal entendimento quando elogia, em carta datada de 11 de agosto de 1848, a “inteligência viril”, de Louise Colet, cujo espírito criativo não se adequa ao seu sexo (FLAUBERT, 1848, sem paginação). Juliana Starr, em *Painting on the Periphery: Women Artists in Three French Texts* [Pintando na periferia: mulheres artistas em três textos franceses] (2001), apresenta outros exemplos deste julgamento de valor sobre as obras de artistas mulheres, citando a apreciação de Baudelaire sobre a pintora Eugénie Gautier em 1845: “ela pinta como um homem¹⁷⁴” (STARR, 2001, p. 63); de Octave Mirbeau sobre as esculturas de Camille Claudel em 1893: “Este ano, ela exibiu duas composições insólitas, apaixonantes, tão novas de invenção... de uma poesia tão profunda e de um pensamento tão másculo, que nos deixa estarecidos, surpresos por esta beleza de arte que vem de uma mulher¹⁷⁵” (DELBÉE *apud* STARR, 2001, p. 63).

Parker e Pollock atestam que o século XIX insistiu na relação entre criatividade e virilidade, acrescentando à atividade de criação atributos considerados

¹⁷⁴ « Elle peint comme un homme ».

¹⁷⁵ « Cette année elle montre deux compositions étranges, passionantes, si neuves d'invention... d'une poésie si profonde et d'une pensée si mâle, que l'on s'arrête surpris par cette beauté d'art qui nous vient d'une femme ».

masculinos, como força, vigor, impulso, genialidade (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 83). Nesse cenário, o ser artista, então, passou a ser associado a tudo o que era masculino, não doméstico e não conformista (*Ibid.*, p. 99), atrelando-se aos valores da originalidade e da novidade tão valorizados neste período. A predominância dessas ideias influenciou a imagem da mulher artista como um ser anômalo, contrário à natureza feminina justamente por incorporar elementos da masculinidade.

O vínculo entre potência criativa e virilidade tanto afastou as mulheres da criação que as suas obras, apenas em razão de seu gênero, passaram a ser rotuladas como derivativas e sem originalidade. Na resenha do livro *A nota feminina na literatura* (1905), Woolf contra-ataca argumento similar de W.L. Courtney, para quem as mulheres, conforme paráfrase e citação de Woolf, são raramente artistas pois têm paixão pelo detalhe, “[...] o que entra em conflito com a proporção artística correta da obra” (WOOLF, 2019, p. 22); as mulheres, no entanto, se destacam “[...] por um trabalho de cerrada análise em miniatura [...] saem-se melhor quando reproduzem do que quando criam” (*Ibid.*)

O paradigma que exclui a mulher da criação artística subsiste até o século XX, como aponta Alexandre Beaujour em *La femme [A mulher]* (1973):

Um problema aparentemente mais difícil é o da aptidão da mulher para a criação artística e literária. Ainda no século XX, encontramos Gide, que, em seu *Corydon*, não se contenta em acumular sofismos para defender seu universo uranista, mas se apoia em teses supostamente científicas e, explorando o tema do “dimorfismo sexual”, sustenta que, biologicamente, o macho está destinado a atividades de parada e de luxo, o homem às atividades intelectuais e artísticas, enquanto a fêmea se dedica à propagação e conservação da espécie, a mulher à conservação das qualidades hereditárias¹⁷⁶ (BEAUJOUR, 1973, p. 10).

Starr também nos mostra que a visão que considera as mulheres inaptas para a criação ainda permanece entre os críticos de arte contemporâneos ao citar John Gere que, em 1973, assim se manifestou sobre a obra de Elizabeth Siddal: “Sob a influência de Rossetti, ela fez desenhos e escreveu versos, mas não parece

¹⁷⁶ « Un problème apparemment plus difficile est celui de l'aptitude de la femme à la création artistique et littéraire. Au XXe siècle encore, on trouve un Gide qui, dans son *Corydon*, ne se contente pas d'accumuler les sophismes pour défendre son univers uraniste, mais s'appuie sur des thèses prétendument scientifiques, et, exploitant le thème du « dimorphisme sexuel », soutient que, biologiquement, le mâle est destiné aux activités de parade et de luxe, l'homme aux activités intellectuelles et artistiques, tandis que la femelle est vouée à la propagation et à la conservation de l'espèce, la femme à la conservation des qualités héréditaires ».

ter tido poder criativo original; ela era como a lua para o seu sol, um mero reflexo de sua luz¹⁷⁷” (GERE *apud* Starr, 2001, p. 56).

É comum na história da arte, associar as poucas mulheres artistas aos homens que circundaram sua vida, atribuindo a estes um papel determinante para a ativação da faísca criativa – por menor que seja – tão inusitada a este gênero: é o que foi feito com Elizabeth Siddal, vista apenas como musa e esposa do poeta e pintor Dante Gabriel Rossetti, Camille Claudel, aluna de Gustave Rodin e irmã de Paul Claudel, respectivamente escultor e poeta renomados, entre muitas outras¹⁷⁸. Como observa Starr: “A arte produzida por uma mulher não pode ser compreendida em outros termos além daqueles que a posicionam como produto de uma influência masculina¹⁷⁹” (Starr, 2001, p. 56), posicionamento corroborado por Griselda Pollock em *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art* [Visão e diferença: feminismo, feminilidade e histórias da arte] (1988): “A mulher artista é enquadrada em uma posição relativa e secundária pelos discursos patriarcais da história da arte e sua celebração da criatividade heróica individual [...]”¹⁸⁰ (POLLOCK, 2008, p. 137), um apanágio da masculinidade.

Recuperamos, então, todos esses elementos para tratarmos das narrativas de artista, que, como obras que transpõem a realidade histórica, cultural e social, retomam a crença na inaptidão da mulher para criação artística de duas formas: a) a maioria das personagens artistas não são criadoras, mas sim copistas ou intérpretes de obras de arte; b) as obras produzidas pelos personagens das mulheres artistas são expressamente categorizadas como inferiores, pois são consideradas desprovidas de gênio ou, por sua própria natureza, são consideradas gêneros inferiores da pintura (flores, retratos de criança), meros objetos de

¹⁷⁷ “Under Rossetti’s influence she made drawings and wrote verses, but she seems to have had no original creative power: she was the moon to his sun, merely reflecting his light”.

¹⁷⁸ Citamos, acerca desse costume ainda presente da história da arte em associar figuras masculinas às mulheres artistas a reveladora publicação da pintora Caroline Delétoille em seu perfil no Instagram no dia 08 de março de 2022 no qual ela apresenta biografias de artistas inseridas na edição de 2015 do livro *L’Art au XX^e siècle* [A arte no século XX], da renomada editora Taschen. Ao comparar a biografia de casais em que ambos eram artistas, como Robert Delaunay e Sonia Delaunay-Terk (pintores), George Trakas e Susan Rothenberg (escultor e pintora), Bernard Schultze e Ursula Schultze-Bluhm (pintores), Delétoille mostra que apenas nas biografias das mulheres são mencionados os seus casamentos, detalhe que é omitido no caso dos homens. “Aparentemente, o casamento com um artista homólogo é um evento marcante na vida de uma mulher artista. A recíproca não é verdadeira”, diz a pintora em sua publicação; “Os preconceitos estão aqui. Ainda nos resta um caminho a percorrer”, conclui (DELÉTOILLE, 2022).

¹⁷⁹ “Art produced by a woman cannot be understood in terms other than those that position it as the product of a male influence”.

decoreção ou, ainda, artigos de trabalhos manuais, como bordados, ornamentos para roupas e chapéus. Veremos exemplos dessas duas vertentes da representação da inaptidão da mulher para a criação artística nas narrativas de artista.

Balzac, em *La Vendetta* (1830), apresenta como personagem principal a jovem Genevra di Piombo, que frequenta assiduamente um ateliê-escola direcionado para moças de famílias de posses na Paris no século XIX. Nas cenas passadas dentro da escola-ateliê do pintor Servin, o narrador observa em diversos momentos que ali as moças se dedicam a copiar obras famosas e nada criam de original, pois usa insistentemente a palavra “copie”, que designa cópia ou exercício, no lugar de “obra”: “Amélie se levantou [...], arrastando com força a caixa de pigmentos e o banquinho para perto do cavalete, até o quadro de Prudhon, que sua companheira ausente copiava¹⁸¹” (BALZAC, 2000, p. 29); “A sua cópia é tão bela quanto o original¹⁸²” (*Ibid.*, p.37), “Ela deixou o ateliê levando gravada em sua memória a imagem de uma cabeça de homem tão graciosa quanto a do Endimião, obra-prima de Girodet, que ela tinha copiado alguns dias antes¹⁸³” (*Ibid.*, p. 38), “O cavalete foi rodeado [pelas moças], Servin detalhou em voz alta as belezas da cópia que sua aluna favorita fazia no momento [...]¹⁸⁴” (*Ibid.*, p. 40)

Mais à frente da narrativa, quando Genevra abandona a casa do pai para se casar sem o consentimento deste, ela é obrigada pelas circunstâncias a procurar uma fonte de renda e, como “[...] possuía um talento particular para imitar quadros antigos, começou a fazer cópias e construiu uma clientela entre os antiquários¹⁸⁵” (*Ibid.*, 2000, p. 83). No entanto, em pouco tempo suas cópias não são mais requisitadas, e Genevra se lamenta de não ter se exercitado em pintar cenas de gênero que teriam construído o seu nome como artista. Ela pinta alguns quadros, que oferece à venda por um preço vil, mas em vão, os *marchands* compravam apenas dos artistas renomados... (*Ibid.*, p. 84-85). Neste sentido, a incapacidade da

¹⁸⁰ “The woman artist is framed in a relative, secondary position by the patriarchal discourses of art history and their celebration of heroic individual creativity [...]”.

¹⁸¹ « Amélie se leva [...] en roulant vivement près du chevalet la boîte à couleurs et le tabouret, tout jusqu’au tableau de Prudhon que copiait sa compagne absente ».

¹⁸² « Votre copie est aussi belle que l’original ».

¹⁸³ « Elle quitta l’atelier en emportant gravée dans son souvenir l’image d’une tête d’homme aussi gracieuse que celle de l’Endymion, chef-d’œuvre de Girodet qu’elle avait copié quelques jours auparavant ».

¹⁸⁴ « Le chevalet fut entouré, Servin détailla à haute voix les beautés de la copie que faisait en ce moment son élève favorite [...] ».

¹⁸⁵ « [...] possédait un talent particulier pour imiter les vieux tableaux, se mit à faire des copies et se forma une clientèle parmi les brocanteurs ».

jovem de realizar outra coisa além de cópias, o seu limitado talento e inaptidão para a criação são os responsáveis por seu destino trágico, apesar de seu domínio da técnica da pintura.

Nesse ponto, ressaltamos que por mais que a cópia¹⁸⁶ seja um exercício tradicional para os iniciantes do desenho e da pintura, as poucas narrativas de artista que mencionam o período de aprendizagem de seu protagonista pintor não tratam esses treinos puramente como “cópias”, mas como “estudos” ou “academias”, e, quando mencionam a cópia, o fazem para ressaltar a originalidade do artista, como comprovam os exemplos a seguir.

Em *A Obra* (1886), os visitantes do ateliê de Claude Lantier contemplam os trabalhos de iniciante do pintor, as “academias” pintadas no ateliê de Boutin (ZOLA, 1996, p. 116), várias vezes citadas no texto, cujo próprio auto admira: “Em seus raros momentos de contentamento, ele sentia orgulho desses estudos, os únicos dos quais ele realmente estava satisfeito, por anunciarem um grande pintor, admiravelmente talentoso, travado por impotências repentinas e inexplicáveis¹⁸⁷” (*Ibid.*, p. 101).

Já na novela *Le Peintre Louis Martin* [O pintor Louis Martin] (1881), de Duranty, o exercício marca não apenas o talento do pintor, mas a sua criatividade, chegando até a descaracterizar a própria ideia da cópia: “[...] o indisciplinado Martin fazia uma cópia. Era uma tradução, quase um travestimento. Louis havia retificado os gestos de vários personagens, e seu vizinho teve de convir que, algumas vezes, essas mudanças eram felizes ou engenhosas¹⁸⁸”(DURANTY, 1881, p. 336).

Esses exemplos nos levam a concluir que, nas narrativas de artista, a execução de cópias marca a falta de originalidade do personagem, que, neste sentido, deixa de ser um artista, como é o caso do pintor Pierre Grassou de Fougères, da novela *Pierre Grassou* (1939), de Balzac. Personagem formado pelo pintor Servin, assim como Ginevra, Grassou era capaz apenas de realizar pastiches,

¹⁸⁶ Retomamos o sentido de “cópia” definido por Luiz Fernando Marcondes em seu *Dicionário de termos artísticos* (1998): “Reprodução de uma obra de arte – desenho, pintura ou escultura – feita por encomenda ou como estudo e sem intenção de falsificação, geralmente em escala diferente do original” (MARCONDES, 1998, p. 74).

¹⁸⁷ « Dans ses rares heures de contentement, il avait la fierté de ces quelques études, les seules dont il fût satisfait, celles qui annonçaient un grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables ».

¹⁸⁸ « L’indiscipliné Martin exécutait sa copie. C’était une traduction, presque un travestissement. Louis avait rectifié les gestes de plusieurs personnages, et son voisin dut convenir que parfois ces changements étaient heureux ou ingénieux ».

imitações de Greuze, Metz u e Rembrandt (BALZAC, 1994, p.278-281). Representando a mediocridade na pintura, as mulheres pintoras se aproximam de Grassou na medida em que se mostram inaptas para criar algo novo, original, elementos altamente valorizados no século XIX.

Na novela *L'Atelier* [O ateliê] (1881) de Duranty, um círculo de artistas fictícios se encontra no ateliê do escultor Jourdan, entre eles uma mulher pintora, Lucie Lambert, cuja habilidade é assim descrita pelo narrador: “Seu talento flutua de imitações em imitações, sem que ela tenha se decidido a liberar de uma vez por todas o pouco da originalidade que aparecia, de tempos em tempos, em suas obras¹⁸⁹” (DURANTY, 1881, p. 132). Esses termos ressaltam o caráter derivativo das obras da Srta. Lambert, caracterizando-a como uma artista medíocre, sem real talento.

Em *A Obra*, em diversos momentos o narrador expressa o desdém com que os homens recebem as obras pintadas por mulheres. No diálogo em que Christine, no início de seu relacionamento com Claude, lhe mostra o seu caderno de aquarelas, técnica que a moça aprendeu com sua mãe, talentosa pintora de leques, estas são vistas pelo artista como pueris, assim como a visão da moça – e das mulheres em geral – sobre a sua arte de vanguarda:

– Você achou ruim, não é?
 – Não, ele respondeu, é ingênuo.
 A palavra a ofendeu, apesar do tom brincalhão que o tornava amável.
 – Pois é! Eu tive tão poucas aulas com mamãe! Eu gosto quando [as pinturas] são bem-feitas e agradáveis.
 Então, ele gargalhou abertamente.
 – Confesse que a minha pintura te faz passar mal. Eu percebi, você morde os lábios, arregala os olhos com terror... Ah! Com certeza não é uma pintura para senhoras, ainda menos para moças...¹⁹⁰ (ZOLA, 1996, p. 185)

Em outra cena do romance, o personagem de Fagerolles, como todo membro do júri do Salão, tem a prerrogativa de escolher uma obra aleatória para ser incluída na exposição sem necessitar da aprovação dos demais jurados, privilégio que recebe o nome de “caridade”:

¹⁸⁹ « Son talent flottait d'imitations en imitations, sans qu'elle pût se décider à dégager franchement un peu d'originalité qui perçait de temps en temps à travers ses œuvres ».

¹⁹⁰ « – Vous trouvez ça mauvais, n'est-ce pas ? / – Mais non, répondit-il, c'est innocent. / Le mot la froissa, malgré le ton bonhomme qui le rendait aimable. / – Dame ! j'ai eu si peu de leçons de maman !... Moi, j'aime que ce soit bien fait et que ça plaise. / Alors, il éclata franchement de rire. / – Avouez que ma peinture vous rend malade. Je l'ai remarqué, vous pincez les lèvres, vous arrondissez des

– Para a minha caridade, repetiu Fagerolles, constrangido, é que eu tenho outra [pintura] para a minha caridade... sim, flores, de uma senhora... Risadas o interromperam. Ela era bonita? Aqueles senhores, diante da pintura de mulheres, eram debochados, sem gentileza nenhuma ¹⁹¹ (ZOLA, 1996, p. 392).

Como mostra o trecho acima, os trabalhos das mulheres pintoras era comumente ridicularizado e duramente criticados pelos homens, sobretudo quando estes também são artistas.

O trabalho da pintora Miriam, personagem do romance *O fauno de mármore* (1860), de Nathaniel Hawthorne, é assim descrito na narrativa:

Seus professores e companheiros de pincel, é verdade, faziam muitas críticas aos seus quadros, aceitando-os como bons o bastante em vista dos esforços preguiçosos de uma amadora, mas falhos tanto em relação à técnica quanto à prática que distingue os trabalhos de um verdadeiro artista (HAWTHORNE, 1992, p. 21).

Inclusive as próprias mulheres desdenham de suas artes, como a personagem de Adèle na novela *Madame Soudis* (1880) de Zola, pintora de aquarelas em uma pequena cidade do interior da França. Rennequin, um conhecido pintor em visita à cidade, via com bons olhos as pinturas da moça, que aprecia, contudo, sem esconder um certo desprezo: “Melhor isto que a tapeçaria, dizia ele beliscando a sua orelha¹⁹²” (ZOLA, 2004, p. 70). Quando Rennequin sugere que Adèle envie suas aquarelas para o Salão, onde ele ajudaria a vê-las aceitas por contar com vários amigos no júri, Adèle responde, desdenhosa de seu próprio trabalho: “Ah! pintura de mulher, não vale a pena¹⁹³” (*Ibid.*, p. 72).

Até mesmo a simples expressão de seus talentos em ambientes privados é considerada inadequada para as mulheres, como vemos o exemplo em *Les Femmes d’artistes* (1874), em que a esposa de um escritor recrimina as visitas que recebe dos amigos do marido:

yeux de terreur... Ah ! certes, ce n’est pas de la peinture pour les dames, encore moins pour les jeunes filles... »

¹⁹¹ « – Pour ma charité, répéta Fagerolles plein d’embarras, c’est que j’en ai un autre, pour ma charité... Oui, des fleurs, d’une dame... / Des ricanements l’interrompirent. Était-elle jolie ? Ces messieurs, devant la peinture de femme, se montraient goguenards, sans galanterie aucune ».

¹⁹² Autant ça que de la tapisserie, disait-il en lui pinçant l’oreille.

¹⁹³ « Oh ! de la peinture de femme, ça ne vaut pas la peine ».

Alguns desses senhores eram casados e levavam suas mulheres. Você precisa ver o tipo dessas pessoas! [...] Cabelos bufantes, saias arrastando, e ainda talentos que elas exibiam atrevidamente. Algumas cantavam como atrizes, tocavam piano como professores; todas tagarelavam como homens. É razoável, eu te pergunto? Não é verdade que mulheres sérias, quando se casam, não devem pensar em outra coisa além dos cuidados de seu lar?¹⁹⁴ (DAUDET, 1997, p. 66)

Ditas por uma personagem feminina, estas palavras indicam quais eram os comportamentos esperados de uma mulher casada, e quanto eram consideradas indecorosas e inapropriadas pelas próprias mulheres as maneiras livres e as práticas artísticas femininas. A mesma personagem ainda explica por que renunciou a tocar piano após o casamento: “A música, é bom quando se é uma menina e que não se tem nada melhor para fazer. Mas, francamente, eu me sentiria ridícula me sentando todos os dias em frente a um piano¹⁹⁵” (*Ibid.*).

Os exemplos acima citados também são carregados de outro aspecto relevante quando se discute os entraves encontrados pelas mulheres para serem reconhecidas como artistas, que vão além da sua inaptidão para a criação artística, que é a desvalorização e a hostilidade frente à produção artística feminina.

Como lembra Losano em *The woman painter in victorian literature* [A mulher pintora na literatura vitoriana] (2008), mesmo que as produções amadoras das mulheres pintoras fossem socialmente aceitas, instalou-se uma inevitável divisão de valor entre os trabalhos de homens, considerados originais e de potencial genialidade, e os trabalhos das mulheres, meras derivações das obras produzidas por eles; a finalidade da produção artística feminina, assim, era o seu próprio entretenimento, e, no máximo, servia de decoração para os ambientes de suas casas (LOSANO, 2008, p. 24).

Nesse sentido, tanto o tema quanto as mídias utilizadas pelas mulheres para se expressar artisticamente eram socialmente condicionados: esperava-se que estas se limitassem à aquarela, deixando a pintura a óleo para os homens; que escolhessem temas ligados aos seus papéis femininos, como cenas domésticas de interiores e de maternidade, retratos de seus filhos, arranjos florais, o que

¹⁹⁴ « Quelques-uns de ces messieurs étaient mariés et nous amenaient leurs femmes. Il fallait voir le genre de ces personnes-là! [...] Des cheveux bouffants, des jupes traînantes, puis des talents qu'elles montraient effrontément. Il y en avait qui chantaient comme des actrices, jouaient du piano comme des professeurs ; toutes bavardaient de tout comme des hommes. Est-ce raisonnable, je vous le demande ? Est-ce que des femmes sérieuses, une fois mariées, doivent penser à autre chose qu'aux soins de l'intérieur ? »

automaticamente as afastava ainda mais do padrão das artes ditas elevadas. Como observam Parker e Pollock acerca desta limitação:

Artistas que eram mulheres não estavam apenas sujeitas às restrições institucionais da família nuclear em desenvolvimento, mas também à suposição de que a forma natural de sua arte deveria se manifestar como o reflexo de sua feminilidade doméstica¹⁹⁶ (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 99).

Outro aspecto que também impactou a recepção das produções artísticas femininas foi a misoginia do século XIX, que, como observa Darmon (2012, p. 210), carrega todos os costumeiros preconceitos sobre as mulheres, incluindo a crença na propensão feminina para a corrupção. Lembrando a máxima que se instaurou no século XVIII, “a degradação nas artes nasce do desprezo e da corrupção das mulheres”, o autor expande-se a ideia de que a mulher, quando artista, macula a arte com sua natureza maléfica:

Na guerra como na política, na galanteria e assim como nas artes, a mulher é suscetível de exercer sua influência corrosiva. Soberana, ela faz reinar o despotismo; na sombra dos palácios, ela planeja complôs obscuros; artista, ela introduz nas belas-artes e nas belas-lettras o gérmen da decadência¹⁹⁷ (DARMON, 2012, p. 210)

A mesma ideia é expressa por W.L. Courtney em 1904, como aponta Woolf, para quem a crescente quantidade de romances escritos por mulheres e para serem consumidos por mulheres está causando o desaparecimento do romance como obra de arte (WOOLF, 2019, p. 23).

De acordo com esses preceitos, as mulheres, quando artistas, praticam uma arte menor ou desvalorizam a arte que praticam, o que repercute nas representações da figura da mulher artista, como vimos com os exemplos das narrativas de artista citados.

O estereótipo da inaptidão da mulher para a criação artística também está presente nas artes visuais, como na pintura *As mulheres pintoras* (1897), de Charles

¹⁹⁵ « La musique c'est bon quand on est petite fille et qu'on n'a rien de mieux à faire. Mais, franchement, je me serais trouvée ridicule à me mettre tous les jours devant un piano ».

¹⁹⁶ “Artists who were women were not only subjected to the institutional restraints of the developing nuclear family but also the assumption that, therefore, the natural form their art would take was the reflection of their domestic femininity”.

¹⁹⁷ « À travers la guerre comme à travers la politique, la galanterie ou les arts, la femme est donc susceptible d'exercer son influence corrosive. Souveraine, elle fait régner le despotisme ; dans l'ombre des palais, elle médite de noirs complots ; artiste, elle introduit dans les beaux-arts et les belles-lettres le germe de la décadence ».

Boom (1858-1939), incluído como figura 16, em que o pintor retrata mulheres em um ateliê, realizando cópias de outras obras, no caso pintando esculturas. As obras das mulheres artistas, portanto, são representações de outras obras de arte, derivativas e nada originais, reforçando a imagem da mulher copista que levantamos anteriormente neste tópico. Outra interessante pintura que também representa as mulheres pintoras como praticantes de uma arte menor é o quadro *No ateliê da artista* (sem data), de Eugène Claude (1841-1923), apresentando na figura 17, em que vemos uma mulher trabalhando em seu ateliê pintando flores e naturezas-mortas, gêneros picturais de menor importância.

O fato de ambas as pinturas serem obras de pintores pouco conhecidos e de não encontrarmos as referências completas em nossa pesquisa demonstram que o próprio tema das telas, a representação das mulheres artistas, é sem relevância e sem prestígio, assim como os pintores que as produziram. É em razão disto também que a grande maioria das pinturas que representam mulheres artistas foram produzidas por mulheres, na forma de autorretratos.

Figura 16 – Charles Boom, *As mulheres artistas* (1897).



Técnica, dimensões e localização da obra não encontradas.

Fonte: <bit.ly/3tHMCEG>. Acesso em: 09 mar. 2022.

Figura 17 – Eugène Claude, *No ateliê da artista* (sem data).



Técnica, dimensões e localização da obra não encontradas.

Fonte: <bit.ly/3Kw9RZ3>. Acesso em: 09 mar. 2022

A representação de ateliês de artista é um tema bastante difundido na pintura, o que ressalta ainda mais o contraste entre o ateliê do artista homem e o ateliê em que trabalha uma mulher artista, como evidenciaremos em uma breve análise comparativa, na qual consideramos as citadas figuras 16 e 17 assim como a figura 18, o quadro *Um ateliê em Paris* (1880), do pintor brasileiro José Ferraz de Almeida Júnior.

Por meio dessas pinturas, podemos ver que, enquanto a representação típica do ateliê do pintor atua como uma metáfora do caos, mostrando a desordem, o acúmulo de objetos e poeira, contando, muitas vezes, com a presença de uma modelo, o ateliê feminino possui móveis rebuscados, é bem decorado com arranjos florais; os objetos que o compõem, por mais numerosos que sejam, estão esteticamente organizados, aparentando-o a uma confortável sala de estar. Isto tudo denota a diferença entre os dois artistas, pois a representação do ateliê, como universo privado daquele que ali trabalha, tem um caráter profundamente simbólico,

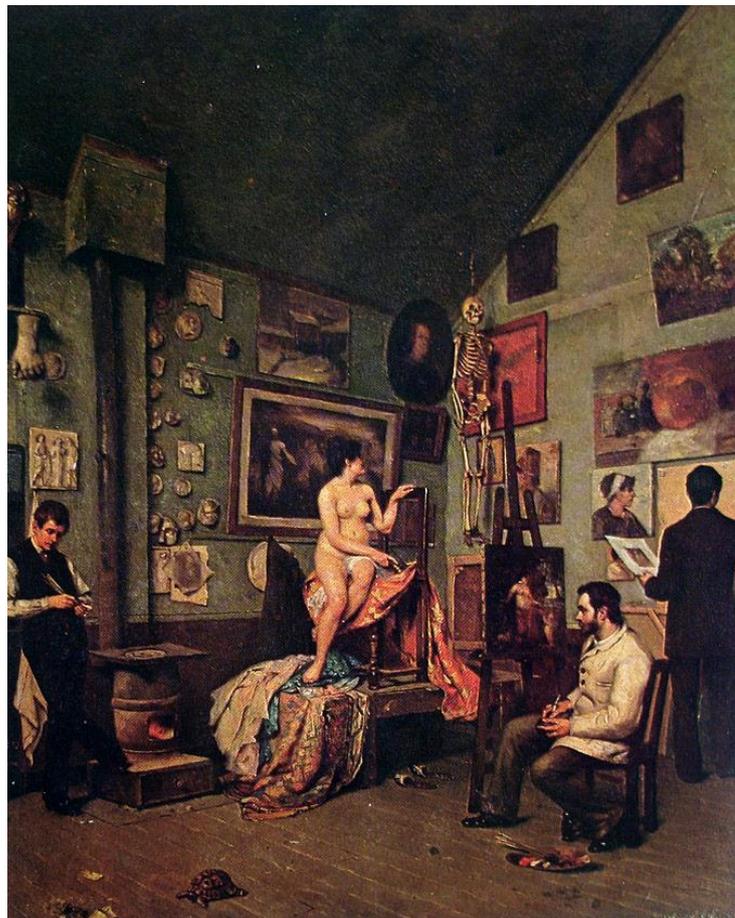
como demonstraram Arbex e Lago em *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015):

Paredes nuas, móveis vetustos e reduzidos ao essencial, ausência de decoração e poeira acumulada realçam o caráter excêntrico cultuado pelo mito do artista, que alheio ao conforto e ao esplendor do mundo material em sua dedicação exclusiva à arte, é capaz de ignorar o frio e a fome, pois possui propósitos tão grandiosos que não se atém aos pequenos dramas humanos.

O acúmulo e a desordem, por sua vez, indicam a revolução que se trama na cabeça do pintor-profeta: revelar uma nova ordem do mundo, recriar uma realidade por meio do trabalho criativo (ARBEX; LAGO, 2015, p. 11)

Isto considerado, o ateliê da mulher artista pode ser equiparado a um anti-ateliê, oposto ao paradigma desse espaço de criação na medida em que revela que nele, “[...] não se assiste ao nascimento de nenhuma obra de arte, mas sim à proliferação de meras cópias” (ARBEX; LAGO, p. 15).

Figura 18 – José Ferraz de Almeida Júnior, *Um ateliê em Paris*, 1880.



Óleo sobre tela. 53 x 46 cm. Coleção particular.

Fonte: <bit.ly/3zfXBZQ>. Acesso em: 19 jul. 2022.

3.2.2 – A disputa por um lugar na arte: a mulher como usurpadora de um talento masculino

O tema da luta entre os sexos também surge nas narrativas de artista por meio de personagens de mulheres artistas que precisam competir com artistas homens um lugar no mundo da arte.

Esse aspecto é bastante explorado em diversas obras, dentre elas os dois romances históricos inspirado na trajetória da pintora Artemisia Gentileschi, *Artemisia* (1998), de Alexandra LaPierre, e *A paixão de Artemísia* (2002), de Susan Vreeland. Nos dois romances contemporâneos, toda a carreira de Artemisia, iniciada nas técnicas da pintura no ateliê do pai, se constrói a partir da negação e rejeição da figura paterna, até conseguir se estabelecer como uma pintora independente, liberta da tutela criativa do pai, reconhecida por seu próprio talento. A obra de LaPierre, inclusive, denota esta luta como um foco do romance ao acrescentar o subtítulo *Un duel pour l'immortalité* [um duelo pela imortalidade], enfatizando o embate entre a artista e seu pai por um lugar na história da arte.

Encontramos duelo similar em *Les Carnets perdus de Frans Hals*¹⁹⁸ [Os diários perdidos de Frans Hals] (1994), romance de Michael Kernan, que expõe a disputa instaurada entre o pintor Frans Hals (1580-1666) e sua discípula, Judith Leyster (1609-1660), ambos personagens referenciais. No romance de Kernan, para se estabelecer como artista, Judith Leyster não hesita em “roubar” os alunos de Hals, gerando disputas que se estendem à via judicial. A imagem da pintora que se sobressai nessa obra contemporânea é de ingratião e insubmissão diante do mestre, o que corrobora a ideia da mulher que pretende ocupar um lugar que não é seu “de direito” no campo da criação artística.

Outra face do tema da luta entre os sexos se apresenta nas narrativas por meio do personagem da mulher artista castradora, que destrói o homem para criar, retomando a crença na mulher predadora, sanguinária, dotada de poderes sobrenaturais e maléficos, crenças que remontam à Antiguidade e perpetuadas no imaginário medieval (SALLMANN, 2002, p. 532). Em nosso *corpus* contamos com dois exemplos emblemáticos desta mulher predatória que assume a forma de uma mulher artista, cuja ambição artística é causa da destruição do homem: a pintora

¹⁹⁸ Título original da obra: *The Lost Diaries of Frans Hals: A Novel*.

Adèle e a fotógrafa Véronique, a primeira representada em uma obra do século XIX e a segunda em uma obra contemporânea.

A pintora de aquarelas Adèle, na novela *Madame Sourdís* (1880), de Émile Zola, tem acesso à prática da pintura em razão de ser filha de um comerciante de materiais artísticos, o pai Morand (ZOLA, 2004, p. 69). Com a morte do pai, que lhe deixa uma herança razoável, Adèle, em uma atitude considerada pouco feminina, propõe casamento a Ferdinand Sourdís, um modesto vigia na escola local que exercia a pintura como hobby. Adèle, no entanto, viu em Ferdinand uma possibilidade de saciar sua ambição: “Você gostaria de se casar comigo, Ferdinand?... Seria para mim um favor, pois você sabe que eu sou uma ambiciosa; sim, eu sempre sonhei com a glória, e é você que a dará para mim¹⁹⁹” (*Ibid.*, p. 79). Assim, prometendo ajudá-lo em sua carreira e ser tolerante com seus costumes de homem livre e solteiro, Adèle manipula Ferdinand até este acatar o casamento, que, na realidade, se trata de um negócio: Adèle traria o dinheiro e ele se ocuparia com a pintura. Em seguida, o casal se instala em Paris e Ferdinand se lança como pintor profissional, conseguindo expor suas telas no Salão e obter um certo reconhecimento. Todavia, a libertinagem e os vícios da boemia parisiense tomam conta do pintor, que pouco a pouco deixa de produzir, o que permite a Adèle realizar o seu projeto: “[...] Ferdinand seria sua obra [...]”²⁰⁰ (*Ibid.*, p. 83).

Adèle, então, apodera-se aos poucos do trabalho do artista, tomando o seu lugar de criador, pintando sob o seu nome: “Em menos de um ano, Ferdinand voltou a ser uma criança. Adèle o dominava com toda sua vontade. Era ela o macho na batalha da vida²⁰¹” (*Ibid.*, p. 89); “[...] ela o substituiu incorporando-o, apoderando-se, por assim dizer, de seu sexo. O resultado era um monstro²⁰²” (*Ibid.*, p. 103). O narrador, por fim, conclui: “[...] Adèle tinha devorado Ferdinand, era o fim²⁰³” (*Ibid.*, p. 108); ao final da narrativa, a inversão entre os esposos é completa: “Agora era Ferdinand que fazia as aquarelas²⁰⁴” (*Ibid.*, p. 111).

¹⁹⁹ « Voulez-vous m'épouser, Ferdinand ?... C'est encore moi qui serai votre obligée, car vous savez que je suis une ambitieuse ; oui, j'ai toujours rêvé de la gloire, et c'est vous qui me la donnerez ».

²⁰⁰ « [...] Ferdinand serait son œuvre [...] ».

²⁰¹ « En moins d'une année, Ferdinand se sentit redevenir un enfant. Adèle le dominait de toute sa volonté. C'était elle le mâle, dans cette bataille de la vie,

²⁰² « [...] elle l'avait remplacé en se l'incorporant, en prenant pour ainsi dire de son sexe. Le résultat était un monstre ».

²⁰³ « Adèle avait mangé Ferdinand, c'était fini ».

²⁰⁴ « Maintenant, c'était Ferdinand qui faisait les aquarelles ».

O vocabulário empregado nos trechos selecionados auxilia na construção do personagem de Adèle como um monstro devorador de homens, enfatizando como a pintora, ao tomar um lugar que não é seu – o de criador –, recusa o seu próprio sexo ao incorporar a masculinidade do marido. É isto que faz dela um monstro, a negação do seu papel feminino passivo, submisso, alheio à ambição e à criação artística. Sobre este trecho, Starr faz uma interpretação contundente:

O termo “sexo” aqui é repleto de significações, pois sugere tanto a noção de “gênero” quanto de “pênis”. O que fica subentendido é que, para produzir uma arte digna de consideração, Adèle precisa se tornar uma mulher monstruosa; ela deve tomar para si características masculinas, se apropriando ao mesmo tempo do gênero e do pênis de seu marido. Em outras palavras, ela deve apoderar-se do pênis e do pincel do homem (a conotação fálica do pincel é bastante óbvia) e emitir seu fluido criativo trabalhando com seu esperma/tinta a óleo²⁰⁵ (STARR, 2001, p. 62).

Adèle, ao empunhar o pincel, se apresenta então como uma mulher castradora, destruindo não apenas a criatividade do marido, mas a sua condição masculina, retirando ambos do seu estado natural: ela tornando-se um monstro, e ele, uma criança.

A mesma ideia da mulher artista que apresenta um caráter destrutivo diante do masculino ainda está presente em obras do século XX, como é o caso da fotógrafa Véronique, da novela “Les suaires de Véronique” [Os sudários de Véronique], incluído na coletânea *Le coq de Bruyère* (1978), de Michel Tournier, que sacrifica cruelmente seu modelo, Hector, em nome de sua arte. A narrativa se inicia quando o narrador conhece Véronique e Hector no célebre festival internacional, *Les Rencontres de la photographie d'Arles* [Encontros de fotografia de Arles], na França; um ano depois, no mesmo evento, eles se reveem, e Véronique convida o narrador para conhecer o seu ateliê, instalado na casa que divide com Hector, descrito como um híbrido de sala de operações e câmara de tortura (TOURNIER, 2014, p. 157). Nesta oportunidade, a artista expõe toda uma teoria sobre a fotografia de nus e seu interesse em realizar experiências fotográficas com o uso de reveladores e outros químicos aplicados diretamente sobre a pele humana, para o que Hector está sendo preparado. As ideias de Véronique apavoram tanto o narrador quanto outros artistas,

²⁰⁵ “The term “sexe” here is loaded one, for it suggest both the notions of “gender” and “penis”. The implication is that in order to do respected art, Adèle has to become an unnatural monster of a woman – she must take on masculine characteristics by appropriating both her husband’s gender and his

que temem por Hector, que já foi hospitalizado em razão dos experimentos a que foi submetido: “[...] ele deveria se libertar das garras desta bruxa, ela acabará por lhe arrancar a pele²⁰⁶” (*Ibid.*, p. 170). Finalmente é isto que lhe acontece, como confirma o narrador ao descrever, com horror, a exposição da obra de Véronique, *Les Suaires* [Os sudários], instalada em uma capela com ar de necrotério:

Em todo lugar, em cima, em baixo, à direita, à esquerda, o olhar se abatia sobre o espectro negro e dourado de um corpo achatado, amassado, enrolado e desenrolado, reproduzido em fibra fúnebre e obsessiva em todas as posições. Parecia-se com um conjunto de peles humanas arrancadas, ali exibidas como uma série de troféus bárbaros²⁰⁷ (*Ibid.*, p.171).

Percebemos então que, de forma similar a Adèle, Véronique fez de Hector, desta vez literalmente, a sua obra, movida pela mesma ambição e insensibilidade. Quando indagada pelo narrador sobre o paradeiro de seu modelo, a fotógrafa aponta a sua obra exposta na capela, que justifica todo e qualquer esforço: “Véronique, onde está Hector? O que você fez de Hector? / [...] Hector? Mas ele está... aqui. Dele eu fiz... isso. O que mais você queria?²⁰⁸” (*Ibid.*, p. 172).

O tema da monstruosidade da mulher artista, bastante explorado nas narrativas de artista, está ligado à rejeição da mulher artista tanto no que se refere à competição com o homem na busca de um lugar que tradicionalmente não é seu, quanto à simples manifestação de aptidões e competências ditas masculinas, que é o caso da criação artística. É o que fica evidente em *Béatrix* (1839), romance de Balzac, no qual é reiterado o uso da palavra “monstro” para se referir ao personagem de Félicité de Touches, escritora e musicista que se apresenta sob o pseudônimo de Camille Maupin.

Quanto a este pseudônimo, é importante salientar que o nome “Camille” em francês, que hoje unissex, era utilizado apenas para homens²⁰⁹ no século XIX, o que é expressamente declarado no texto: “Uma moça que usa um nome de homem,

penis. In other words, she must take up man’s penis/brush (the phallic connotations of the paint brush are rather obvious) and emit his creative fluid by working in his sperm/oil”.

²⁰⁶ « [...] il ferait bien de s’arracher aux griffes de cette sorcière, sinon, elle finira par avoir sa peau ».

²⁰⁷ « Partout, en haut, en bas, à droite, à gauche, le regard s’écrasait sur le spectre noir et doré d’un corps aplati, élargi, roulé, déroulé, reproduit en fibre funèbre et obsédante dans toutes les positions. On songeait à une série de peaux humaines arrachés, puis étalées là comme autant de trophées barbares ».

²⁰⁸ « Véronique, où est Hector ? Qu’avez-vous fait d’Hector ? / [...] Hector ? Mais il est... là. J’en ai fait...ça. Que voulez-vous de plus ? »

²⁰⁹ Seguindo o exemplo do santo que leva este nome, *Saint Camille* [São Camilo], que dedicou sua vida aos doentes e pestiferados, tornando-se padroeiro dos hospitais e dos enfermos.

Camille Maupin!²¹⁰ (BALZAC, 2013, p. 92) diz, indignado, um dos personagens do romance. Logo em seguida há uma intervenção do narrador para explicar que, “[...] como George Sand é o pseudônimo masculino de uma mulher de gênio, Camille Maupin foi a máscara sob a qual se escondeu durante muito tempo, uma moça charmosa, muito bem-nascida, uma bretã, chamada Félicité de Touches [...]”²¹¹ (*Ibid.*, p. 97-98). Além dessas explicações, o narrador usa pronomes masculinos para se referir a Félicité/Camille, nomes que alterna propositalmente a todo momento; a própria personagem se veste com calças e roupas masculinas, assina suas cartas no masculino: “seu amigo, Camille Maupin²¹²” (*Ibid.*, 172).

A monstruosidade de Félicité/Camille é a sua potência criativa, que faz dela uma “anomalia”, uma “encarnação masculina” e “viril”, contrariando as expectativas acerca de seu gênero, como explica o narrador ao apresentá-la ao leitor: “Camille Maupin, umas das mulheres célebres do século XIX, por muito tempo foi vista como um autor real por causa da virilidade de sua estreia²¹³” (*Ibid.*, p. 98). No mesmo parágrafo o narrador se esforça em explicar como se deu “[...] a encarnação masculina de uma moça, como Félicité se fez homem e autor [...]”²¹⁴ (*Ibid.*) pelas circunstâncias peculiares de seu nascimento e educação.

A própria Félicité, ciente da “anomalia” (*Ibid.*, p. 104) de que é portadora, analisa a causa da repulsa que uma mulher forte provoca nos homens: “Apenas os homens possuem o bastão com o qual é possível se sustentar na beira dos precipícios, uma força que nos falta e que nos faz monstros quando a possuímos²¹⁵” (*Ibid.*, p. 134). Punida por viver como um homem, exercendo sua liberdade socialmente, mas sobretudo, intelectualmente, Félicité é rejeitada por seu amante, a quem replica em um confronto final: “Não posso ser Mulher, sou uma monstruosidade?²¹⁶” (*Ibid.*, p. 189).

²¹⁰ « Une fille qui porte un nom d'homme, Camille Maupin ! »

²¹¹ « [...] George Sand [est] le pseudonyme masculin d'une femme de génie, Camille Maupin fut le masque sous lequel se cache pendant longtemps une charmante fille, très bien née, une Bretonne, nommée Félicité de Touches [...] ».

²¹² « Votre ami, Camille Maupin ».

²¹³ « Camille Maupin, l'une des quelques femmes célèbres du dix-neuvième siècle, passa longtemps pour un auteur réel à causa de la virilité de son début ».

²¹⁴ « [...] l'incarnation masculine d'une jeune fille, comment Félicité de Touches s'est faite homme et auteur [...] ».

²¹⁵ « Les hommes ont seuls le bâton avec lequel on se soutient le long de ces précipices, une force qui nous manque et qui fait de nous des monstres quand nous la possédons ».

²¹⁶ « Ne puis-je être Femme, suis-je une monstruosité ? »

Em *Béatrix*, o narrador deixa muito evidente a rejeição da vizinhança de Félicité, que se deve, é importante ressaltar, unicamente à sua condição de artista, como comprova a fala do pároco da cidade, um dos membros do elenco religioso presente no romance, que a recrimina de forma injuriosa: “Oh! Uma imunda, uma prostituta, exclamou o pároco, uma mulher de maus costumes, ocupada com teatro, assombrando atores e atrizes, gastando sua fortuna com jornalistas, pintores, músicos, a sociedade do diabo, enfim!”²¹⁷ (*Ibid.*, p. 81). Nesse contexto, Félicité é comparada a figuras femininas devassas e sanguinárias e até mesmo a temidos seres de mitos e lendas, como o ogro e a sereia:

Ela ainda não comia criancinhas, ela não matava escravos como Cleópatra, mas para o abade Grimont, essa monstruosa criatura, próxima da sereia e do ateu, formava uma combinação imoral da mulher e do filósofo, e infringia todas as leis sociais inventadas para conter ou utilizar as enfermidades do belo sexo²¹⁸ (*Ibid.*, p. 97).

Como se vê, a monstruosidade está ligada à masculinização das mulheres artistas, que, por rejeitarem o seu papel social ou por apresentarem inclinações diversas das que lhe são impostas, implicam na constituição de uma mulher emancipada, transgressora e viril, rejeitada, portanto, pelos homens e pela sociedade.

A desconsideração da feminilidade de Félicité a aproxima da androginia devido à sua inclinação para a escrita e seus hábitos tabagistas, práticas consideradas masculinas; é em razão disto que um de seus vizinhos se refere a ela como um: “[...] ser anfíbio que não é homem nem mulher, que fuma como um soldado, escreve como um jornalista [...]”²¹⁹ (*Ibid.*, p. 82). O narrador confirma esta androginia²²⁰, que segundo ele, se apresenta nas mulheres que se destacam na

²¹⁷ « Oh ! Une gaupe, une gourgandine, s'écria le curé, une femme de mœurs équivoques, occupée de théâtre, hantant les comédiens et les comédiennes, mangeant sa fortune avec des folliculaires, des peintres, des musiciens, la société du diable, enfin ! »

²¹⁸ « Elle ne mangeait pas encore de petits enfants, elle ne tuait pas des esclaves comme Cléopâtre, [...] mais pour l'abbé Grimont, cette monstrueuse créature qui tenait de la sirène et de l'athée, formait une combinaison immorale de la femme et du philosophe, et manquait à toutes les lois sociales inventées pour contenir ou utiliser les infirmités du beau sexe ».

²¹⁹« [...] cet être amphibie qui n'est ni homme ni femme, qui fume comme un housard, écrit comme un journaliste [...] ».

²²⁰ Sobre o aspecto da androginia, fazemos um parêntese para mencionar que encontramos em uma obra literária contemporânea, *Só garotos* (2010), de Patti Smith, um exemplo em que a masculinização da mulher artista é atenuada, a androginia surgindo até mesmo como um elemento que a beneficia, como no caso de autora, que narra: “Alguém no Max's me perguntou se eu era andrógina. [...] Imaginei que deveria ser algo interessante. Achei que a palavra fosse alguma coisa ao mesmo tempo bonita e feia. [...]. As oportunidades de repente começaram a aparecer” (SMITH, 2010,

sociedade, uma vez que se afastam dos paradigmas de sexo: “[...] quase todas as mulheres célebres têm uma vaga semelhança com o homem, elas não têm a suavidade, nem a entrega das mulheres que a natureza destinou à maternidade [...]”²²¹. Ao concluir que “a mulher forte deve ser apenas um símbolo, ela assusta quando vista na realidade”²²² (*Ibid.*, p. 109-110), o narrador ratifica as razões pela qual a artista é rejeitada, temida e demonizada pela sociedade na qual está inserida.

Nos exemplos acima citados, vimos que Adèle e Félicité são equiparadas a monstros, Véronique a uma bruxa, personagem tradicional da maldade feminina, epíteto também aplicado a Félicité (*Ibid.*, p. 84). O final que as narrativas reservam a estes personagens também é condizente com as suas características monstruosas. Adèle, ao ocupar o lugar do “macho”, perde a relação esposa-marido com Ferdinand, que se torna uma criança, além de não conseguir perdurar o sucesso do marido como artista a partir do momento em que realiza as obras sob o seu nome. Félicité decide terminar seus dias em um convento, costumeiro refúgio, na história e na literatura, da mulher solitária ou pecadora: ali de acordo com a própria, ela se torna “[...] uma mulher morta para o mundo”²²³ (*Ibid.*, p. 320). Véronique, por sua vez, atinge o ápice da crueldade regozijando-se ao expor sua arte aterradora e sanguinária, consagrando, assim, a sua posição como vilã invicta, que não sofre qualquer castigo ou represália.

Woolf, que tanto evidenciou na teoria as dificuldades, preconceitos e entraves das mulheres para seguir uma carreira artística, inclui em *Ao farol* (1927) uma mulher pintora, Lily Briscoe, personagem cujos problemas técnicos e estéticos são abordados no romance, mas que também sofre com a rejeição da mulher artista.

Hospedada na casa de veraneio da família Ramsay, juntamente com outros amigos dos anfitriões, o personagem de Lily se opõe à outra figura feminina, a matriarca Sra. Ramsay, encarnação do ideal feminino de sua época. A Sra. Ramsay reina no ambiente doméstico, cuidando com impassível doçura do bem-estar de todos, dos convidados, do marido e dos oito filhos, encantando a todos com sua beleza e elegância, “a mais adorável das criaturas” (WOOLF, 2017, p. 35). Lily,

p. 10). A androginia, portanto, permitiu a Smith se impor no cenário da época, concretizando sua aptidão artística: “Nós nos víamos como Filhos da Liberdade com uma missão de preservar, proteger e projetar o espírito revolucionário do rock and roll” (*Ibid.*, p. 224).

²²¹ « [...] presque toutes les femmes célèbres, elles ont là comme une vague similitude avec l’homme, elles n’ont ni la souplesse, ni l’abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité [...] ».

²²² « La femme forte ne doit être qu’un symbole, elle effraie à voir en réalité ».

²²³ « [...] une fille morte au monde ».

ao contrário, não conta com a admiração de nenhum dos ocupantes da casa, incluindo a própria Sra. Ramsay, que a veem com um certo desprezo e até mesmo com comiseração.

Ao posar para a pintora, em uma composição não por acaso similar à de uma madona, sentada com seu filho no colo, a Sra. Ramsay observa a artista: “A pintura de Lily! Com seus olhinhos chineses e o rosto todo enrugado, ela nunca se casaria; não se podia levar sua pintura muito a sério; ela era uma criaturinha independente [...]” (*Ibid.*, p. 17), e isto era o mais grave: “todas elas [as mulheres] deviam se casar”, pois era indiscutível, “[...] uma mulher solteira perdera o melhor da vida” (*Ibid.*, p. 45). “Apagada” (*Ibid.*, p. 91), “mirrada” (*Ibid.*, p.87), “tudo nela é tão pequeno” (*Ibid.*, p.91), observa a Sra. Ramsay “a respeito da pobre Lily Briscoe” (*Ibid.*, p. 87), contudo, “havia em Lily um fio de alguma coisa; uma centelha de alguma coisa; alguma coisa só dela que a Sra. Ramsay realmente apreciava, mas que nenhum homem, temia ela, apreciaria” (*Ibid.*, p. 92).

De fato, o interesse de Lily não é o amor, o casamento, os filhos, por mais que expresse admiração pela Sra. Ramsay; seu interesse é a pintura, a busca pelo equilíbrio entre as formas e as cores de suas composições. Todavia, a obra produzida por Lily permanece no ambiente doméstico, sujeitando-a, como bem resume Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e Artes Plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), “[...] a uma dupla castração, a da mulher e a da artista, já que sua arte secreta jamais é mostrada ao público” (OLIVEIRA, 1993, p. 132)

A rejeição da mulher artista em *Ao Farol* é evidenciada também por outro convidado da casa, o jovem cientista Charles Tansley, que em diversos momentos atormenta Lily com seu bordão: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever...” (*Ibid.*, p. 44). O romance de Woolf, portanto, apresenta tanto a rejeição masculina da mulher artista quanto a condenação social da mulher independente e criativa, até mesmo pelas próprias mulheres, ao apresentar uma Sra. Ramsay também contaminada pelas crenças na inaptidão da mulher para a criação e em sua predisposição natural para o casamento e a família.

Na já citada novela *L’Atelier*, de Duranty, o pintor Marcillon explica como as mulheres artistas eram vistas pelos homens colegas de profissão ao descrever a Srta. Lucie Lambert, pintora:

A Srta. Hambert é uma pessoa distinta, interessante; mas enfim, ela não tem nada, e seu tipo de talento não lhe trará muita coisa. [...] Além disso, os artistas não devem se casar com uma mulher artista. Criar uma rivalidade entre o casal, que absurdo! É preciso descansar em casa. Não vemos mais a Srta. Hambert como uma mulher; ela é um colega com o qual discutimos sobre a profissão²²⁴ (DURANTY, 1881, p. 151).

O narrador-personagem também expõe como a profissão de artista torna as mulheres indesejáveis para o casamento e o quanto esta se choca com a sua posição social:

Mas a vida da arte sempre nos afasta da via regular, convencional. A Srta. Hambert agora frequenta sozinha os ateliês, como um homem; é verdade que ela tem trinta anos! E hoje ela ainda perdeu quase todas suas boas relações na sociedade: os antigos amigos da sua família já começaram a ficar chocados com as atitudes cada vez mais independentes da Senhorita Lucie, na medida em que ela mergulha cada vez mais fundo na vida artística²²⁵ (*Ibid.*).

A Srta. Hambert, enfim, “sofre de tudo!” conclui o pintor, “da sua posição indecisa, de seu sucesso ainda pouco aparente, e do seu medo de virar uma solteirona²²⁶” (*Ibid.*, p. 151-152).

Em *A paixão de Artemísia* também observamos que o casamento e o exercício de uma profissão pela mulher transparece como uma competição entre o casal, o que é acentuado no caso em que ambos são pintores, como transparece no seguinte diálogo:

- Você não é a esposa de Pierantonio Stiatessi, que fez os afrescos no monte Uliveto? [...] A esposa pintora. [...] Ele agora é da academia – disse o padre.
- Sim, nós dois somos.
- Acho que ele é maltratado.
- Por quem?
- Por você, claro, se é realmente esposa dele conforme a Igreja.
- Eu sou e não fiz nada contra meu marido (VREELAND, 2010, p. 171).

²²⁴ « Mlle Hambert est une personne distinguée, intéressante ; mais enfin elle n’a rien, et son genre de talent ne lui apportera jamais grand’chose. [...] Et puis les artistes de doivent pas épouser une femme artiste. Créer une rivalité dans le ménage, quelle absurdité ! Il faut pouvoir se reposer chez soi. Mlle Hambert n’est plus une femme à nos yeux ; c’est un camarade avec lequel on parle métier ».

²²⁵ « Mais la vie d’art vous décroche toujours de la voie régulière, ordinaire. Mademoiselle Hambert s’en va maintenant seule dans les ateliers comme un garçon ; il est vrai qu’elle a trente ans ! Mais elle n’a plus qu’un pied dans le monde. Les anciennes relations de sa famille commencent à se choquer des allures de plus en plus indépendantes que prend Mademoiselle Lucie à mesure qu’elle s’enfonce en pleine vie artistique ».

²²⁶ « Elle souffre de tout ! S’écria-t-il ; de sa position indécise, de son succès encore peu marqué, et de la crainte de rester vieille-fille ! »

Uma obra pictural que mostra esse descompasso entre a mulher artista mãe e esposa é o quadro apresentado na figura 19, de autoria da pintora alemã Liselotte Schramm-Heckmann (1904-1995). Neste *Autorretrato em família*, ela se representou com os filhos e o marido, o também pintor Werner Schramm (1898–1970). Todavia, apesar de ambos serem artistas, apenas o marido foi retratado em concordância com sua profissão, concentrado em frente à uma tela, com um pincel na mão. Na figura de Liselotte, não encontramos nenhuma referência ao seu trabalho criativo, apenas uma mãe e esposa, que, como uma barreira, parece controlar os filhos para que não atrapalhem o trabalho do marido.

Figura 19 – Liselotte Schramm-Heckmann, *Autorretrato com a família*, 1935.



Tempera. 83 × 65 cm. localização não encontrada.

Fonte: <bit.ly/3cyBCol>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Até mesmo em obras atuais encontramos a evocação da incompatibilidade da profissão de artista com os papéis sociais impostos à mulher, como é o caso da pianista Renata em *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, compelida a abandonar a arte para se dedicar ao casamento e à família, destino similar ao da escultora Clarice, personagem de *Sinfonia em branco* (2001).

Nesse sentido, as mulheres que não colocam a família em primeiro plano, optando por exercer uma profissão ou se dedicar à sua vocação artística, são duramente criticadas, por homens e por mulheres, reprovação que também se estende às obras de arte visuais.

A desqualificação da produção artística e a objetificação da mulher pintora são temas presentes no quadro *A fonte* (1907), de John Singer Sargent (1856-1925), incluído na figura 20, considerado uma sátira da mulher artista.

Figura 20 – John Singer Sargent, *A fonte*, 1907.



Óleo sobre tela. 714 x 565 mm. Villa Torlonia, Frascati, Itália.

Fonte: <bit.ly/3pTpKkC>. Acesso em: 10 mar. 2022.

A mulher representada no quadro de Sargent, Jane Emmet von Glehn, é de fato uma artista, casada com o pintor Wilfrid Von Glehn, também retratado na cena. Os elementos satíricos presentes na pintura são acatados pela própria Jane, que, como mostra Losano (2008, p. 52) por meio da transcrição de uma carta da pintora para sua irmã, explica, sem qualquer rancor, que se aliou a Sargent para tripudiar das mulheres que se pretendem pintoras profissionais. Nesta carta, Jane conta que a composição da obra para a qual posou para Sargent foi cuidadosamente planejada para tanto: primeiro, a expressão céptica de Wilfrid sobre o resultado da pintura de Jane, como que a dizer “você consegue costurar melhor que isto?”, e, sobretudo, o título da pintura, a fonte, o jato de água que se encontra no plano de fundo da pintura, e não a mulher artista, como seria a opção mais óbvia para o quadro, uma vez que ela se encontra no primeiro plano.

A fonte, portanto, representa uma perspectiva masculina da cena, a do próprio pintor, como observa Losano, ao demonstrar que a composição triangular da pintura, neste caso, contraria a tradição, devido à distorção causada pela posição da fonte. Conforme análise da autora, no triângulo formado pela fonte e pelos dois personagens, a mulher pintora se mostra como um elemento anômalo, cuja cabeça mais alta que a do homem, desarmoniza a formação. Ocorre que esta composição foi pensada para mostrar que o centro da pintura não é a mulher que pinta, mas sim a fonte; neste sentido, a mulher deixa de ser pintora, que exerce um papel ativo na arte, para tornar-se objeto da obra de arte. Os vértices verdadeiros do triângulo, portanto, são: o homem artista (Wilfrid), a mulher como objeto artístico (Jane) e o ponto de vista do pintor, o próprio Sargent (*Ibid.*, p. 54).

A desmesura ou *hybris* da mulher artista a leva a procurar se igualar ao homem em sua atividade de criação e, em concordância com as narrativas míticas, nas quais toda *hybris* implica em uma *nêmesis*, a punição ou vingança do destino decorrente da infração desta mulher à moral e aos bons costumes se dá com a sua rejeição pelos homens, por meio do abandono do amante/marido ou a desconsideração de suas qualidades femininas, quais seja, a beleza, o charme, o apelo sexual. A mesma forma de desprezo ocorrerá com a mulher instruída, como forma de reforçar a crença na inferioridade intelectual da mulher, como veremos adiante.

A rejeição da feminilidade da mulher artista pelo sexo masculino nas artes visuais pode ser exemplificada pelo retrato da pintora Berthe Morisot por Édouard Manet, conforme Figura 21.

No retrato feito por Manet, nada relaciona a pintora à sua profissão, testemunhando a sua invisibilidade como artista; ademais, ao contrário das representações femininas da época, que valorizavam seus atributos físicos ou o esplendor de seus vestidos elegantes, Berthe está trajando um simples vestido preto, sem ornamentos e sem decote, o rosto totalmente escondido atrás de um leque, também preto. Este gesto, que poderia ser sedutor ou misterioso, não foi assim retratado na composição, que representa o corpo da pintora em um bloco disforme de cor escura, deixando como testemunhos de sua feminilidade apenas os seus pés em calçados delicados, os únicos pontos graciosos da figura.

Figura 21 – Édouard Manet, *Berthe Morisot com leque*, 1872.



Óleo sobre tela. 60 x 45 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.

Fonte: <bit.ly/3J2l2bG>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Demonstrada a rejeição da potência criativa da mulher, trataremos de um personagem tipicamente feminino, que é o da intérprete, que executa obras criadas por outros artistas. Este é o caso das personagens atrizes, dançarinas, musicistas, cantoras e instrumentistas. O fato das artistas que não criam serem mais presentes na literatura é um reflexo dos preconceitos existentes sobre a mulher e a criação artística, mas também servem de pretexto para o tratamento de outros paradigmas femininos, como o do caráter ambíguo da mulher e da erotização da mulher artista.

As figuras de mulheres artistas intérpretes são mais frequentes nas narrativas de artista do que as de artistas criadoras, inclusive em obras contemporâneas de autoras mulheres. Tomamos como exemplo o nosso *corpus* primário de obras literárias selecionadas para a análise da mulher artista: *La Vendetta* [A vendeta] (1830), de Balzac; *A inquilina de Wildfell Hall* (1848), de Anne Brontë; *Madame Soudis* (1880), de Émile Zola; *Les Suaires de Véronique* [Os sudários de Verônica] (1978), de Michel Tournier; *O Quarto fechado* (1984), de Lya Luft; *Artemísia: un duel pour l'immortalité* [Artemísia: um duelo pela imortalidade]

(1998), de Alexandra LaPierre; *Charlotte* (2014), de David Foenkinos; e *Canção sem palavras* (2017), de Laura Cohen Rabelo. Destas oito obras, escolhidas a fim de privilegiar as figuras das mulheres artistas, contamos com duas obras contemporâneas cujos personagens de mulheres artistas são intérpretes (*O Quarto fechado* e *Canção sem palavras*), sendo que duas artistas pintoras do *corpus* são declaradamente copistas ou fraudadoras de obras criadas por outrem (*La Vendetta* e *Madame Sourdis*)²²⁷. Sintetizamos as informações da obra, autoria, data de publicação e tipo de artista no quadro 3 abaixo.

Quadro 3 – Atuação das artistas mulheres no *corpus* literário primário

| Obra | Autoria | Publicação | Tipo de artista |
|---|--------------------|------------|-------------------|
| <i>La Vendetta</i> | Honoré de Balzac | 1830 | Pintora (copista) |
| <i>A inquilina de Wildfell Hall</i> | Anne Brontë | 1848 | Pintora |
| <i>Madame Sourdis</i> | Émile Zola | 1880 | Pintora (copista) |
| <i>Les Suaires de Véronique</i> | Michel Tournier | 1978 | Fotógrafa |
| <i>O Quarto fechado</i> | Lya Luft | 1984 | Pianista |
| <i>Artemisia : un duel pour l'immortalité</i> | Alexandra LaPierre | 1998 | Pintora |
| <i>Charlotte</i> | David Foenkinos | 2014 | Pintora |
| <i>Canção sem palavras</i> | Laura Cohen Rabelo | 2017 | Violonista |

Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

As personagens intérpretes são comuns nas obras literárias pois reproduzem obras criadas por homens, atuando como adjuvantes da materialização das ideias masculinas, e não competindo com estes na atividade de criação; desta forma, também observamos a desvalorização de seu trabalho, muitas vezes sequer considerado arte, pois não envolve os tormentos que o *topos* da problemática da criação evidencia. O desprestígio das artistas intérpretes reflete um preconceito, pois, como aponta o narrador do romance *A pianista* (1983), de Elfriede Jelinek: “[...] o recriador é também um tipo de criador, que sempre tempera a sopa de sua interpretação com algo próprio, algo dele mesmo. Ele acrescenta gotas de seu próprio sangue à interpretação” (JELINEK, 2011, p. 12).

²²⁷ Citamos a título de ilustração outras narrativas de artista que contam com figuras femininas intérpretes, algumas utilizadas como *corpus* secundário em nossa pesquisa: *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier; *Consuelo* (1842), de George Sand, cuja protagonista é uma cantora lírica inspirada na amiga da autora Pauline Viardot (1821-1910); *The tragic muse* (1889), de Henry James, com uma atriz como personagem; *La Vagabonde* (1910), de Colette, que conta com uma protagonista atriz e dançarina, um *alter ego* da própria autora; *Adrienne Lecouvreur ou Le cœur transporté* (1991), de Catherine Clément, inspirado na atriz francesa do século XVII Adrienne Lecouvreur (1692-1730). Muitos personagens de mulheres atrizes estão presentes em incontáveis obras do século XIX, sobretudo por uma equiparação entre as profissões de atriz e de cortesã – como veremos no próximo tópico ao tratar da questão moral que se apresenta às mulheres artistas.

Ademais, quando observamos as particularidades do trabalho das atrizes, que interpretam um papel no palco, o senso comum lhes atribui no desempenho deste ofício o que considera próprios das mulheres: o fingimento, a mentira, as artimanhas, os subterfúgios e, sobretudo, a valorização de seus atributos estéticos, a beleza e a sensualidade.

O romance *La muse tragique*²²⁸ [A musa trágica] (1890), de Henry James, é um exemplo de como a literatura retoma os estereótipos sobre a feminilidade por meio do diálogo entre seus personagens. Em um episódio da narrativa, dois personagens discutem sobre uma atriz iniciante que começa a se destacar nos palcos, o que dá ensejo a uma série de afirmações estereotipadas sobre as mulheres e sobre as atrizes: “A profissão de atriz é a única atividade artística que permite à mulher utilizar todos os seus talentos²²⁹” (JAMES, 1992, p. 569); a arte na qual as mulheres se destacam “[...] é a que consiste em ser charmosa, doce e indispensável ao homem²³⁰” (*Ibid.*, p. 570), o palco/ a cena “[...] é a melhor coisa para uma mulher que se encontra irresistivelmente levada ao exercício de uma arte, pois é aí que seu talento encontra sua expressão mais apropriada e onde seus defeitos são menos visíveis²³¹” (*Ibid.*).

Outro estereótipo ou preconceito que paira sobre o personagem da mulher artista é a sua aproximação com a prostituta, sintoma do caráter subversivo ligado ao mundo da arte e do campo da moral e dos bons costumes, que rejeita a mulher que trabalha e/ou circula em ambientes externos, em oposição ao ambiente privado do lar familiar, tema do próximo tópico.

3.3 – O problema moral: entre a desmesura e a subversão

Neste tópico, veremos como os preceitos morais pesam sobre a liberdade da mulher e se tornam um entrave para que estas consigam adentrar e se desenvolver na profissão de artistas e serem reconhecidas como tal. Em síntese, percebemos três vertentes que embasam os preconceitos de ordem moral que pairam sobre as mulheres artistas, os dois primeiros já abordados anteriormente: o

²²⁸ Título original da obra: *The tragic muse*.

²²⁹ « La profession d'actrice est la seule activité artistique qui permet à la femme de se servir de tous ses talents ».

²³⁰ « [...] celui qui consiste à être charmante, douce et indispensable à l'homme ».

primeiro é o caráter subversivo do mundo da arte, considerado contrário à ordem burguesa, que reflete sobre a mulher que o frequenta; o segundo é ligado às relações complexas entre a mulher e o trabalho, uma vez que, historicamente, a mulher que trabalha pertence a uma classe social inferior; o terceiro ligado à repressão e censura sobre a liberdade de expressão das mulheres. Exploraremos estas três hipóteses a partir da análise de trechos de algumas obras literárias.

3.3.1 – A arte de ser vista: a erotização da mulher artista

O imaginário sobre o mundo da arte e sobre o artista, ambiente e personagem muitas vezes ligados à subversão, à devassidão e à boemia reflete na mulher ali inserida, equiparando-a à prostituta, independentemente de sua situação, quer seja ela uma modelo, a companheira do artista, ou, ainda, a mulher artista. Considerando os preceitos do século XIX, a mulher dita “ideal” é totalmente dedicada à família e por isto confinada no lar, ocupando-se exclusivamente das tarefas domésticas.

Um exemplo do caráter subversivo da arte que se reflete sobre as mulheres que a pratica se encontra bem no início da novela *Madame Soudis*, quando o narrador descreve brevemente a pequena cidade de Mercœur, no interior da França, onde, apesar do número reduzido de praticantes de pintura, havia um vendedor de materiais artísticos, o pai Morand. Além da própria filha de Morand, que pratica aquarela, o narrador cita outras moças interessadas na pintura, sublinhando que elas sofriam com as más-línguas: “[...] as senhoritas Lévêque, filhas do tabelião, começaram a pintar com tinta à óleo, e isto era um escândalo²³²” (ZOLA, 2004, p. 70).

Assim, a mulher que se afastava do padrão é moralmente condenada e socialmente rejeitada, e as mulheres que, por necessidade ou por escolha, se aventuram no mundo exterior, se expondo aos olhares de terceiros, são imediatamente rotuladas como mulheres corrompidas, indecorosas, o que remete a uma sexualidade dissoluta.

²³¹ « [...] la meilleure des choses pour une femme qui se trouve irrésistiblement entraînée vers l'exercice d'un art, car c'est là que son talent trouve son expression ».

²³² « [...] les demoiselles Lévêque, les filles du notaire, s'étaient mises “à l'huile”, mais cela causait scandale ».

É nesse sentido que se constrói o estereótipo da erotização da mulher artista, presente em várias obras literárias. Como explica Losano:

Qualquer debate público sobre mulheres artistas na era vitoriana (e além, como minha pesquisa sugere) se viu forçado a lidar com o problema da visibilidade do corpo feminino e da crescente carga erótica que inevitavelmente se liga às mulheres que pintam. A estrutura erótica tradicional da experiência estética pode ser reduzida à expressão “o homem artista masculino pinta um belo objeto feminino para o deleite de um espectador masculino”. Certamente, esse triângulo aparece com tanta frequência na história e na literatura que, por sua familiaridade, se torna praticamente invisível. O objeto de arte é, como muitos estetas e críticos apontaram, um objeto feminilizado. Mas o que acontece com o cenário estético quando uma mulher segura o pincel, quando sai de sua posição “natural” de belo objeto? ²³³ (LOSANO, 2018, p. 43)

Continuando a sua argumentação, a autora demonstra que o tratamento da experiência estética carrega em si uma tradicional carga erótica, como comprova até mesmo a lenda da origem do desenho, citada no início deste capítulo, encenada em um encontro amoroso entre a filha de Dibutades e seu amante: “A arte, nesta narrativa, nasceu do desejo de uma *mulher* e da beleza de um *homem*²³⁴” (*Ibid.*, p. 43).

A história, como vimos, se prontificou em corrigir esta alegoria, seja eliminando a mulher da narrativa ou realizando uma inversão: a mulher passa, então, a ser o objeto do desejo masculino, e a sua beleza passa a representar a inspiração artística, a fonte da criação. Todavia, “o mito clássico da origem da pintura sugere que até mesmo segurando um pincel a mulher não consegue evitar ser incluída em uma narrativa erótica²³⁵” (*Ibid.*).

Estas considerações sobre a carga de erotismo presente na lenda coadunam com as noções de moralidade que influem sobre a visão da sociedade acerca da vida amorosa e sexual das mulheres, como observa Heinich: “Para a moral tradicional, uma mulher não casada que possui uma vida amorosa é pior que

²³³ “Any public debate concerning women artists in the Victorian era (and beyond, as my coda suggest) was forced to tackle the problem of the visible female body and the erotic charge which seemed inevitably to accrue in the vicinity of women who paint. The traditional erotic structure of aesthetic experience might be reductively expressed as “male artist paints beautiful female object for the delectation of a male spectator” Certainly this triangle appears often enough in history and literature to be almost invisible in its familiarity. The art object is, as any number of aesthetic and critics have pointed out, a feminized object. But what happens to the aesthetic scenario when a woman holds the brush, when she steps out of her “natural” position as the beautiful object?”

²³⁴ “Art was in this tale born out of a *woman*’s desire and a *man*’s beauty [...]”.

²³⁵ “The classical myth of the origin of painting suggests that even a woman holding a brush can’t escape being positioned within an erotic narrative”.

emancipada: ela se assemelha à prostituta, mesmo se ela não vive de sua disponibilidade sexual²³⁶ (HEINICH, 1996, p. 229). Neste ponto, completa a autora, ela é ainda mais malvista que uma prostituta, pois se ela não se volta ao homem por interesse financeiro, ela o faz por prazer, marcando assim a sua natureza dissoluta.

A literatura retoma o estereótipo da mulher fatal na forma como representa as mulheres artistas, sobretudo as atrizes, figuras que por si só carregam várias crenças sobre as mulheres, como a inaptidão da mulher para a criação, a tendência feminina para a leviandade e para a falsidade e, elemento que mais no interessa neste ponto, a imoralidade imposta à mulher que trabalha nos palcos, atraindo para si o olhar e o desejo dos homens.

Por exibirem seu corpo em um palco, o trabalho da atriz e da dançarina se encontra em uma linha limítrofe entre a vocação e a corrupção. Esta é uma construção histórica, como explica Perrot (2007, p. 128), citando as palavras de Rousseau: “uma mulher que se mostra se desonra. [...] A audácia de uma mulher é sinal certo de sua vergonha”. Neste sentido, “ser atriz”, conclui a Perrot, “é faltar com o pudor, entrar no círculo duvidoso da galanteria, ou mesmo da prostituição. [...] uma atriz é uma simuladora, uma mulher de histórias, e a dançarina representa o luxo, o supérfluo que o homem rico pode oferecer a si mesmo²³⁷” (*Ibid.*).

Na construção da personagem da atriz é evidenciado não o seu talento, mas sobretudo a sua beleza, a sua capacidade de sedução, os favores que ela precisava conceder para ser bem-sucedida. Heinich (1996, p. 229) nota que, muitas vezes, a prostituição e a atuação teatral são carreiras mistas: a atriz se torna uma cortesã em potencial e a cortesã ambiciosa uma “artista”, pois para esta, a conotação de “artista” servia como um “disfarce” para o homem que a acompanhava. Pois, como pondera um aristocrata em *Nana* (1880), de Zola, “[...] o talento justifica tudo²³⁸” (ZOLA, 1991, p. 149), validando sua presença em um jantar que reuniu os artistas do popular *Théâtre des Variétés*.

²³⁶ « Pour la morale traditionnelle, une femme non mariée qui a une vie amoureuse est pire qu’émancipée : elle s’apparente à une prostituée, même si elle ne vit pas de sa disponibilité sexuelle ».

²³⁷ O preconceito contra as atrizes, como sublinha Perrot, se modifica ao longo do século XIX com a progressiva integração dessas profissionais na sociedade, o que contou com o auxílio de grandes estrelas do palco como Rachel Félix (1821-1858) e Sarah Bernhardt (1844-1923), cujo reconhecido talento e sucesso financeiro contribuiu para a modificação do *status* de atriz. Contudo, prevalece uma diferença hierárquica entre a atriz de teatro clássico, a cantora lírica, que estão no topo, e as demais atrizes, cantoras e bailarinas que, estas, dificilmente alcançam o prestígio e o respeito no meio social.

²³⁸ « [...] le talent excusait tout ».

No romance *Nana*, cuja primeira cena ocorre na estreia da jovem atriz que dá nome à obra nos palcos parisienses, o narrador se delonga em demonstrar que sua presença na cena se deve unicamente à sua beleza e sensualidade. Representando a deusa da beleza e do amor, Vênus, é claro para todos, inclusive para a própria Nana, que não é o seu talento que a levou a interpretar este papel: “Ela [...] não tinha dois centavos de talento, mas não tinha importância, ela tinha outra coisa²³⁹” (*Ibid.*, p. 33). Bordenave, o proprietário do estabelecimento em que a moça se apresenta, deixa evidente a todos o real trabalho de suas atrizes: como homem prático e direto, interrompe aqueles que identificam o local como “teatro”, corrigindo: “diga meu bordel²⁴⁰”, recomendação que se repete insistentemente no primeiro capítulo da obra (*Ibid.*, p.10, p. 11, p. 62).

Típica mulher fatal, a figura de Nana, ambiciosa, despudorada e inescrupulosa, que se aproveita de sua beleza para arruinar fortunas, representa a sexualidade feminina desequilibrada, a decadência das mulheres e dos costumes, os vícios da luxúria dentro da família dos Rougon-Macquart. O fato de exercer a profissão de atriz contribui para marcar a mulher artista com os estereótipos do eterno feminino e da imoralidade, o que se reflete na erotização dessa figura.

Tornar-se atriz era visto pela sociedade e pelas próprias mulheres como um sinal de decadência, medida desesperada para escapar da miséria, que se pagava com o sacrifício de sua reputação. Esta é a lição que também era transmitida pela literatura, como vemos em *Les Vacances* [As férias] (1859), romance infantojuvenil da Condessa de Ségur, no qual as protagonistas, meninas exemplares, são advertidas sobre o destino funesto de uma personagem de má índole, a Srta. Yolande Tourne-boule: “A Srta. Yolande, mal-educada, sem espírito, sem coração e sem religião, se tornou atriz quando cresceu e morreu no hospital²⁴¹” (SÉGUR, 2007, p. 389).

No início do século XX, no entanto, podemos verificar que a representação da figura da atriz começa a apresentar mudanças com Colette, que no romance *La Vagabonde* (1910), apresenta a profissão de atriz e dançarina do personagem de Renée do ponto de vista feminino, retratando-a como uma opção

²³⁹ « Elle [...] n'avait pas de talent pour deux liards, mais que ça ne faisait rien, quelle avait autre chose ».

²⁴⁰ « Dites mon bordel ».

²⁴¹ « Mlle. Yolande, mal élevée, sans esprit, sans cœur et sans religion, se fit actrice quand elle fut grande et mourut à l'hôpital ».

pela independência e pela liberdade financeira e afetiva, uma alternativa, enfim, ao casamento por conveniência e, muitas vezes, infeliz.

Adentrando no cenário das mulheres artistas pintoras, observamos que sua representação nas narrativas de artista também se aproxima das prostitutas, quer seja pela desconfiança acerca da probidade da mulher emancipada, quer seja pela natureza de seu trabalho de artista.

No romance *A paixão de Artemísia* (2002), de Susan Vreeland, a autora evidencia a confusão entre a profissão da artista e a prostituição quando a pintora encontra dificuldades em se alojar em Roma, mesmo no bairro dos artistas, recebendo negativas e insultos sobre sua condição: “Não alugo cômodos para mulheres sozinhas com filhos” (VREELAND, 2010, p. 243); “– Não, nada com putas” (*Ibid.*, p. 2450); “- Pintora, hein? Deve fazer bons quadros de putas, não? / – Faço heroínas. / – Você pinta a sua putaria – disse ele entre dentes, mas como se fosse uma cusparada no rosto” (*Ibid.*, p. 252).

The American [O Americano] (1876), romance de Henry James, inicia com a visita do rico americano Christopher Newman, recém-chegado em Paris, ao museu do Louvre, onde se encanta com o trabalho de uma jovem artista, Noémie Nioche, ocupada em copiar o quadro *Ascensão da Virgem* (1680), do pintor espanhol Bartolomé Esteban Perez Murillo (1617-1682). A cena é descrita como uma graciosa encenação calculada pela pintora:

Enquanto a pequena copista prosseguia com seu trabalho, ela lançava de vez em quando um olhar receptivo para seu admirador. A prática das Belas-Artes, para ela, parecia exigir muitos movimentos, pois ela se posicionava ora com os braços cruzados, ora com a cabeça caída de um lado para o outro, acariciando um queixo com covinhas com sua mão graciosa, ora suspirando e franzindo a testa ou dando tapinhas com o pé, ajeitando suas tranças desordenadas em busca de grampos de cabelo perdidos. Essas performances foram acompanhadas por um olhar inquieto, que se demorou mais do que em qualquer outro lugar sobre o cavalheiro que descrevemos. Por fim, este se levantou subitamente, colocou o chapéu e se aproximou da jovem. Ele se colocou diante do quadro da moça e olhou para ele por alguns momentos, durante os quais ela fingiu não ter percebido o seu interesse. Então, dirigindo-se a ela com a única palavra em francês de seu vocabulário, ele perguntou abruptamente “*Combien?*”, erguendo um dedo como que para se fazer compreender melhor²⁴².

²⁴² “As the little copyist proceeded with her work, she sent every now and then a responsive glance toward her admirer. The cultivation of the fine arts appeared to necessitate, to her mind, a great deal of by-play, a great standing off with folded arms and head drooping from side to side, stroking of a dimpled chin with a dimpled hand, sighing and frowning and patting of the foot, fumbling in disordered tresses for wandering hair-pins. These performances were accompanied by a restless glance, which lingered longer than elsewhere upon the gentleman we have described. At last he rose abruptly, put

Esta cena da artista ao trabalho evidencia a erotização da pintora, uma verdadeira performance que visa valorizar não a atividade de criação, mas sim o potencial sedutor da moça, que se expõe no museu como uma obra de arte a ser admirada, e, a rigor, comprada, como sugere a proposta do americano. Quando os personagens chegam a um consenso sobre o valor da obra copiada, a Srta. Nioche promete entregar pessoalmente a Newman o quadro terminado, garantindo-lhe que seu trabalho será satisfatório: “Eu conheço todos os segredos da minha arte²⁴³” (*Ibid.*).

A ambiguidade do diálogo entre os personagens é propositalmente construída, assim como a malícia da moça, que, como o leitor confirmará ao longo da narrativa, é, de fato, uma cortesã, figura que dominava o imaginário sobre a Paris do século XIX.

Vários elementos deste curto trecho da narrativa comprovam a transposição das crenças negativas sobre as mulheres para as obras literárias, impactando na representação das figuras femininas: vimos que a Srta. Nioche é uma copista, retomando a ideia da inaptidão da mulher para a criação; ao considerarmos o quadro que ela copia, que representa uma Virgem, como podemos ver na figura 22²⁴⁴, um dos braços estendidos em uma atitude de redenção, os olhos voltados para cima com reverência, é evidente a oposição entre as duas figuras, a da mulher representada, a Virgem, e a da pintora, adepta dos subterfúgios da sedução, que movimentava os braços a fim de valorizar as suas formas femininas, cujos olhos procuram, a todo momento, captar a atenção do homem que pretende conquistar.

Por fim, o trecho citado de *The American*, contrasta profundamente com a típica cena das narrativas de artista que mostra o artista ao trabalho, cuja função é “[...] apresentar os processos de criação, de ilustrar o combate que se trava entre o artista e sua obra, e também de descrever estas obras por meio da *écfrase*” (LAGO,

on his hat, and approached the young lady. He placed himself before her picture and looked at it for some moments, during which she pretended to be quite unconscious of his inspection. Then, addressing her with the single word which constituted the strength of his French vocabulary, and holding up one finger in a manner which appeared to him to illuminate his meaning, “*Combien?*” he abruptly demanded”.

²⁴³ “I know all the secrets of my art”.

²⁴⁴ Há várias figuras da Virgem por Murillo no acervo do museu do Louvre, mas nenhuma das pinturas tem o nome do quadro referenciado por Henry James. Todavia, como o romance *The American* se trata de obra de ficção, composto por personagens fictícios, presumimos uma liberdade do autor neste sentido. No museu Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia, encontramos um quadro de Murillo intitulado “Ascensão da Virgem”, cuja expressão corporal da figura da Virgem dialoga com os gestos da Srta. Nioche, razão pela qual concluímos ser esta a referência utilizada por James.

2017, p. 164). O autor, no entanto, não aborda nenhum destes tópicos na cena da mulher como pintora.

Figura 22 – Bartolomé Esteban Perez Murillo, *Ascensão da Virgem*, 1680.



Óleo sobre tela. 195 x 145 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

Fonte: <bit.ly/3RM8WZ6>. Acesso em: 19 jul. 2022.

A erotização da mulher artista é um elemento ainda presente em obras contemporâneas, de onde citamos o exemplo do conto de Chimamanda Ngozi Adichie, *Na segunda-feira da semana passada*, incluído na coletânea *No seu pescoço* (2009). Na narrativa citada, a imigrante nigeriana Kamara é contratada para trabalhar na Filadélfia como a babá de um menino, Josh, cuja mãe, uma artista atarefada, nunca está presente no apartamento familiar. “Tracy é artista plástica”, justifica Neil, o pai e marido, “tem passado muito tempo no porão. Está trabalhando numa peça grande, uma encomenda. Tem um prazo de entrega...” (ADICHIE, 2017, p. 87). Quando finalmente conhece Tracy, é sua forma física que atrai a atenção de Kamara:

[...] Tracy apareceu, curvilínea com sua legging e seu suéter justo, sorrindo, apertando os olhos, tirando longos *dreadlocks* da frente do rosto com dedos manchados de tinta. Foi um momento estranho. Elas se fitaram e, de repente, Kamara sentiu vontade de perder peso e voltar a usar maquiagem (*Ibid.*, p. 89).

O fascínio de Kamara pela artista é marcado por uma nítida tensão sexual, que atinge seu ápice quando Tracy lhe pede para posar para ela, o que é feito de forma sugestiva a fim de estabelecer propósitos ambíguos:

Ela esticou a mão e tocou levemente o rosto de Kamara mais uma vez. Seus olhos brilhavam à luz das lâmpadas de halogêneo.
 “Você ficaria nua para mim?”, perguntou, num tom suave como um sussurro, tão suave que Kamara não teve certeza se havia ouvido direito. “Eu pintaria você. Mas não ia se parecer muito com você.”
 Kamara sabia que não estava mais respirando direito. “Ah. Não sei”, respondeu.
 “Pense no assunto”, disse Tracy [...] (*Ibid.*, p. 99).

A proposta ressurgiu em outra oportunidade, da mesma forma insinuante: “Devagar, Tracy sorriu. Ela deu um passo à frente, chegando perto de Kamara, perto demais, colocando o rosto diante dela. «Você vai ficar nua para mim», disse ela” (*Ibid.*, p. 102). Cada aparição da pintora produz um efeito inquietante em Kamara: “A porta que levava ao porão abriu. A excitação de Kamara fez surgir um pulsar surdo em suas têmporas, e o pulsar se intensificou quando Tracy apareceu com sua legging e sua camisa suja de tinta” (*Ibid.*, p. 104).

No que se refere à figura da artista, a narrativa se alinha com o estereótipo da mulher fatal e da erotização da mulher artista, pois a representa não apenas como sedutora e provocante, mas também volúvel, como na cena final em que Kamara presencia Tracy fazendo a mesma proposta da sessão de pose a outra mulher, Maren, professora de Josh. Nesta cena, vista com horror por Kamara como se presenciasse uma traição, a tensão sexual entre as personagens é ainda mais tangível pelo fato da proposta ser feita em meio a risadinhas maliciosas e enquanto Tracy comia uma maçã, cuja simbologia remete à sedução, ao desejo: “«Você já posou para um pintor?» / «Ah... não». Mais risadinhas. / «Devia pensar em posar». / Ela levou a maçã aos lábios e deu uma mordida lenta, sem nunca tirar os olhos do rosto de Maren” (*Ibid.*).

Citamos outras duas obras do extremo contemporâneo que também ligam a figura da mulher artista ao universo erótico: *Canção sem palavras* (2017), de Laura Cohen Rabelo, e *Vers la beauté* (2018), de David Foenkinos.

Em *Canção sem palavras*, que apresenta a violinista Maria Teresa como protagonista, a artista é elogiada por um professor: “[...] estou impressionado. Você não tem só precisão técnica. Você tem volúpia” (RABELO, 2017, p. 189). Em outra cena, a artista reclama com o amigo Jonas dos olhares que recebeu ao praticar com outros músicos em Israel, recebendo dele uma observação jocosa:

[...] quanto ao quarteto, acho que eles tomaram um susto quando viram que o novo violonista era na verdade uma mulher, mas se acalmaram quando me viram tocando. Puxa, até aqui esse país de conhecimento e estudo eles ficam baqueados quando veem mulher? [...]

Passarinho, é aquela coisa, “a mulher distrai o homem” e Jonas ri com a voz rouca, “brincadeirinha... mas tu sabe, toda brincadeirinha tem um fundo de verdade, né...[...]

 (Ibid., p. 191).

Em *Vers la beauté* [Rumo à beleza] (2018), de David Foenkinos, a jovem Camille Perrotin é iniciada nas artes por Yvan, um professor de desenho que equipara o entusiasmo artístico da jovem a um desabrochar sexual. Com efeito, a descoberta da arte por Camille é tratada na narrativa como um rito de passagem, que transforma a adolescente em mulher, como mostra este trecho narrado da perspectiva de Yvan:

Ele ficava emocionado e perturbado quando ela compartilhava com ele o seu entusiasmo. Havia tanta luz nela, o tipo de luz que a gente não sabe se ela aspira o olhar ou se ela o cega.

Desde que ele a conheceu, há apenas algumas semanas, ele tinha a sensação de vê-la mudar dia após dia, como se a pintura fizesse dela uma mulher²⁴⁵ (FOENKINOS, 2018, p. 153).

No caso da personagem de Camille, a erotização da artista torna-se um problema fatal, culminando em uma terrível violência sexual que a marcará de forma irremediável e trágica.

Diante dos exemplos citados e analisados, podemos inferir que a relação entre a mulher artista e a sua disponibilidade sexual ainda é um aspecto presente

²⁴⁵ « Il était ému et troublé quand elle partageait avec lui son enthousiasme. Il y avait une telle lumière en elle, le genre de lumière dont on ne sait si elle aspire le regard ou si elle l’aveugle. /Depuis qu’il la

em obras contemporâneas, mesmo que estas não coloquem em xeque o valor de seu trabalho artístico, como é o caso das obras de Adichie, Rabelo e Foenkinos.

Para finalizar o tema da erotização da mulher artista, cumpre-nos salientar uma ambiguidade que constatamos: o fato de uma mulher exercer uma atividade artística também pode, como já observamos, produzir um efeito contrário, uma espécie de aversão ou negação do apelo sexual desta mulher, uma repulsa ou desprezo de sua sexualidade.

A recusa da feminilidade e até mesmo a masculinização da mulher artista está ligada à crença de sua inaptidão criativa, como examinamos no tópico 3.2.1, o que confirma que este efeito transparece de forma muito mais consistente quando se trata de mulheres artistas criativas – como as pintoras –, ao passo que no caso das mulheres intérpretes – atrizes, cantoras, dançarinas – ele é nulo. Com efeito, as artistas intérpretes são, em sua grande maioria, encaradas como objetos do desejo masculino, e isto porque se enquadram no arquétipo da feminilidade passiva na medida em que não exercem a sua potência criativa ou intelectual.

3.3.2 – O trabalho feminino: desonra e humilhação

Outro aspecto moral que colabora com o afastamento das mulheres da atividade artística enquanto profissão é a discriminação acerca do trabalho remunerado feminino. Já mencionamos como a relação entre a mulher e o trabalho é complexa, fruto de uma construção histórica que relaciona trabalho feminino com *status* social: em uma família respeitável, as mulheres não precisam trabalhar, as mulheres casadas são sustentadas pelos cônjuges e as solteiras sobreviviam às custas do pai, de favores ou de heranças. Já o trabalho doméstico realizado pelas mulheres é, geralmente não remunerado, um trabalho invisível e intangível, assim como o “outro” trabalho das mulheres, a criação de outros humanos, como bem sublinha Woolf: “Pois todos os jantares foram preparados; os pratos e os copos lavados; as crianças enviadas para a escola e soltas no mundo. Disso tudo nada permaneceu. Tudo se desvaneceu. Nem as biografias nem a história têm algo a dizer sobre isto” (WOOLF, 2014, p. 128).

connaissait, il ne s’agissait que de quelques semaines, il avait le sentiment de la voir changer de jour en jour, comme si la peinture faisait d’elle une femme ».

A necessidade do exercício de um trabalho remunerado pela mulher, sobretudo quando realizado fora do ambiente privado e protegido do lar, é visto como degradante, a marca de uma falência financeira e social. Para publicar algo em seu nome, era preferível que a mulher não tivesse uma situação social a salvaguardar, alguém para poupar (DULONG, 2002, p.478-482), o que levou muitas delas a escrever sob pseudônimos que escondiam o seu gênero ou até mesmo a publicar de forma anônima. “Escrever é perder metade de sua nobreza²⁴⁶” disse Madeleine de Scudéry (*Ibid.*, p. 480), justificando a publicação de seus primeiros romances com o nome de seu irmão, o que teria continuado a fazer se não fosse por necessidade. Com efeito, “É quase sempre pelas mesmas questões de necessidade que outras mulheres, em outros países, se resignaram a tornarem-se «profissionais»”²⁴⁷(*Ibid.*).

A desonra e a humilhação relacionadas ao trabalho por necessidade não deixam de atingir as mulheres artistas, como as narrativas de artista se esforçam em demonstrar; mas estas se preocupam, sobretudo, em salientar a necessidade como o fator determinante, para não dizer o único, que as levou a trabalhar.

Na novela *L'Atelier* [O ateliê] (1881) de Duranty, o pintor Marcillon explica que a Srta. Hambert tornou-se pintora estritamente por uma questão de necessidade econômica: “Ela é filha de um negociante. Enquanto o pai estava vivo, ela e mãe viveram com folga, com hábitos dispendiosos e elegantes. Com a morte do pai foi necessário colocar em uso as antigas lições de pintura, as suas disposições artísticas²⁴⁸” (DURANTY, 1881, p. 151)

No mesmo sentido, vimos também o exemplo da personagem Ginevra, na novela *La Vendetta* (1830) de Balzac, para quem “[...] tornou-se necessário trabalhar para viver. Ginevra, que possuía um talento particular para imitar quadros antigos, começou a fazer cópias e construiu uma clientela entre os antiquários²⁴⁹” (BALZAC, 2000, p. 83).

²⁴⁶ « Écrire c'est perdre la moitié de sa noblesse ».

²⁴⁷ « C'est presque toujours pour les mêmes raisons de nécessité que d'autres femmes, dans d'autres pays, se résignèrent à devenir des “professionnelles” ».

²⁴⁸ « Elle est la fille d'un négociant. Jusqu'à la mort du père, elle et sa mère ont vécu largement, ont eu des habitudes de dépenses et d'élégance. Depuis que le père n'est plus, il a fallu songer à utiliser les anciennes leçons de peinture, les dispositions artistiques ».

²⁴⁹ « [...] il était devenu nécessaire de travailler pour vivre. Ginevra, qui possédait un talent particulier pour imiter les vieux tableaux, se mit à faire des copies et se forma une clientèle parmi les brocanteurs ».

O romance de Anne Brontë, *A inquilina de Wildfell Hall* (1848), é considerado pela crítica um dos primeiros romances feministas justamente por sua protagonista usar suas habilidades artísticas para liberar-se de um casamento opressivo e instalar-se de forma independente com seu filho, garantindo com seu trabalho a subsistência da pequena família. Todavia, esta situação não é motivo de orgulho para o personagem de Helen Graham, como assim se apresenta no vilarejo que escolheu como residência, pois esta lança mão de subterfúgios para mascarar sua identidade (seu nome real é Helen Huntingdon), forjando iniciais para assinar suas telas e identificando erroneamente o local de suas paisagens. Quando indagada por seu vizinho da razão desses artifícios, Helen hesita e enrubesce, constrangida, antes de responder:

Porque eu tenho amigos...ou melhor, conhecidos... de quem eu desejo esconder minha residência atual. Eles poderiam ver este quadro e reconhecer o meu estilo, mesmo que eu tome o cuidado de assiná-lo com falsas iniciais; eu prefiro, então, também dar um falso nome a esta paisagem para enganá-los, caso eles pretendam me rastrear²⁵⁰ (BRONTË, 1997, sem paginação).

Subtrai-se da narrativa que o personagem visa não apenas proteger-se de uma possível investigação sobre seu paradeiro, mas também de ser reconhecida na posição indecorosa de uma artista que trabalha para sobreviver. Pois, quando questionada sobre o destino de sua pintura, Helen confessa, demonstrando nítido desconforto: “Eu não tenho meios de pintar para a minha própria diversão”; e seu filho explica, desconhecendo as reticências da mãe: “Mamãe envia todas suas pinturas a Londres e alguém as vende para ela e nos envia o dinheiro²⁵¹” (Ibid.).

Encontramos uma rara cena de negociação de um quadro de pintura produzido por uma mulher no romance *Les Carnets perdus de Frans Hals* (1994), que apresenta um impasse entre os personagens referenciais dos pintores Frans Hals e Judith Leyster. Quando um quadro de Judith é astuciosamente vendido por um marchand como se fosse um quadro de Hals, ela, furiosa, exige o restabelecimento da verdadeira autoria e a permanência da venda pelo mesmo valor, como reconhecimento de sua competência: “Se ele valia cinquenta florins,

²⁵⁰ “Because I have friends—acquaintances at least—in the world, from whom I desire my present abode to be concealed; and as they might see the picture, and might possibly recognise the style in spite of the false initials I have put in the corner, I take the precaution to give a false name to the place also, in order to put them on a wrong scent, if they should attempt to trace me out by it”.

continua valendo cinquenta florins [...]. É um Leyster²⁵²” (KERNAN, 1995, p. 217). O fato vivenciado pelo personagem de Judith Leyster reproduz o *status quo* das pintoras no mercado da arte, cujas obras são desvalorizadas em razão de seu gênero, elemento que antecede a qualidade técnica da obra.

Encontramos, inclusive, obras de arte visuais que retratam os impasses na hora da venda de obras de arte produzidas por mulheres, como a cena de gênero que trazemos na figura 23, quadro da pintora vitoriana Emily Mary Osborn (1828-1925), intitulado *Nameless and Friendless* [Sem nome e sem amigos] (1857), obra também conhecida como *The rich man's wealth is his strong city, etc.* [a prosperidade do homem rico em sua cidade poderosa], uma referência a um provérbio bíblico. Verificamos que ambos os títulos visam marcar o espaço da cidade como dominado pelos homens, assim como o desprezo masculino da mulher largada à sua própria sorte, sem apoio da família e de amigos, obrigada pelas circunstâncias a procurar uma forma de sustento, no caso, pela via da arte, que configura para ela mais uma forma de humilhação.

Figura 23 – Emily Mary Osborn, *Sem nome e sem amigos*, 1857.



Óleo sobre tela. 1038 x 825 mm. Coleção particular.

Fonte: < bit.ly/366PmTI >. Acesso em: 10 mar. 2022.

²⁵¹ “« [...] I cannot afford to paint for my own amusement. » / « Mamma sends all her pictures to London, » said Arthur; «and somebody sells them for her there, and sends us the money »”.

Osborn, reconhecida por abordar em suas pinturas a questão feminina e a vulnerabilidade social da mulher, representa em seu quadro uma jovem vestida modestamente, possivelmente uma órfã por suas roupas pretas, que aguarda sua pintura emoldurada ser avaliada por um homem de expressão altiva e desdenhosa, que contrasta com o semblante da moça, cujos olhos e face voltados para baixo, denota constrangimento e humildade, uma sujeição passiva ao julgamento do outro personagem, provavelmente por depender do pagamento deste para sobreviver. O menino que acompanha a moça, carregando uma pasta portfólio, nos ajuda a inferir que ela é a pintora que realizou o quadro que está sendo avaliado, trazendo seus esboços e outras obras para apreciação de um potencial comprador.

Ainda sobre o trecho citado de *A inquilina de Wildfell Hall*, vemos que a escolha de Helen pelo uso de um pseudônimo ou apenas de iniciais para assinar suas obras, assim como a intermediação da venda por um terceiro, são uma forma de mascarar não apenas a identidade, mas também o gênero da artista, procedimento a que recorreram muitas mulheres na realidade. Ao separar sua arte de seu gênero, Helen também age de forma a combater preconceitos, como lembra Alexandra K. Wettlaufer em *Portraits of the Artist as a Young Woman* (2011):

Se uma mulher conseguisse produzir um romance ou uma pintura e vendê-los como o trabalho de um homem, de forma indetectável, algumas das crenças mais fundamentais sobre gênero e identidade seriam subvertidas, ou ao menos, desestabilizadas²⁵³ (WETTTLAUFER, 2011, p. 232).

Por certo este foi um dos efeitos alcançados por mulheres que produziram obras de arte sob pseudônimos ou protegidas pelo anonimato; as figuras de Helen Graham/ Huntingdon de *A inquilina de Wildfell Hall*, de Brontë, e de Félicité de Touches/ Camille Maupin de *Béatrix*, de Balzac, atuam, portanto, como exemplos literários do uso destes recursos pelas mulheres artistas²⁵⁴. Outro expediente similar ao pseudônimo masculino utilizado por mulheres e por personagens literários é o travestimento físico, que, por se relacionar mais à necessidade de suplantar a

²⁵² « Si ça valait cinquante florins, ça vaut toujours cinquante florins [...]. C'est un Leyster ».

²⁵³ "If a woman could produce a novel or a painting and sell it as the work of a man, undetected, then some of the most fundamental beliefs about gender and identity were subverted or even destabilized".

²⁵⁴ Sobre este aspecto, observamos que o personagem de Corinne, do romance de Mme de Staël, apesar de não esconder seu gênero, também faz uso de uma forma de pseudônimo ao se fazer conhecer apenas por seu prenome Corinne, abdicando de seu sobrenome e título ilustre de Lady Edgermond. Este recurso é utilizado pela personagem como forma de lhe permitir viver como artista sem causar constrangimentos morais à sua família, como veremos em exemplos adiante.

deficiência da educação e da limitação de experiências impostas às mulheres, será tratado no tópico 3.4.4.

Considerando o cenário desfavorável para a artista que pretende viver do seu trabalho, Losano, todavia, apresenta um aspecto positivo da arte como profissão para as mulheres, considerando o contexto vitoriano:

O mundo da arte oferecia um meio razoavelmente respeitável de trabalho para mulheres. Uma vez que a prática de confeccionar e vender arte ou objetos de arte não era (e ainda não é) regulado pela necessidade de certificados ou licenças legais – como a advocacia, a medicina, o clero, ou outras profissões – as mulheres podiam, ao menos, penetrar no campo com relativa facilidade e transformar esta prática em uma fonte rentável para sua sobrevivência, se contassem com talento, esforço e sorte²⁵⁵ (LOSANO, 2008, p. 191-121)

A autora adverte, contudo, que considera “artes” de forma ampla, pois não era esperado que as mulheres se tornassem grandes pintoras de história ou paisagens, nem mesmo sequer “pintoras”, razão pela qual estas preferiam se dedicar a gêneros menores de pintura como as aquarelas e ilustrações, mas, sobretudo ao artesanato, como a pintura de objetos em madeira e porcelana, a confecção de tapeçarias e papéis de parede (*Ibid.*).

Observamos que, malgrado os preconceitos contra o trabalho feminino, as práticas artísticas constituíam um meio no qual as mulheres podiam prosperar, não apenas diante da ausência de regulação da profissão, mas também por estas lhe permitirem trabalhar dentro de seus lares, tornando esta ocupação mais “aceitável”. No entanto, este aspecto positivo se choca com os outros entraves morais ligados à arte, como o seu caráter subversivo e a existência de uma censura sobre a expressão feminina.

3.3.3 – A liberdade de expressão como renúncia

Em *Um teto todo seu* (1929) e em *Mulheres romancistas* (1918), um dos principais elementos considerados por Woolf, na tentativa de compreender e

²⁵⁵ “The art world offered one reasonably respectable means of employment for women. Because the practice of making and selling art or art objects was not (and still is not) regulated by the need for legal certificates or licenses – as were law, medicine, the church, or other professions – women could at least enter the field with relative ease and make a decent living if they were talented, diligent, and lucky”.

analisar a condição feminina face à criatividade artística, é como a ausência de liberdade de expressão impediu que muitas mulheres exercessem sua vocação. Dentre os obstáculos encontrados pelas mulheres no campo das artes, Woolf destaca o problema moral que torna impossível para uma mulher expressar livremente sua opinião, ter voz própria e ser respeitável, citando como exemplo a escritora George Eliot, que, apesar de seu reconhecido talento, era acusada de grosseria e imoralidade, tendo abdicado de qualquer posição social para evitar o constrangimento de sua família e amigos (WOOLF, 2019, p. 27).

A existência desta censura é problemática, pois “[...] a liberdade e a plenitude de expressão fazem parte da essência da arte” (WOOLF, 2014, p. 111), e seu impacto na produção artística feminina é evidente na medida em que ter opinião própria e expressá-la sem chocar a sociedade se torna incompatível para as artistas mulheres. Com efeito, o filtro do convencionalismo direciona o que é impróprio para uma mulher expressar, e este é um dos principais entraves para a mulher artista, como conclui Woolf: “Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista” (WOOLF, 2019, p. 16).

Em *Ao Farol* (1927), de Woolf, a narrativa ficcional analisa brevemente os sentimentos da pintora Lily Briscoe em frente à sua tela, a sua relutância em aceitar a sua visão particular dos elementos, contrariando a moda da época, um sinal da insegurança causada pela ausência da liberdade de expressão.

Ela conseguia ver isso tão claramente, tão imperativamente, quando olhava: era quando pegava o pincel que a coisa toda mudava. Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançaram sobre ela os demônios que frequentemente a levavam à beira das lágrimas e tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessia de um corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer: “Mas isso é o que vejo; isso é o que vejo”, e, assim, apertar contra o peito algum miserável resquício de sua visão, que mil forças faziam tudo para lhe arrebataram (WOOLF, 2017, p. 19)

A luta de Lily, enfim, se traduz pela busca e aceitação de uma expressão artística que lhe é própria, uma liberdade à qual as mulheres não se sentiam à vontade de exercer, o que certamente contribuiu para limitar as suas produções. Como bem observa Woolf, este é um dilema que se impõe verdadeiramente às mulheres artistas: é possível, para uma mulher, expressar livremente sua opinião, ter

voz própria, e ao mesmo tempo ser respeitável? (WOOLF, 2019, p. 27). Tanto a realidade quanto a ficção demonstram que, para acessar esta liberdade de expressão, é exigida da mulher artista alguma forma de renúncia.

Nas narrativas de artista temos, exemplo do impasse moral vinculado à liberdade de expressão feminina, se encontra na personagem Corinne, poeta protagonista do romance *Corinne ou l'Italie* (1807), de Madame de Staël, que abandona sua família inglesa para se instalar em Roma, uma forma de fugir do rigor que sua posição social de Lady lhe exigia. Corinne, filha do primeiro casamento de Lorde Edgermond, rejeita a ideia de um casamento arranjado, mas, sobretudo, a impossibilidade de exercer seus talentos artísticos, como explica no seguinte trecho:

[...] eu ficava em meu quarto a maior parte do tempo, para cultivar meus talentos, o que desagradava minha madrasta. – Para quê tudo isto? me dizia ela; isto te fará mais feliz? – E esta palavra me causava desespero. O que é a felicidade, eu me dizia, senão o desenvolvimento de nossas habilidades? [...] Se é preciso sufocar meu espírito e minha alma, de que me serve preservar o miserável resto de vida que em vão me anima? ²⁵⁶ (STAËL, 2000, p. 295).

Ao tentar explicar à madrasta as suas motivações internas que a levavam a almejar uma vida de artista, totalmente dedicada à poesia, Corinne se choca contra os valores tradicionais da aristocrata, que não vê outra opção para a mulher que não a vida doméstica:

[...] ela me respondeu que uma mulher era feita para cuidar do lar de seu marido e da saúde de seus filhos; que todas as outras pretensões só faziam mal; e que o melhor conselho que ela podia me dar era de as esconder, se eu as tivesse; e esse discurso, por mais comum que fosse, me deixava absolutamente sem resposta, pois a emulação, o entusiasmo, todos os motores da alma e do gênio possuem a necessidade particular de serem encorajados²⁵⁷ (*Ibid.*).

²⁵⁶ « [...] je restais dans ma chambre la plus grande partie de la journée, pour cultiver mes talents ; et ma belle-mère en avait de l'humeur. — A quoi bon tout cela ? me disait-elle ; en serez-vous plus heureuse ? — Et ce mot me mettait au désespoir. Qu'est-ce donc que le bonheur, me disais-je, si ce n'est pas le développement de nos facultés ? [...] Et s'il faut étouffer mon esprit et mon âme, que sert de conserver le misérable reste de vie qui m'agite en vain ? »

²⁵⁷ « [...] elle m'avait répondu qu'une femme était faite pour soigner le ménage de son mari et la santé de ses enfants ; que toutes les autres prétentions ne faisaient que du mal ; et que le meilleur conseil qu'elle avait à me donner, c'était de les cacher si je les avais : et ce discours, tout commun qu'il était, me laissait absolument sans réponse; car l'émulation, l'enthousiasme , tous ces moteurs de l'âme et du génie , ont singulièrement besoin d'être encouragés ».

Em outro trecho, a madrasta reforça as suas convicções, referindo-se especificamente à impossibilidade de Corinne tornar-se artista: “Existem atrizes, músicos, artistas, enfim, para divertir o mundo; mas para mulheres da nossa posição, o único destino respeitável é dedicar-se ao seu marido e bem educar os seus filhos²⁵⁸” (*Ibid.*, p. 375).

É na Itália, especificamente em Roma, terra natal de sua mãe, onde, em oposição à austeridade da vida no interior da Inglaterra, Corinne vislumbra a valorização da arte, que ela se instala a fim de desenvolver seus dons para a poesia, ocultando, contudo, o nome de sua família. Todavia, por mais que o talento de Corinne seja reconhecido e ela seja uma poeta condecorada em Roma, permanece instaurada nos personagens de origem inglesa que a circundam a improbidade de sua vida livre de artista, o que leva a artista a abdicar de sua relação romântica com Lorde Oswald Nelvil, ciente de que esta afetaria a posição social e a reputação do amado. Sobre este aspecto o narrador conclui: “Era preciso julgar Corinne como poeta e como artista para lhe perdoar o sacrifício de sua posição, de sua família, de seu país, de seu nome, ao entusiasmo do talento e das belas artes²⁵⁹” (*Ibid.*, p. 275).

Neste sentido, por rejeitar os papéis sociais da mulher, Corinne também sofre a nêmesis reservada à mulher artista, no caso, por meio da renúncia à família e ao amor, que vai culminar em seu declínio como artista e levar à sua morte prematura.

O exemplo de Corinne, levada em nome do decoro e do amor à arte a abdicar da família, da pátria e do amor romântico, nos mostra que muitos são os obstáculos que se colocam diante da mulher artista. Além de enfrentar o problema moral que a ela se impõe, na medida em que decide contrariar os tradicionais papéis femininos, a mulher que pretende se desenvolver como artista também precisa suplantar uma educação que as prepara unicamente para cumprir as funções de esposa e mãe.

Esta educação limitante constitui um entrave que impossibilita às mulheres o pleno exercício de suas faculdades intelectuais, criativas e profissionais,

²⁵⁸ « Il y a des actrices, des musiciens, des artistes enfin, pour amuser le monde ; mais pour des femmes de notre rang, la seule destinée convenable , c'est de se consacrer à son époux , et de bien élever ses enfants ».

²⁵⁹ « Il fallait juger Corinne en poète, en artiste, pour lui pardonner le sacrifice de son rang, de sa famille, de son pays, de son nom, à l'enthousiasme du talent et des beaux-arts ».

o que reflete na imobilidade de sua condição social, como veremos em detalhes no próximo tópico.

3.4 – As questões educacional e econômica: limitadores circunstanciais

A educação proporcionada às mulheres em uma sociedade patriarcal não as prepara para realizar uma atividade profissional e remunerada, há apenas poucas décadas que esta situação vem sendo revertida. No que se refere às atividades artísticas, que necessitam de conhecimento técnico específico que permitam a sua execução, sobretudo em um nível de excelência, o acesso das mulheres a estes ensinamentos e técnicas fica ainda mais prejudicado.

Ademais, a situação de dependência financeira das mulheres aos homens, uma das consequências de sua educação deficitária, as impede de exercer em liberdade suas aspirações profissionais e pessoais, o que contribui para a estagnação de sua condição social.

3.4.1 – A educação feminina como controle social

É um dado histórico que a educação de homens e mulheres observa finalidades diversas: as mulheres são criadas para assumir os seus papéis naturais de esposa e mãe, o que acentua o caráter prático de sua formação (CRAMPE-CASNABET, 2002, p. 394). A instrução das mulheres devia, antes de tudo, atender os interesses dos homens, como preconizou expressamente Rousseau em seu tratado, que marcou a preocupação social com a educação, *Emílio, ou Da Educação* (1762):

[...] toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se amar e honrar por eles, educá-los quando jovens, cuidar deles quando grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar suas vidas agradáveis e doces: eis os deveres da mulher em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância (ROUSSEAU, 2004, p. 527).

No contexto da educação feminina no século XIX, por mais que haja algum progresso, esta permanece subordinada aos interesses masculinos, uma marca da tradicional distinção hierárquica entre os gêneros, como Geneviève

Fraisse e Michelle Perrot explicam na introdução do capítulo “La production des femmes imaginaires et réelles” [A produção das mulheres imaginárias e reais], em *Histoire des femmes en Occident*:

A educação das meninas é uma questão religiosa, política e, na Europa das nacionalidades, étnico. Em todos os lugares, de Atenas a Budapeste, no Império Austro-húngaro assim como na Rússia dos czares – a primeira a abrir as universidades às mulheres –, reformas fervorosamente discutidas reformulam os conteúdos, elevam o nível das exigências, alargam o campo dos estudos, todavia, com limites e reticências provocadas pelo medo recorrente das mulheres muito instruídas, distraídas de seus lares e concorrentes dos homens²⁶⁰ (FRAISSE; PERROT, 2002, p. 144).

A educação das mulheres, portanto, permanecia limitada como forma de controle, a fim de evitar que elas modificassem a sua posição na sociedade, permanecendo no cumprimento de seus papéis convencionais. Perrot, em *Os excluídos da história*, complementa a análise acerca do temor inspirado pelas mulheres instruídas, demonstrando que o conhecimento prefigura a mulher emancipada, que, obtendo acesso às profissões intelectuais remuneradas, seria levada a negar a vocação materna; o poder feminino, aqui representado em sua vertente intelectual, surge como uma ameaça, um “[...] risco de degenerescência da raça e de decadência dos costumes” (PERROT, 1992, p. 183).

Além de liberar as mulheres de ocupações ligadas exclusivamente à família, a instrução lhes permitiria, ainda, a concorrer com os homens em áreas e ofícios por eles dominados, como os campos intelectual, profissional e econômico. Competir com o homem nessas esferas permitiria à mulher alcançar uma liberdade financeira, e, portanto, a escolha de seu lugar na sociedade, livrando-as do casamento e da maternidade compulsórios. Nesse sentido institui-se a ideia da incompatibilidade entre a vocação profissional e a vocação dita como própria e exclusiva da mulher, a maternidade, os cuidados domésticos e familiares.

Os escritos de Woolf são bastante ricos na percepção das limitações da educação imposta às mulheres, que ela define como uma “educação negativa”, como expõe na resenha *Dois Mulheres*, publicada em 1927. A educação negativa

²⁶⁰ « L'éducation des filles est un enjeu : religieux, politique, et, dans l'Europe des nationalités, ethnique. Partout, à Athènes comme à Budapest, dans l'Empire austro-hongrois comme dans la Russie des tsars – la première à ouvrir les universités aux filles –, des réformes ardemment discutées reformulent les contenus, élèvent le niveau des exigences, élargissent le champ des études, avec toutefois des limites et des réticences provoquées par la peur récurrente des femmes trop instruites, distraites de leur foyer et concurrentes des hommes ».

decreta às mulheres “[...] não o que se pode fazer, e sim o que não se pode fazer” (WOOLF, 2019, p. 54), o que reduz as suas possibilidades de ação além dos ambientes privados. A autora invoca, de forma sarcástica, a crença de que os charmes e encantos femininos tão prezados pelos homens – castidade, inocência, doçura, afabilidade – seriam prejudicados com uma educação similar à masculina (*Ibid.*, p. 58). Citando as palavras de um crítico da revista *Saturday Review*, de 1864, “Há um instinto masculino forte e inextirpável de que uma jovem culta ou mesmo talentosa é o monstro mais intolerável de toda a criação” (*Ibid.*, p. 59), Woolf retoma a temática da monstruosidade da mulher que ousa desafiar os padrões da feminilidade.

O simples hábito de leitura era considerado extravagante e inadequado para as mulheres: isto as tornava incompetentes para a vida familiar, incapazes de separar a realidade da ficção, moralmente transgressoras. O maior exemplo deste estereótipo sobre as mulheres leitoras é Emma Bovary, personagem de Flaubert no romance *Madame Bovary* (1856).

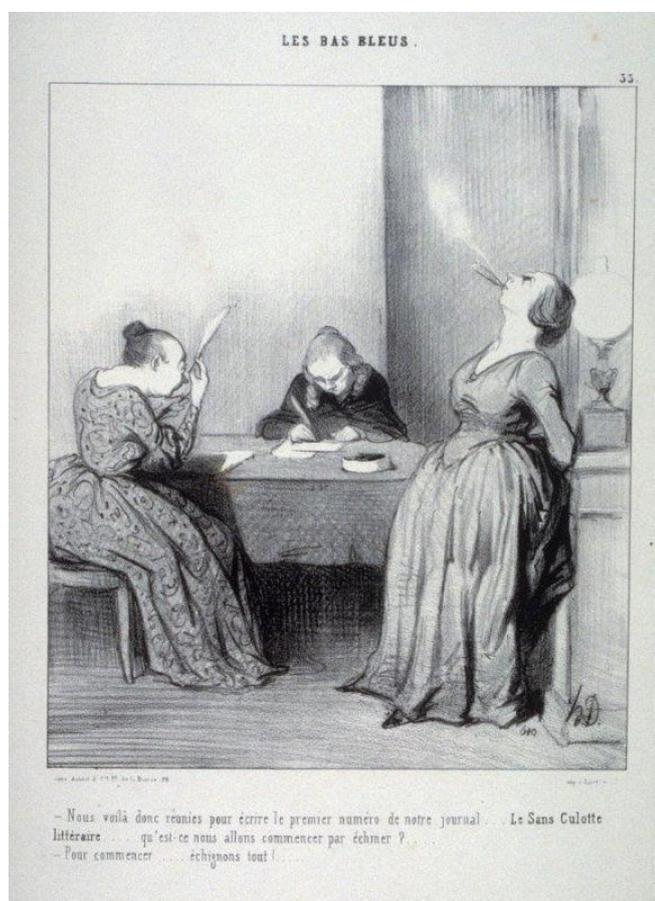
Como forma de coibir a instrução feminina e fortalecer o paradigma da inferioridade intelectual da mulher, instaurou-se o costume de ridicularizar mulheres que se empenhavam na busca por conhecimento e cultivavam hábitos ligados à cultura, como ler jornais, frequentar palestras, escrever poemas, ensaios e artigos. A essas mulheres que transgrediam os padrões culturais atribuiu-se a jocosa alcunha de “*blue-stockings*” ou “*bas-bleu*” [“meias azuis”], em referência ao grupo de intelectuais inglesas formado no século XVIII (DULONG, 2002, p. 486), reproduzindo, assim, o paradigma da mulher instruída caricaturizado por Molière no século anterior em suas comédias *Les Précieuses ridicules* [As preciosas ridículas] (1659) e *Les Femmes Savantes* [As mulheres eruditas] (1672).

A imagem da mulher instruída, portanto, no senso comum e nas artes, era a de uma mulher risível, que assumia uma presunção ridícula e arrogante ao acreditar que era de fato uma intelectual quando, na verdade, estava apenas enganada sobre a extensão de sua ignorância. Esta mulher, portanto, também estava marcada pela *hybris* própria da mulher artista, o que leva, como vimos, à negação de seus atributos femininos.

Ao tratar da representação das mulheres intelectuais na literatura, Heinrich demonstra como a instrução, para uma mulher, implica irremediavelmente na perda de sua feminilidade, pois este personagem é frequentemente construído de maneira

a se equiparar ao das mulheres celibatárias, envelhecidas e amarguradas, como as velhas solteironas, tias, governantas, tutoras e beatas, figuras tradicionalmente ligadas à loucura, ao fanatismo ou à maldade (HEINICH, 1996, p. 264-265). Neste ponto, a autora lembra as caricaturas de Daumier, exemplo que retomamos para demonstrar a presença deste estereótipo das mulheres instruídas também nas artes visuais: em Daumier, as mulheres intelectuais eram invariavelmente ridicularizadas e representadas como feias, carrancudas ou masculinizadas, como podemos verificar na gravura da figura 24, na qual as figuras femininas, em poses desgraciosas, se ocupam com tarefas consideradas pouco femininas, como escrever e fumar.

Figura 24 – Honoré Daumier, *As “meias-azuis”, 1844.*



Litografia. 22,2 x 18,6 cm (imagem); 34,2 x 24,8 cm (folha).

Fine Arts Museums de São Francisco, Estados Unidos, arquivado e não exibido.

Fonte: < bit.ly/3vWeW98 >. Acesso em: 10 mar. 2022.

Ainda sobre a representação das mulheres intelectuais, Heinich lembra que a instrução feminina é vista como imprópria quando implica em ambições literárias profissionais – a mulher desejando tornar-se escritora, e, portanto, uma

artista criadora –, exercício de prerrogativa masculina. Uma mulher com aspirações profissionais artísticas, portanto, é automaticamente excluída do universo feminino, no sentido do cumprimento dos papéis que a sociedade lhe impõe: "[...] seja ela filha, esposa, mulher ou celibatária, ela é de todas as formas rejeitada [...], trocando o seu direito a uma vida sexual e a uma identidade feminina contra o direito à expressão²⁶¹" (*Ibid.*, p. 266).

A intelectualidade da mulher, quando se trata da figura da mulher artista, é vista como problemática, incompatível com a natureza feminina, e transparece nas obras literárias de forma idêntica à punição da mulher artista, ou seja, na forma de uma renúncia por parte da figura feminina, pelo abandono da arte ou perda da feminilidade, considerada da perspectiva masculina, isto é, a feminilidade enquanto sinônimo da mulher passiva, tranquilizadora. Neste sentido, a perda da feminilidade diante da escolha pela arte se dá como uma abdicação ao amor romântico de um homem ou ao casamento, com a conseqüente formação de uma família.

Corinne, personagem poeta de Mme de Staël, partidária da educação feminina, já rechaçava em seu amado o desdém das mulheres instruídas e que, ainda por cima, são remuneradas por seu trabalho: “Há algum mal em saber grego? Há algum mal em ganhar a vida com seu trabalho? Por que rir de uma coisa tão simples?²⁶²” (STAËL, 2000, p. 117), indagava ela.

De forma muito similar às mulheres intelectuais, as mulheres pintoras também são ridicularizadas nas artes visuais, como no quadro de Napoleone Nani (1841-1899), conforme figura 25.

No primeiro plano deste quadro, uma mulher posa para outra, ambas com sorrisos debochados no rosto, os dentes à mostra – um sinal de vulgaridade na pintura –, a pintora fumando enquanto trabalha. O caráter satírico da pintura é reforçado pela presença de dois homens ao fundo, que observam de longe as duas mulheres, em uma atitude ambígua: enquanto um deles apresenta um semblante zombeteiro em seu rosto, o outro demonstra uma franca reprovação, as sobrancelhas franzidas, os braços cruzados diante do peito, conhecida expressão corporal de rejeição.

²⁶¹ [...] qu'elle soit fille, épouse, mère ou célibataire, elle est de toute façon rejetée [...], ayant troqué son droit à une vie sexuelle et à une identité de femme contre le droit à l'expression.

²⁶² « Y a-t-il du mal à savoir le grec ? Y a-t-il du mal à gagner sa vie par son travail ? Pourquoi riez-vous donc d'une chose aussi simple ? »

Figura 25 - Napoleone Nani, sem título, anterior a 1899.



Técnica, dimensões e localização não encontradas.

Fonte:< bit.ly/3MDmAeq>. Acesso em: 10 mar. 2022.

3.4.2 – A formação artística das mulheres: censura e intermediação de uma figura masculina

No que se refere especificamente à educação artística reservada às mulheres, esta podia se dar de quatro formas: a) pela iniciativa da própria mulher como autodidata; b) proporcionada pela própria família, como forma de validar seu *status* social, por meio de viagens, aulas com professores particulares ou ateliês privados; c) pela via do ateliê familiar, que garantia um excepcional acesso às técnicas e materiais artísticos pelas mulheres; d) pelo apadrinhamento por um outro artista, um papel desempenhado por um mestre ou mentor do sexo masculino, ou na forma de uma parceria artística com um artista homem.

No que se refere à essas possibilidades de educação artística, várias pintoras importantes para a história da arte realizaram sua formação no ateliê

paterno. Como aponta Nochlin (2016, p. 20), nos séculos XVII e XVIII a transmissão da profissão de artista de pai para filho é um fato comum, o que se dava tanto pelo trabalho nos ateliês privados quanto pela própria Academia, citando o exemplo da Academia Francesa onde os filhos de acadêmicos eram isentos dos pagamentos das aulas. Considerando o acesso restrito das mulheres às Academias, o papel de formação pelo ateliê familiar é fundamental no caso de muitas mulheres artistas, como as filhas de pintores, e, em casos mais raros, as suas esposas, ao exemplo de Marie-Anne Fragonard (1745-1823), esposa de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806); Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869), esposa de Abel de Pujol (1785-1861); Elizabeth Siddal (1829-1862), esposa de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

Já no caso das famílias em busca do reconhecimento de sua ascensão social, a educação artística era uma habilidade que se ensinava às moças refinadas, como lembra Losano, complemento necessário de uma educação superior: “No final do século XVIII e até as primeiras décadas do XIX, pintura e desenho eram habilidades necessárias às mulheres na Inglaterra²⁶³” (LOSANO, 2008, p. 23). O mesmo ocorre no cenário francês, como aponta Sofio, o amor pelas artes um dos atributos essenciais das herdeiras de grandes fortunas: “O domínio do desenho se torna, nesse contexto, o indispensável indicativo de uma educação primorosa, e, para certas famílias, a concretização de sua ascensão social²⁶⁴” (SOFIO, 2016, p. 58).

Para atender a estas demandas, os ateliês-escolas para moças se tornaram bastante populares no século XIX. Era impensável, contudo, que estas exercessem seus talentos artísticos profissionalmente; o talento era apenas um ornamento ou uma diversão que não previa uma aplicação prática em suas vidas. Desta forma, por mais que acrescentassem à educação das mulheres, as artes eram praticadas apenas de forma amadora, pois o contrário implicaria em uma atividade profissional remunerada, além de extrapolar o ambiente privado a que a mulher deveria se limitar, pois a participação em exposições ou salões também não era bem-vista, pois constituiria uma exibição que iria contra a requerida modéstia das mulheres. Assim, por mais que as habilidades artísticas fossem valorizadas e fizessem parte de uma educação refinada, era impensável para uma mulher,

²⁶³ “At the end of eighteenth century and into the early decades of the nineteenth, painting and drawing were required accomplishments for women in England”.

sobretudo oriunda de uma família próspera, ser remunerada por um trabalho. Por isto mesmo a formação das jovens artistas era limitada pelo decoro, o que lhes restringia o acesso a algumas técnicas e temas, como as sessões de pose com modelos vivos ou os desenhos de figuras humanas nuas.

Por esse conjunto de fatores, explica Rouland, a educação reservada às mulheres as impossibilitava de se tornarem artistas profissionais:

Uma vez que a arte não depende somente das aptidões individuais, mas também de um contexto social, a educação é um fator determinante na aprendizagem das técnicas necessárias à condição de artista. Ora, a educação das mulheres era concebida em função das necessidades dos homens. Ademais, circunstância agravante no caso da pintura, por muito tempo, até o extremo fim do século XIX, foi-lhes negado o acesso aos cursos de desenho das Academias, pois a sua presença teria suposto que elas ali vissem modelos masculinos nus²⁶⁵ (ROULAND, 2016, p. 200).

Como sublinha Sofio (2016, p. 358-360), as regras da decência consideravam despudorada e imprudente a observação de homens nus; assim, com o pretexto de preservar a complexão física e moral das jovens que buscavam uma instrução artística, estas práticas, apesar de tradicionais das Belas Artes e imprescindíveis à formação de artistas, eram deliberadamente negadas às mulheres, limitando-as ao trabalho artístico como amadoras.

O acesso ao ensino das artes era inclusive uma das reivindicações das feministas do século XIX, como comprova o artigo intitulado “Femmes Artistes” [Mulheres artistas] publicado pela escritora, pintora e escultora ucraniana Marie Bashkirtseff (1858-1884), sob o pseudônimo Pauline Orell, no jornal *La Citoyenne* de 6 de março de 1881:

Eu não surpreenderei ninguém ao dizer que as mulheres são excluídas da Escola de Belas Artes como elas são excluídas de praticamente tudo. [...]. Nos perguntam, com uma ironia indulgente, quantas mulheres artistas existiram. Ah! Senhores, elas existiram, o que é impressionante diante das enormes dificuldades que encontraram. [...]. Mas o que nos é necessário, é a possibilidade de trabalhar como os homens, e não precisar recorrer a

²⁶⁴ « La maîtrise du dessin devient, dans ce contexte, l'indispensable signe d'une éducation accomplie et, pour certaines familles, l'actualisation de leur ascension sociale ».

²⁶⁵ « Puisque l'art ne dépend pas des seules aptitudes individuelles mais aussi d'un contexte social, l'éducation est un facteur déterminant dans l'apprentissage des techniques nécessaires à la condition d'artiste. Or l'éducation des femmes était conçue en fonction des besoins des hommes. Par ailleurs, circonstance aggravante dans le cas de la peinture, il fut longtemps interdit aux femmes jusqu'à l'extrême fin du XIX^e siècle – d'accéder aux cours de dessin des académies, car leur présence aurait supposé qu'elles y vissent des modèles nus ».

proezas sensacionais para conseguir o que os homens obtêm tão facilmente²⁶⁶ (BASHKIRTSEFF, 1881, 3-4).

Em seu artigo, Bashkirtseff não deixa de mencionar todas as questões que levantamos até aqui, como a redução das mulheres às tarefas domésticas e a sua impossibilidade de atuação no ramo profissional de sua escolha; no campo da arte, ressalta a falta de acesso às práticas de anatomia humana, a impossibilidade de mulheres pobres de frequentar os ateliês livres, diante da dificuldade em custear a prática artística, assim como o impedimento de concorrer aos prêmios oficiais: “Não lhes é permitido nem mesmo provar a sua incapacidade, como vocês podem ver²⁶⁷” (*Ibid.*), conclui a autora.

Além das reduzidas oportunidades de vivenciar experiências e formar um repertório cultural, outras limitações impostas à educação artística das mulheres estão presentes nas narrativas de artista, como demonstram os exemplos abaixo.

Em *La Vendetta* (1830), de Balzac, o narrador apresenta o ateliê de Servin, um espaço dedicado a mulheres pintoras:

Servin, um dos nossos mais distintos artistas, foi o primeiro a conceber a ideia de abrir um ateliê para as jovens que quisessem receber lições de pintura. Com aproximadamente quarenta anos, de costumes irrepreensíveis e completamente dedicado à sua arte, casara-se por amor com a filha de um general sem fortuna. No início, as mães acompanharam as filhas à casa do professor, mas depois acabaram mandando-as sozinhas, quando se certificaram de seus princípios e apreciaram seus cuidados em conquistar a confiança. Fazia parte dos planos do pintor só aceitar como alunas senhoritas pertencentes a famílias ricas ou reconhecidamente respeitáveis para não sofrer censuras quanto à composição de seu ateliê: ele chegava até mesmo a recusar moças que queriam ser artistas e às quais teria sido preciso ministrar certos conhecimentos sem os quais não há talento possível em pintura²⁶⁸ (BALZAC, 2000, p. 273).

²⁶⁶ « Je n'étonnerai personne en disant que les femmes sont exclues de l'Ecole des Beaux-Arts comme elles le sont de presque partout. [...]. On nous demande avec une indulgente ironie combien il y a eu de grandes artistes femmes. Eh ! messieurs, il y en a eu et c'est étonnant, vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent. [...]. Mais ce qu'il nous faut, c'est la possibilité de travailler comme les hommes, et de pas avoir à exécuter des tours de force pour en arriver à avoir ce que les hommes ont tout simplement ».

²⁶⁷ « Il ne leur est même pas permis de prouver leur incapacité, comme vous voyez ».

²⁶⁸ « Servin, l'un de nos artistes les plus distingués, conçut le premier l'idée d'ouvrir un atelier pour les jeunes personnes qui veulent des leçons de peinture. Âgé d'une quarantaine d'années, de mœurs pures et entièrement livré à son art, il avait épousé par inclination la fille d'un général sans fortune. Les mères conduisirent d'abord elles-mêmes leurs filles chez le professeur ; puis elles finirent par les y envoyer quand elles eurent bien connu ses principes et apprécié le soin qu'il mettait à mériter la confiance. Il était entré dans le plan du peintre de n'accepter pour écolières que des demoiselles appartenant à des familles riches ou considérées afin de n'avoir pas de reproches à subir sur la composition de son atelier ; il se refusait même à prendre les jeunes filles qui voulaient devenir artistes et auxquelles il aurait fallu donner certains enseignements sans lesquels il n'est pas de talent possible en peinture ».

Neste trecho, vemos a preocupação de Servin em preservar o decoro do seu ateliê, oferecendo o conhecimento necessário apenas às moças que desejassem pintar como diversão ou paramento de uma educação refinada. Mais à frente na narrativa fica evidente que o público-alvo de Servin são as jovens herdeiras, pois só aristocratas frequentam o ateliê, ou seja, a prática da arte como profissão era uma hipótese sequer ventilada por estas. O próprio narrador concorda na limitação dos ensinamentos ali proporcionados, deixando subtendido que “os certos conhecimentos sem os quais não há talento possível em pintura” seriam a prática da observação e representação da nudez.

Nas artes visuais, encontramos um modelo deste ateliê-escola para mulheres muito bem representado no quadro *O ateliê de Abel de Pujol* (1822), incluído na figura 26, da pintora Adrienne Grandpierre-Deverzy.

Figura 26 – Adrienne Grandpierre-Deverzy, *O ateliê de Abel de Pujol*, 1822.



Óleo sobre tela. 113,5 x 145,5 cm. Musée Marmottan Monet, Paris, França.

Fonte: < bit.ly/3HZVpqC >. Acesso em: 10 mar. 2022.

Frequentadora do local durante sua formação artística, discípula do pintor Pujol de quem se tornou esposa, é este espaço que a pintora reproduz em seu quadro, no qual vemos o mestre em pleno trabalho, avaliando um esboço, circundado por suas alunas. Os trajes elegantes das moças, cobrem a tela com

notas coloridas e testemunham a sua origem elevada. Nos objetos que guarnecem o ateliê vemos várias estátuas, sobretudo bustos, provavelmente para serem utilizadas como modelos pelas alunas; a estátua que representa um nu masculino, voltada para a parede, e, portanto, protegida dos olhares.

Ainda sobre a formação da artista, observamos que várias narrativas mostram artistas que adquiriram sua técnica com o pai ou com o marido, fiéis à realidade histórica da transmissão da arte pela via do ateliê familiar, uma das únicas formas de aprendizagem da arte pelas mulheres.

Em *Artemisia* (1998), de Alexandra LaPierre, a formação da moça, assim como a de seus irmãos, é feita no ateliê do pai, o pintor Orazio Gentileschi, no qual todos trabalham desde a sua infância:

Desde os cinco anos de idade, Artemisia triturava seus pigmentos, preparava suas telas, cozia os seus vernizes. Dele [Orazio], a menina recebia uma formação que causaria inveja a todos os seus aprendizes. Francesco, seu irmão mais novo, não chegava à sua altura. Ela parecia sempre mais rápida, mais aplicada, mais talentosa que os outros. No entanto, era uma menina. Uma menina de quem mais cedo ou mais tarde teria de se separar, entregando-a a Deus ou a um marido²⁶⁹ (LAPIERRE, 1998, p. 55).

Este trecho, narrado da perspectiva de Orazio, coloca em evidência a realidade feminina do século XVII, em que não se vislumbrava um futuro nas artes para as mulheres; para elas restava as duas únicas opções respeitáveis, o convento ou o casamento.

Em *L'atelier d'un peintre* [O ateliê de um pintor] (1833), de Marceline Desbordes-Valmore²⁷⁰, a jovem Ondine é iniciada no desenho e na pintura por seu tio pintor, M. Léonard, a quem recai a sua tutela após a morte de seus pais. No ateliê do tio, contudo, Ondine não se ocupa seriamente de pintura, cedendo à indolência própria de uma jovem delicada, passando seus “[...] belos e ociosos dias²⁷¹” (DESBORDES-VALMORE, 1833, p. 17) posando como modelo para o tio e seus alunos (*Ibid.*, p. 118), se ocupando com “[...] os trabalhos domésticos, que sempre

²⁶⁹ « Dès l'âge de cinq ans, Artemisia lui broyait ses couleurs, lui préparait ses toiles, lui cuisait ses vernis. De lui, la petite recevait un apprentissage que tous ses élèves pourraient lui envier. Francesco, son jeune frère, ne parvenait pas à la rattraper. Elle semblait toujours plus rapide, plus appliquée, plus douée que les autres. Seulement, c'était une fille. Une fille dont il faudrait tôt ou tard se séparer, l'offrant à Dieu ou à un mari ».

²⁷⁰ Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), foi, além de escritora, atriz e cantora em Paris, onde também frequentou o ateliê de seu tio, o pintor Constant Desbordes.

²⁷¹ « [...] belles et oisives journées ».

tranquilizam um pouco o coração de uma jovem [...] ²⁷² (Ibid., p. 217), alternando as suas lições de desenho com a costura (Ibid., p. 13). O futuro, apesar de preocupá-la, não lhe traz o desejo de se tornar uma artista; Ondine entrega à religião o seu destino: “Deus saberá melhor que eu o que ele deve permitir, sussurrava. Ela retomava, então, os seus desenhos ou algum trabalho de costura [...] ²⁷³ (Ibid.).

O personagem de Ondine se mantém fiel ao estereótipo feminino, se ocupa dos trabalhos domésticos e dos cuidados com o lar, e por fim, acaba cedendo o seu talento, sem lamentos, em nome do amor por um dos alunos pintores do tio.

Encontramos outro exemplo de artista formada no ateliê familiar em *Autumn* (1999), construído em torno das figuras históricas da irmandade Pré-Rafaelita. O personagem de Elizabeth Siddal, Lizzie, após encantar a todos com sua beleza, tornando-se a musa de vários pintores, casa-se com Rossetti, no ateliê do qual começa a se desenvolver como artista, sob a orientação deste. O talento de Lizzie é inclusive reconhecido pelo crítico de arte Ruskin, também personagem da narrativa, como revela o seguinte diálogo, que ocorre em uma visita do importante crítico ao ateliê de Chatham Place em busca de novas obras de Rossetti:

– E essas mulheres chorando à beira de uma falésia? Elas não são suas, Dante?

– Fui eu que fiz este quadro, diz Lizzie em um suspiro.

– Como? Você? Mas eu achava que você era modista?

Ela enrubesceu ainda mais, e, sustentando o brilho no olhar de Ruskin:

– Ah! A modista está bem longe, agora. E eu não queria ser apenas modelo. Então Dante me ensinou a desenhar, e depois a pintar. Eu ainda estou longe de uma verdadeira habilidade pictural, mas...

– Mas você tem o talento mais impressionante que eu já vi! Exclama Ruskin ²⁷⁴ (DELERM, 2013, p. 112).

No trecho acima, o crítico se espanta com o talento da moça, assumindo que sua arte era limitada às práticas consideradas inferiores e mais apropriadas às mulheres, como seria a confecção de roupas e chapéus elegantes. Outro aspecto interessante a ser observado acerca do personagem de Lizzie é que, a partir do momento em que ela inicia a sua aprendizagem artística com Rossetti, o

²⁷² « Après avoir aidé à quelques soins de ménage, qui tranquilisent toujours un peu le cœur d'une jeune fille [...] ».

²⁷³ « Dieu saura bien mieux que moi ce qu'il doit permettre, ajoutait-elle tout bas. Elle retournait alors à ses dessins ou à quelque ouvrage d'aiguille [...] ».

²⁷⁴ « – Et ces femmes en pleurs au bord d'une falaise ? Elles ne sont pas de vous, Dante ? / – C'est moi qui ai fait ce tableau, dit Lizzie dans un souffle. / – Comment ? Vous ? Mais je croyais que vous étiez modiste ? / Elle rougit plus encore, puis, soutenant l'éclat du regard de Ruskin:/ – Oh la modiste est loin, désormais. Et je ne voulais pas être seulement un modèle. Alors, Dante m'a appris à dessiner, puis à peindre. Je suis loin encore de posséder une vraie maîtrise picturale, mais.../ – Mais vous avez le talent le plus étonnant que j'aie jamais rencontré ! S'exclama Ruskin ».

relacionamento romântico entre os dois definha, como ela observa: “Todos os viam como amantes. Mas eles não faziam amor, quase nunca se encostavam²⁷⁵” (*Ibid.*, p. 108). Reconhecemos neste trecho a costumeira rejeição da feminilidade da mulher artista.

No ramo da música, a transmissão da arte para as mulheres como uma herança familiar se dá da mesma forma, como em *Tous les matins du monde* [Todas as manhãs do mundo] (1991), romance de Pascal Quignard ambientado na França do século XVII, no qual o pai músico, Monsieur de Sainte-Colombe, cuida para legar às filhas Madeleine e Toinette a sua paixão pela viola:

Quando a filha mais velha atingiu a estatura necessária à aprendizagem da viola, ele ensinou-lhe as posições, os acordes, os arpejos e os ornamentos. A mais nova teve vivas cóleras, quase tempestades, por lhe ter sido recusada a honra que o pai concedia à irmã (QUIGNARD, 1993, p. 15)

O pai remedia a situação encomendando uma pequena viola, adequada ao tamanho de Toinette, ao seu amigo violeiro, com que presenteia a pequena. Assim: “Não tardaram a ganhar fama os concertos a três violas de Sainte Colombe. [...] pai e filhas dedicavam-se particularmente a refinadíssimas improvisações a três violas, a partir de um tema qualquer proposto por um dos presentes” (*Ibid.*, p. 16).

No romance contemporâneo *Canção sem palavras* (2017), de Laura Cohen Rabelo, encontramos um movimento similar em um cenário do século XXI, com a explicação da narradora acerca da descoberta da música pela protagonista Maria Teresa:

O pai, além de ser ele mesmo lutier, é dono de uma loja de instrumentos musicais e trabalha com importação de instrumentos e acessórios para músicos. Ela cresceu no meio de serragens e cordas e, por muito tempo, o mundo da música foi o único mundo possível. É a sua herança paterna mais antiga e mais legítima: o avô de Maria Teresa criou a família como servidor público, mas fazia violas e violões, e o seu primeiro instrumento foi presente do avô, um violãozinho feito sob medida para ela aos seis, quase sete anos de idade (RABELO, 2017, p. 15).

Extrapolando o ambiente doméstico que favorece a introdução das mulheres no mundo da arte pelo pai, tio ou marido, o apadrinhamento ou a tutoria por um homem fora do círculo familiar também era uma das formas que

²⁷⁵ « Tout le monde les croyait amant et maîtresse. Mais ils ne faisaient pas l’amour, et se touchaient à peine ».

possibilitavam a elas se tornarem artistas, como confirma Higonnet no contexto do século XIX:

Os homens artistas constituíam os melhores recursos para as mulheres com aspirações artísticas, mesmo que associação com um colega masculino apresentasse o risco de afetar a sua reputação (o mito do modelo do artista), além do perigo de que a inspiração ou a execução da obra fossem atribuídas ao homem. Ainda assim, a maioria das artistas conhecidas foram, ao menos por um tempo, o modelo, a companheira ou a pupila de um personagem masculino importante do mundo das artes²⁷⁶ (HIGONNET), 2002, p. 329-330).

O apoio de um mestre ou parceiro artístico, de uma figura masculina responsável, enfim, por instruir, iniciar ou lançar no mundo da arte e/ou acompanhar a carreira artística da mulher é bastante difundido nas narrativas de artista que contam com uma artista personagem.

No caso de personagens referenciais como o de Judith Leyster, aprendiz de Frans Hals no romance *Les Carnets perdus de Frans Hals* (1994), o tema da iniciação da mulher nas artes por uma figura masculina é introduzido na narrativa como uma marca de seu teor histórico.

Todavia, encontramos o mesmo tipo de premissa em obras que não pretendem ser romances históricos, como em *Charlotte* (2016), de David Foerkinos, inspirado na pintora Charlotte Salomon (1917-1943). Nesta narrativa, o encontro da protagonista com o personagem de Alfred Wolfsohn (1896-1962) é retratado como um divisor de águas na existência da moça: “Ocorreu um grande acontecimento na vida de Charlotte. / Esse acontecimento foi um homem” (FOENKINOS, 2016, p. 77).

É pela intervenção de Alfred que Charlotte se lança de fato no mundo da arte, quando este, após ver alguns de seus rascunhos, lhe pede para ilustrar o seu romance. A partir deste pedido, a atitude do personagem da artista passa da submissão à obsessão: “Tudo o que ele pedisse, Charlotte faria” (*Ibid.*, p. 90); “Charlotte começou fazendo croquis. / Durante horas, dias e noites. Toda sua vida estava entre parênteses. / Queria muito estar à altura dele” (*Ibid.*, p. 91); “O que ela queria era agradar a Alfred” (*Ibid.*, 92), “Precisava saber o que Alfred havia achado

²⁷⁶ « Les hommes artistes constituaient l'un des meilleurs recours pour les femmes qui avaient des aspirations artistiques. Même si s'associer avec un collègue masculin comportait non seulement le risque d'entacher une réputation (le mythe du modèle de l'artiste), mais aussi le danger que l'inspiration ou l'exécution de l'œuvre soient attribuées à l'homme. Pourtant, la plupart des artistes connues ont été au moins quelques temps le modèle, la compagne ou la pupille d'un personnage masculin important du monde des arts ».

dos seus desenhos. [...] A opinião dele continuava a ser mais importante do que sua própria vida” (*Ibid.*, p. 94). Enfim, “Charlotte queria impressionar Alfred” (*Ibid.*, p. 98) e isto ultrapassava a questão artística para adentrar no campo amoroso.

Concluimos que, apesar de inspirado na vida da pintora e o fato de Alfred também ser um personagem referencial, a representação desta figura masculina na trajetória da artista, determinante para sua iniciação às artes, é marcada pela imaginação do autor, que reproduz o apadrinhamento de mulher por um homem artista como forma de adentrar no mundo da arte.

Figuras masculinas similares estão presentes em outra narrativa de artista do mesmo autor, o mencionado romance *Vers la beauté*, que conta com uma artista protagonista, Camille Perrotin. Ainda na escola, quando a jovem Camille demonstra interesse e talento para as artes, sua mãe a apresenta ao marido de uma amiga, Yvan, professor de artes, que passa a orientar a jovem com aulas particulares. Confundindo o entusiasmo de Camille pela arte com um interesse amoroso, Yvan será o responsável por uma agressão que vai marcar a trajetória e o trabalho da artista, culminando com o desfecho trágico de seu suicídio.

Todavia, às vésperas deste drama, outro professor de artes impacta de maneira oposta a vida de Camille, Antoine Duris. No breve, mas intenso período em Antoine leciona para ela na universidade, o talento e a dor de Camille o impressionam de forma irremediável. Foi por sua impotência em auxiliar a artista em se expressar por meio de sua obra, em exorcizar o mal que lhe tinha sido feito por meio da arte, que o leva a abandonar seu cargo como professor. É, enfim, pelo esforço de Antoine em reunir a obra produzida por Camille e exibi-la em uma galeria de arte, que abranda o sofrimento do professor, e permite o reconhecimento póstumo do talento de Camille na comunidade artística local.

Nesta narrativa, nos deparamos novamente com a figura do mestre ou mentor responsável por iniciar e lançar a mulher no mundo da arte, o que se dá de duas formas opostas: um mestre que ensina, mas destrói (Yvan), um mestre que ensina e restaura (Antoine). A figura masculina do mestre, mesmo que representada em duas faces contrárias, é, inseparável da carreira artística de Camille, que se constrói a partir da relação tutor-pupila em diferentes fases de sua vida. O homem, seja como opressor ou como salvador, está no centro da vida desta mulher artista²⁷⁷.

²⁷⁷ Movimento similar ao mestre da mulher artista que se revela como um elemento destrutivo está presente nos dois romances inspirados na figura histórica de Artemisia Gentileschi, que, no ateliê do

A intermediação da figura masculina, frequentemente necessária para a introdução das mulheres no mundo da arte, é bastante representada na pintura, como no quadro da figura 27, do pintor Belga François Joseph Corneille Haseleer.

Figura 27 – François Joseph Corneille Haseleer, *A lição de pintura*, entre 1819 e 1890.



Óleo sobre painel de madeira. 38,8 x 37,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Bruxelas, Bélgica.

Fonte: <bit.ly/3OE0BIs>. Acesso em: 26 jul. 2022.

Neste quadro, que representa uma lição de desenho, uma moça bem-vestida é instruída por um mestre, cuja figura se sobrepõe à de sua discípula como um símbolo de proteção, mas também como uma espécie de obstáculo, que se interpõe entre a jovem e o quadro de pintura que se encontra em um cavalete; uma vez que a moça se exerce no desenho, uma lição que precede a prática da pintura, esta arte, mais valorizada, não é a ela acessível.

O tema da busca da proteção de um homem artista para a mulher que pretende ingressar no mundo da arte também está presente em *Canção sem palavras*, não na forma de uma relação mestre e pupila, mas como uma parceria

pai, era instruída por um de seus parceiros pintores, Agostino Tassi (1578-1644), que acabou por estuprá-la, crime do qual foi considerado culpado em um famoso julgamento que durou sete anos.

artística – possibilidade também ventilada por Higonet –, no caso uma dupla musical, um duo de violões entre a protagonista Maria Teresa e seu namorado, Arie. O duo do casal era bastante apreciado, tendo recebido prêmios, gravado um CD, reconhecido inclusive pelos profissionais da área, como confirma um professor a Maria Teresa:

Vocês me impressionaram muito, naquela época. Quando vocês tocaram. [...] De verdade, foi uma das coisas mais fortes que eu já vi. Não só pelo carisma de vocês... mas tinha uma conexão que parecia ter sido estabelecida de uma maneira tão forte. Isso não se vê sempre. Vocês se misturavam com perfeição (RABELO, 2017, p. 189)

Todavia, a relação de aparente simbiose artística que se estabeleceu nesta parceria entre homem e mulher na arte oculta o trabalho individual dos artistas e, apesar da percepção generalizada de que Maria Teresa é mais talentosa que Arie – “Você é *muito* melhor que Arie. Eu acho que ele te atrasava. [...] acho que, no fim das contas, você toca melhor sozinha e que você carregava ele nas costas. [...] toque com alguém do mesmo nível que você, é isso que quero dizer [...]” (*Ibid.*, p. 20); “[...] se você tivesse se inscrito para o prêmio sozinha, teria vencido sozinha, mas se Arie tivesse se inscrito sozinho, ele iria para casa de mãos vazias” (*Ibid.*, p. 41) – é ele quem decide se libertar do duo:

Vamos passar um tempo sem tocar juntos. Vamos passar um tempo estudando sozinhos. Eu faço mestrado em algum lugar, você faz em outro, pode até mesmo ser no mesmo lugar... talvez, eu não sei, mas a gente interrompe por um tempo o duo. [...] a gente depende demais um do outro... (*Ibid.*, p. 75-76)

Mesmo que contra sua vontade, é a libertação do vínculo com o parceiro que leva a artista à busca de um espaço que é só seu, iniciando uma viagem de descoberta de suas raízes e da sua própria individualidade.

Observamos que as duas últimas obras citadas, *Vers la beauté* e *Canção sem palavras*, pertencem ao extremo contemporâneo, incluindo o seu quadro espaço-temporal, no entanto, assim como nas narrativas de séculos anteriores, reproduzem a luta entre os sexos, a posição vulnerável da mulher dentro do meio artístico, que consegue adentrar no mundo da arte apenas atrelada a uma figura masculina.

3.4.3 – A viagem como *topos*: uma experiência negada às mulheres

Outro fator que contribuiu para distanciar as mulheres das artes foi a sua experiência limitada de vida, pois, reclusas no ambiente doméstico, com sua formação realizada dentro da moradia familiar e jamais em contato com o mundo, muito pouco têm a compartilhar com o exterior. A diferença entre as experiências experimentadas por homens e mulheres é um tópico bastante explorado por Woolf (2019, p. 23), ao dissertar acerca da importância da instrução para converter mulheres em artistas, pois educação e liberdade, de acordo com a autora, estão interligadas: o espírito criativo das mulheres, privadas de educação e mantidas na submissão (*Ibid.*, p. 48), encontra dificuldade de se expressar; a experiência limitada das mulheres transparece em suas expressões artísticas, pois sua visão de mundo é bastante diversa da de um homem, o que reflete nos temas, enredos, método e estilos que elas abordam²⁷⁸ (*Ibid.*, p. 31) – e por isso são tão duramente julgadas por eles.

No âmbito das artes, muitas experiências necessárias para a formação do artista se tornam inacessíveis para as mulheres, dentre elas a viagem. Na educação dos homens, as experiências das viagens, o conhecido *Grand tour*, são inerentes à formação dos jovens de famílias abastadas desde o século XVII. Já para as mulheres, poucas viajam por diversão ou instrução, e quando a oportunidade de viajar se apresenta, é, para as solteiras, com vistas a cumprir protocolos familiares, como cuidar de um parente doente, ajudar na educação dos filhos de uma prima ou irmã, procurar um pretendente ou se afastar de um admirador rejeitado pela família.

Na formação do artista, a viagem é uma *conditio sine qua non* para aquisição de seu *status*, pois impactava não apenas na estética e estilo das obras, mas também transformava sua identidade, aumentando a sua autoridade. Além disso, as viagens reforçavam o mito do artista na medida em que alimentavam sua imagem como um estrangeiro, um andarilho desprovido de raízes, à margem da sociedade, em uma busca constante de si mesmo e de uma nova expressão artística²⁷⁹.

²⁷⁸ Como sublinha Woolf, um reflexo de uma vida reclusa, pobre em experiências e com uma educação limitada, é que nos romances escritos por mulheres os detalhes domésticos ultrapassam as referências às artes, à literatura ou à política (WOOLF, 2019, p. 53).

²⁷⁹ No artigo *L'atelier sur la route* [O ateliê na estrada], de Alain Bonnet, incluído na coletânea *Art et transmission: L'atelier du XIXe au XXIe siècle* [Arte e transmissão: o ateliê dos séculos XIX ao XXI]

Nas narrativas de artistas, a viagem constitui um verdadeiro *topos*, no qual se baseiam as obras originárias da categoria, pois é a partir do impacto da experiência da viagem sobre o jovem em formação que se constroem *Ardinghella e as ilhas da felicidade* (1787), de Wilhelm Heinse, e *Viagens de Franz Sternbald* (1798), de Ludwig Tieck, reconhecidos como os primeiros *Künstlerromane*. A dificuldade do tratamento do *topos* da viagem é uma das razões que podem explicar a relativa ausência de figuras femininas como protagonistas.

Em nosso *corpus* literário, as raras menções a viagens de mulheres artistas comprovam como estas, além de pouco representativas, são empreendidas por outras razões que não voltadas à sua formação, à constituição de um repertório cultural que as auxiliasse a se desenvolver enquanto artistas.

Em *Ao Farol* (1927), de Woolf, a pintora Lily Briscoe é indagada por um conhecido se, como interessada pelas artes, nunca havia visitado Roma. A resposta de Lily foi negativa: “Ela estivera em Bruxelas; estivera em Paris, mas apenas para uma rápida visita para ver uma tia que estava doente” (WOOLF, 2017, p. 64).

No romance *A paixão de Artemisia* (2002), todos os deslocamentos da artista atendem a propósitos outros que a experiência da viagem para fins de sua instrução profissional: o casamento, a instalação na casa de um mecenas para realizar um trabalho, a volta à sua cidade natal em busca de oportunidades; são viagens que atendem a uma motivação familiar ou prática, alheia ao estudo ou aquisição de conhecimento. Do mesmo modo, o romance de LaPierre sobre Artemisia Gentileschi aborda as viagens da artista pelo viés do cumprimento de obrigações profissionais e filiais, destacando uma viagem à Greenwich, Inglaterra, para onde, em janeiro de 1639, a pintora se deslocou buscando auxiliar o pai, já debilitado, na finalização de um trabalho, encerrando o “duelo” travado entres os personagens.

(2014), o autor explica que a imagem do artista andarilho, constantemente na estrada em busca de um motivo pitoresco, transportando nas suas costas o seu material de pintura, se instalou no último quarto do século XIX na França, suplantando as imagens do artista trabalhando em seu ateliê ou nas tradicionais sessões de cópias nos museus (BONNET, 2014, p. 19). Símbolo do artista independente, o artista como andarilho foi oficialmente reconhecido pelo Estado com a criação do Prêmio do Salão (Prix du Salon) em 1874 e com bolsas de viagem em 1881, recompensas que visavam explicitamente permitir aos jovens artistas complementar sua formação com a experiência de viagens. O autor sublinha a diferença desses prêmios com o prestigioso *Prix de Rome*, símbolo da máxima distinção acadêmica, que sancionava um percurso na Escola de Belas Artes e abria as portas da Villa Médicis. O *Prix de Rome* limitava o artista a uma residência fixa em Roma, onde se concentrava em estudar as artes clássicas, encontrando-se, inclusive, proibido de se deslocar para fora da Itália Central a fim

3.4.4 – Rompendo padrões: rebeldia, punição e travestimento

Considerando a educação e a experiência de vida limitada das mulheres, o que as impediam de se tornarem artistas plenas, muitas narrativas apresentam a transgressão desses padrões educacionais como uma forma de “justificar” a tendência artística de suas figuras femininas.

Encontramos este exemplo em *La Vendetta*, de Balzac, quando o narrador da novela explica que a rebeldia de Ginevra se devia à sua educação, uma vez que seu pai lhe permitiu ser muito livre e dedicar-se ao que realmente a interessava, a pintura:

Seguindo os seus caprichos de moça, ela aprendeu tudo e abandonou tudo, retomando e abandonando cada pensamento, um a um, até que a pintura se tornou sua paixão dominante; ela teria sido perfeita se sua mãe tivesse sido capaz de dirigir seus estudos, de orientá-la e de harmonizar os dons da natureza: seus defeitos provinham da funesta educação que o velho corso, com satisfação, tinha lhe dado²⁸⁰ (BALZAC, 2000, p. 57).

Foi uma educação fora dos padrões, enfim, que levou Ginevra a desafiar o pai e buscar se sustentar com sua arte; a sua obstinação e teimosia são responsáveis por sua gradual decadência e sua morte, o castigo frequentemente reservado à desmesura da mulher artista, como o próprio título da novela indica. A vendeta, no caso, é dupla: uma vingança de família, que opõe as famílias corsas di Piombo e Porta, explicada no prólogo da narrativa, e uma vingança do destino frente à mulher que desafia o *status quo*, que desobedece ao pai para se casar com o homem de sua escolha, um Porta, além de procurar ganhar dinheiro com seu trabalho.

No romance do mesmo autor, *Beatrix* (1839), o narrador explica como o personagem da renomada escritora e musicista Félicité de Touches, mais conhecida pelo pseudônimo Camille Maupin, conseguiu se tornar uma artista graças à sua educação incomum:

de evitar qualquer influência artística além das obras-primas do Renascimento (BONNET, 2014, p. 20).

²⁸⁰ « Au gré de ses caprices de jeune fille, elle avait tout appris et tout quitté, reprenant et laissant chaque pensée tour à tour, jusqu'à ce que la peinture fût devenue sa passion dominante ; elle eût été parfaite, si sa mère avait été capable de diriger ses études, de l'éclairer et de mettre en harmonie les

É imprescindível dar detalhes para justificar as anomalias que diferenciam Camille Maupin. Ela não conheceu nem pai nem mãe, e foi dona de si mesma desde a infância; seu tutor foi um velho arqueólogo, o acaso a lançou no campo da ciência e da imaginação, no mundo literário, no lugar de a manter no círculo traçado pela educação fútil reservada às mulheres, pelos ensinamentos maternos sobre o vestuário, a decência hipócrita e as graças predadoras de seu sexo. Assim, muito antes de sua celebridade, via-se à primeira vista que ela nunca havia brincado de boneca²⁸¹ (BALZAC, 2013, p. 104).

Além de ressaltar a futilidade da educação feminina, o trecho expressa a “anomalia” que se tornou Félicité, uma mulher artista, cuja virilidade e monstrosidade a narrativa retoma em várias oportunidades como forma de demonstrar a rejeição sofrida pela personagem. Félicité, ao final, decide se isolar do mundo em um convento, acatando a punição imposta pela sociedade.

Todavia, para algumas mulheres, assumir uma identidade masculina é uma estratégia para experimentar a vida livre própria ao homem. Desta forma, o travestimento aparece como subterfúgio utilizado por mulheres artistas, presente tanto na literatura quanto na realidade.

Em *Le déguisement de la femme artiste dans la littérature romanesque française du XIX^e siècle* [O disfarce da mulher artista na literatura romanesca do século XIX] (1998), Sylvie Gendrot explica que o disfarce preferido da mulher artista é o travestimento, que pode ser feito pelo nome, um travestimento onomástico com o uso de pseudônimos masculinos, mas também pelo travestimento físico, que consiste na dissimulação de suas características femininas para se passar por um homem.

Observamos que, em ambos os casos, o travestimento visa a proteção da mulher artista, contra a moral ou algum perigo físico, como durante viagens, ou, ainda, em prol do exercício de sua liberdade, seja de expressão ou como forma de vivenciar experiências que lhe eram negadas em razão de seu sexo.

O travestimento, por ser uma forma de transgressão dos códigos da diferenciação entre os gêneros, é duramente reprimido pela sociedade, visto como

dons de la nature : ses défauts provenaient de la funeste éducation que le vieux Corse avait pris plaisir à lui donner ».

²⁸¹ « Il est nécessaire de donner ces détails pour justifier les anomalies qui distinguent Camille Maupin. Elle n'a connu ni père ni mère, et fut sa maîtresse dès l'enfance, son tuteur fut un vieil archéologue, le hasard l'a jetée dans le domaine de la science et de l'imagination, dans le monde littéraire, au lieu de la maintenir dans le cercle tracé par l'éducation futile donnée aux femmes, par les enseignements maternels sur la toilette, sur la décence hypocrite, sur les grâces chasseresses du sexe. Aussi, longtemps avant qu'elle ne devînt célèbre, voyait-on du premier coup d'œil qu'elle n'avait jamais joué à la poupée ».

um sintoma de uma personalidade pervertida. Contudo, é também encarado com fascinação, por isto está tão presente na ficção e na realidade, como aponta Helène Soumet na introdução de *Les Travesties de l'Histoire* [As travestidas da história] (2014), volume que reúne biografias de várias mulheres, entre santas, guerreiras, intelectuais, viajantes e artistas que usaram o travestimento como forma de realizar uma vocação.

Como a diferenciação entre os gêneros, pelo menos até o início do século XX, é baseada principalmente no código vestimental, a estratégia a que recorreram muitas mulheres reais para dissimular os signos evidentes da feminilidade são bem simples: o vestido substituído por calças, os cabelos longos cortados, os seios disfarçados com bandagens, a ausência de barba pode ser atribuída à extrema juventude (SOMET, 2014, p. 10). Estes são os procedimentos a que recorrem as figuras femininas de *Consuelo* e *Madeleine de Maupin*, com propósitos diversos.

Nas narrativas de artista, o travestimento é um recurso presente na forma do nome, como já citamos no tópico 3.3.2, mas também em sua forma física, com a efetiva camuflagem das mulheres em roupas e identidades masculinas.

Em *Consuelo* (1842), de George Sand, a protagonista que dá nome ao romance é uma cantora lírica, que durante uma viagem para assumir um posto de trabalho como professora de canto, recebe o conselho de se vestir como um homem para se proteger dos julgamentos morais a que estaria sujeita como mulher viajando com um acompanhante do sexo masculino: “Se você não relutar em se vestir de homem, seu anonimato seria garantido e você escaparia a todas as más suposições que se poderiam fazer em nossos abrigos sobre uma moça viajando sozinha com um rapaz²⁸²” (SAND, s.d., p. 467).

Mademoiselle de Maupin (1834), romance de Théophile Gautier publicado em 1835, inserido em um quadro espaço-temporal do século XVII, apresenta *Madeleine de Maupin*²⁸³, uma jovem de vinte anos que se traveste como homem

²⁸² « Si vous n'aviez pas de répugnance à vous habiller en homme, votre incognito serait assuré, et vous échapperiez à toutes les mauvaises suppositions qu'on pourra faire dans nos gîtes sur le compte d'une jeune fille voyageant seule avec un jeune garçon ».

²⁸³ Para compor seu romance, Gautier se inspirou em uma personagem histórica, Julie d'Aubigny, mais conhecida por seu nome de palco, *Madeleine de Maupin*, polêmica cantora do século XVII que iniciou sua carreira se apresentando em encenações de duelo de espadas, se travestindo com roupas masculinas. Todavia, estudiosos da obra advertem: apesar das semelhanças entre as personagens da ficção e da história, a pretensão de Gautier não era a biografia nem o romance histórico; o que ele propõem é uma versão sublimada de *Madeleine de Maupin*; a inspiração na cantora, é, portanto, apenas uma premissa para uma narrativa com motivações próprias (BARSTAD, 2006, p. 20).

para ter acesso a experiências de vida que lhe eram negadas como mulher. Ciente das falhas da educação feminina, que condena as mulheres a uma profunda ignorância sobre a vida e sobre os homens, Madeleine explica:

Pobres moças que nós somos; criadas com tanto cuidado, tão virginalmente cercadas por um muro triplo de precauções e reticências, - nós, a quem não se deixa ouvir nada, suspeitar de nada, cuja principal ciência é não saber de nada, em que erros estranhos vivemos, e quantas traiçoeiras quimeras nos acalentam em seus braços! [...] uma coisa me preocupava, principalmente, era saber o que os homens diziam entre si, e o que faziam quando saíam dos salões e teatros: eu pressentia em suas vidas muitos recantos defeituosos e obscuros, cuidadosamente encobertos aos nossos olhos e que nos importava pouco conhecer; [...]. Eu teria dado um ano da minha vida para escutar, sem ser vista, uma hora de suas conversas [...] ²⁸⁴ (GAUTIER, 2011, p. 270).

Para realizar o seu desejo de conhecer o mundo do ponto de vista masculino, Madeleine decide adentrar na sociedade não como espectadora, mas de forma ativa, assumindo o nome e a aparência física de um jovem nobre e refinado. Assim, estaria livre para circular livremente entre os homens, escutar suas confidências e participar de suas aventuras, adquirir, enfim, uma experiência real da vida. Para tanto, ao assumir a identidade de Théodore de Sérannes e aperfeiçoar o seu disfarce, Madeleine precisa aprender atividades consideradas exclusivamente masculinas, como manusear uma espada e uma arma, montar a cavalo, tornar-se, enfim, um perfeito cavalheiro, “[...] a quem faltava apenas o bigode²⁸⁵” ((*Ibid.*, p. 274).

No romance de Gautier o travestimento assume a forma da busca de uma identidade, de conhecimento dos homens e do amor, o que permitirá ao personagem de Madeleine exercer a sua arte, a encenação teatral, o que se dará de forma interessante, uma vez que a personagem que interpreta na peça *As you like it* [Como gostais] (1599), de William Shakespeare, é também uma moça (Rosalind), que se traveste de homem. Assim, o autor cria uma interessante *mise en abyme*

²⁸⁴ « Pauvres jeunes filles que nous sommes ; élevées avec tant de soin, si virginalement entourées d'un triple mur de précautions et de réticences, – nous, à qui on ne laisse rien entendre, rien soupçonner, et dont la principale science est de ne rien savoir, dans quelles étranges erreurs nous vivons, et quelles perfides chimères nous bercent entre leurs bras ! [...] une chose m'inquiétait principalement, c'était de savoir ce que les hommes se disaient entre eux et ce qu'ils faisaient lorsqu'ils étaient sortis des salons et des théâtres : je pressentais dans leur vie beaucoup de côtés défectueux et obscurs, soigneusement voilés à nos regards, et qu'il nous importait beaucoup de connaître ; [...]. J'aurais donné un an de ma vie pour entendre, sans être vue, une heure de leur conversation [...] ».

²⁸⁵ « [...] à qui il ne manquait guère que la moustache ».

com foco no gênero flutuante da personagem, uma moça que se traveste de homem e interpreta no palco outra moça que também assume como disfarce uma identidade masculina.

No que se refere ao código vestimental, a literatura é fiel à realidade vivenciada pelas mulheres, uma vez que até mesmo as suas roupas são planejadas para uma vida calma e protegida dentro do lar familiar, e não no espaço da cidade. Vejamos o exemplo vivenciado por Aurore Dudevant, futura George Sand: no início de sua carreira como escritora, com vinte e sete anos de idade, ela abandona a vida de castelã em Nohant, no interior da França, para se instalar em Paris, em janeiro de 1831. Aurore adota, então, a vida típica de um estudante na capital, frequentando bibliotecas, reuniões de artistas, morando em um sótão do *Quartier Latin* (MARTIN-FUGIER, 2010, p. 18). Como eles, ela quer presenciar os eventos políticos e literários que fervilhavam na cidade, experimentar as emoções dos teatros, dos museus, circular noite e dia livremente pelas ruas.

Mas, como aponta Martin-Fugier em *Les Romantiques* (2010), ela é uma mulher, o que torna inviável todas essas movimentações a pé, pois os delicados e ornamentados trajés femininos não foram concebidos para permitir tal liberdade:

[...] suas saias se enlameiam, seus finos calçados se racham e seus pequenos chapéus de veludo se destroem sob as goteiras das calhas. Manter a elegância fica caro demais. Aurore decide então se vestir como um rapaz, encomenda um casaco, uma calça e um colete de um grosso tecido cinzento. Com um chapéu também cinza, uma gravata de lã e botas, ela pode ir a todo lugar, em qualquer clima, sobretudo nas plateias dos teatros, onde ela passa despercebida entre os demais jovens. Com seu uniforme masculino, ela pode assistir ao espetáculo da sociedade frequentando locais diversos, «do clube ao ateliê, do café à mansarda». Ela adota, ao mesmo tempo, um pseudônimo masculino²⁸⁶ (*Ibid.*, p. 19).

Como exemplo do travestimento da mulher nas artes visuais citamos o retrato *Rosa Bonheur em seu ateliê* (1893), por Georges Achille-Fould. A pintora Rosa Bonheur, uma das mulheres retomadas por Soumet, em *Les travesties de l'Histoire*, não hesitou em infringir os ditames da sociedade francesa do final do século XIX ao usar seus cabelos curtos e vestir-se com calças compridas a fim de frequentar feiras e fazendas para observar os animais que representava em seus

²⁸⁶ « Ses jupes se crottent, ses fines chaussures craquent et ses petits chapeaux de velours périssent sous les gouttières. Rester élégante revient trop cher. Aurore décide donc de s'habiller en garçon, se fait fabriquer une redingote, un pantalon et un gilet en gros drap gris. Avec un chapeau, gris lui aussi, une cravate de laine et des bottes, elle peut aller partout, par tous les temps, et particulièrement aux parterres des théâtres, où personne ne la remarque au milieu des jeunes gens. Sous son uniforme

quadros. Todavia, para evitar problemas com seus compradores e uma redução da venda de suas obras, Rosa pediu autorização policial para usar calças por “questões de saúde”, e conseguiu uma licença, renovável a cada seis meses, que lhe dava autorização para usar as calças masculinas contanto que não exibisse o travestimento em espetáculos, bailes e locais de reunião abertos ao público (SOUJET, 2014, p. 227).

No quadro de Achille-Fould, podemos ver que mesmo em seu ateliê, conforme figura 28, Rosa é representada vestindo calças, o que testemunha a adoção desta identidade pela pintora, um símbolo de sua independência como mulher e como artista.

Figura 28 – Georges Achille-Fould, *Rosa Bonheur em seu ateliê*, 1893.



Óleo sobre tela. 91 x 124 cm. Musée des Beaux-arts de Bordeaux, França.

Fonte: < bit.ly/3I12hUP >. Acesso em: 10 mar. 2022.

Ademais, observamos que o fato de ser um retrato, trazendo o nome da pintora em seu título, a coloca em uma posição de destaque e reconhecimento, ao contrário das demais mulheres pintoras nas figuras já analisadas, que, em sua grande maioria, são mulheres anônimas, meros personagens inseridos em quadros de gênero, representações de cenas da vida quotidiana.

masculin, elle peut assister au spectacle de la société en fréquentant des lieux divers, « du club à l'atelier, du café à la mansarde ». Elle adopte, en même temps, un pseudonyme masculin ».

3.4.5 – O aspecto financeiro da prática artística

O exemplo de Rosa Bonheur, pintora que conseguiu se estabelecer profissionalmente, mantendo-se financeiramente graças ao seu trabalho artístico, demonstra outro impasse que pesa sobre as mulheres, que é a sua dependência econômica dentro de seu núcleo familiar.

Hufton explica historicamente esta limitação na vida das mulheres: em uma sociedade patriarcal, a existência da mulher, desde o seu nascimento, era definida por sua relação com os homens, primeiro o seu pai, depois o seu marido, aos quais, sucessivamente, ela devia obediência e respeito à toda prova; em contrapartida, estes eram os seus responsáveis legais, cujo dever era protegê-las da dura realidade do mundo exterior, garantindo-lhes os meios de subsistência e zelando por sua boa conduta moral (HUFTON, 2002, p. 26-28). Neste sentido, a mulher tornava-se economicamente dependente do homem, que controlava todas as esferas da sua vida; mesmo trabalhando, como era esperado das mulheres das classes populares, ela não se tornava independente, pois ainda submetida às figuras masculinas na gestão das suas finanças, uma submissão que, inclusive, refletia em seu salário, pois era socialmente estabelecido que a mulher ganhava menos que um homem, pois um pai ou marido garantiria-lhe um lugar onde morar (*Ibid.*). A sujeição da mulher ao homem, portanto, independentemente de sua classe social, era considerada natural e honrosa; as que dela se afastavam eram socialmente repudiadas, conclui o autor (*Ibid.*).

Nesse ponto, os escritos de Woolf são esclarecedores na medida em que concluem que a independência financeira é um dos pilares da liberdade criativa da mulher. Em *Mulheres e ficção* (1929), Woolf vislumbra um futuro em que as mulheres escreverão romances poesia, crítica e história, pois terão o que sempre lhe foi negado: tempo livre, dinheiro e espaço – um quarto só para ela (WOOLF, 2019, p. 19), elementos que desenvolve com mais profundidade em *Um teto todo seu* (1929). Neste ensaio, Woolf pretende não apenas traçar um percurso histórico da condição feminina no campo da criação artística, mas encontrar respostas para questões fundamentais sobre o tema: quais são as condições necessárias para que uma mulher se torne artista? A partir desta questão, a autora demonstra a relação entre o trabalho criativo e o dinheiro, e como este se torna um meio que possibilita à mulher aprimorar sua formação, criar e se expressar de forma livre e independente.

Pois a submissão econômica mantém a mulher atada à um círculo vicioso que a impede de exercer a liberdade em todas suas formas: a predominância masculina, regra do patriarcado, faz com que o poder, o dinheiro e a influência sejam do homem (WOOLF, 2014, p. 52)

A independência financeira feminina, enfim, é o que garantirá à mulher o acesso à uma formação, ao exercício de uma profissão, ao aprimoramento de seus talentos e interesses artísticos e intelectuais. Com isso, a visão crítica da mulher sobre a sociedade e a compreensão de sua própria condição se ampliará, permitindo que ela se liberte do círculo vicioso mencionado por Woolf. Com efeito, os historiadores concordam que uma das primeiras formas de independência feminina se encontra no saber ler e saber escrever (HUFTON, 2002, p. 279), apontando o conhecimento e a expressão como uma forma de emancipação pela oposição ao código patriarcal. Desta forma, é um fato que a liberdade de expressão e de ação, no caso das mulheres, está vinculada a uma questão econômica.

No que se refere às artes visuais, Bashkirtseff, em seu mencionado artigo “Femmes Artistes” (1881), aponta que, para uma mulher adentrar nas práticas do desenho e da pintura, é imprescindível ter uma condição econômica privilegiada. Ao questionar a exclusão das mulheres das Escolas de Belas Artes, a autora mostra como as principais afetadas são as mulheres com poucos recursos financeiros: pois, enquanto “[...] as moças ricas frequentam dois ou três ateliês da moda onde podem se divertir com a pintura [...], as mulheres muito pobres para se permitir tais delicadezas não têm acesso aos ensinamentos que o Estado lhes recusa²⁸⁷” (BASHKIRTSEFF, 1881, 3-4). Nesse contexto, a arte como profissão feminina se torna ainda mais inviável, pois as mulheres cujas posses lhes permitem a iniciação artística, com o pagamento de professores particulares e a aquisição dos custosos materiais, geralmente não pretendem se tornar artistas profissionais; já para as mulheres da classe trabalhadora que apresentam uma vocação artística, sua entrada neste mercado é impossibilitada diante da recusa de sua presença nas aulas das instituições públicas de ensino, frequentadas livremente pelos homens de sua mesma classe social. O acesso à prática artística se torna, assim, desigual, não

²⁸⁷ [...] deux ou trois ateliers à la mode où les jeunes filles riches s’amusent à faire de la peinture. [...] Quant aux femmes trop pauvres pour avoir de ces délicatesses, elles n’ont pas le moyen d’avoir un enseignement que l’Etat leur refuse.

apenas no que se refere à questão de gênero, mas também como uma questão econômica.

Nas narrativas de artista, esta questão econômica, quando aplicada às mulheres artistas, é tratada de forma sutil, muitas vezes ignorada, ao contrário do artista do gênero masculino, que frequentemente sofre com privações e dificuldades financeiras. Com efeito, é praticamente um *topos* da categoria a figura do artista miserável, vivendo em situação extremamente precária. Já no caso das mulheres, a grande maioria das artistas não são submetidas a nenhuma privação econômica, seja por se apresentarem desde o início como ricas herdeiras – o caso de Corinne, na obra de Staël, e de Félicité de Touches em *Béatrix*, de Balzac – ou pela presunção de que são amparadas financeiramente por sua família, pois nenhuma menção é feita à sua situação financeira. Podemos afirmar, portanto, que as narrativas de artista com mulheres protagonistas costumam silenciar o que tem relação com o dinheiro, incluindo obras contemporâneas, ao contrário das que apresentam um artista homem, pois, no caso destes, o tema da miséria econômica é bastante frequente, surgindo como um símbolo de sua liberdade intelectual e criativa, uma forma de opô-los à ordem burguesa dominante.

Observando o nosso *corpus*, Genevra, a pintora protagonista de *La Vendetta*, é a única que passa por dificuldades econômicas, pois, apesar de também ser uma rica herdeira, é repudiada pelo pai por ter se casado contra sua vontade, uma punição que este lhe inflige por meio da recusa em auxiliá-la financeiramente. As narrativas que expressamente afirmam que as mulheres dependem de seu trabalho artístico para viver são Renée Neré, em *La Vagabonde*, de Colette; Helen Graham, em *The of Wildfell Hall*, de Brontë; Artemisia Gentileschi, em ambos os romances analisados, pois estes reproduzem o contexto de vida da personagem referencial. Quanto às demais figuras de mulheres artistas presentes no nosso corpus – Lily, Charlotte, Madeleine, Camille, Miriam, Renata, Véronique, Maria Teresa, etc. – pouco ou nada é mencionado sobre sua situação financeira e como elas encontram as condições econômicas que lhes permitem viver, viajar, estudar, praticar suas artes. Algumas dessas figuras, inclusive, se consolam com a opção de que ainda podem encontrar refúgio no comodismo do casamento, e portanto, na submissão econômica, como Maria Teresa, de *Canção sem palavras*, que, duvidando de sua vocação musical se lembra, mesmo que com certo cinismo, que

poderia “[...] casar-se com um homem qualquer e ter filhos, o que continua se esperando de uma mulher” (RABELO, 2017, p. 80).

Nesse sentido, podemos inferir que a situação econômica da mulher nas obras literárias ainda é encarada com certa censura, ligada a uma herança histórica que responsabiliza o homem por sua vida financeira, e isto é retomado pelas narrativas de artista na forma de um silenciamento sobre a abordagem do dinheiro, das finanças, do aspecto material e prático da existência, quando se trata de figuras femininas. Esse lapso também indica que estas mulheres artistas eram provenientes de famílias de posses – como historicamente comprovado –, tanto pelo acesso ao ensino das artes quanto pela possibilidade de manter-se estáveis economicamente enquanto praticam a sua arte, muitas vezes sem remuneração alguma.

3.5 – A artista como protagonista e seu impacto nos *topoi* das narrativas de artista

Neste tópico examinamos de que maneira o deslocamento do protagonista típico das narrativas de artista, o pintor, para uma artista mulher impacta os *topoi* formais e temáticos da categoria.

Sobre o tema do mito do artista, que representa o personagem artista como um ser de exceção, verificamos que este elemento também está presente nas narrativas que atribuem o protagonismo à mulher.

Renata, a pianista de *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, é descrita de acordo com estereótipo do artista isolado, introvertido, obcecado com sua obra, diferenciado dos demais em razão de sua inclinação para as artes:

Fora uma menina solitária, uma adolescente quieta; não que fosse triste; porém disciplina e solidão isolavam sua vida. [...]. Renata tocava piano quando outras meninas brincavam com bonecas; atravessava a cidade, pálida, agarrada às partituras, quando outras moças iam com namorados ao parque (LUFT, 2004, p. 18).

O temperamento instável de Renata tornava difícil a sua convivência com a família, como expressa Martim, seu marido: “Renata era instável: ora carente de amor, depois fria, pérfida, fazendo tudo para o ferir” (*Ibid.*, p. 16); no entanto, foi a sua singularidade que o levou a escolhê-la como esposa: “[...] é uma mulher diferente, por isso mesmo vou me casar com ela” (*Ibid.*, p. 35), “[...] os amigos o

invejarium por aquela mulher tão original. [...] Renata era de outro mundo” (*Ibid.*, p. 37).

A própria Renata expressa o seu desinteresse pela vida doméstica, a dificuldade em se conectar com sua família, incluindo os filhos: “[...] «Eu sou uma artista», pensava indignada, «o que estou fazendo aqui, com essas pessoas, esses problemas, essas ninharias todas?»” (*Ibid.*, p. 38-39).

A personagem da pianista também apresenta aspectos comuns do mito do artista, como a ideia do ser marcado pela arte, estigmatizado, consciente de seu deslocamento no mundo, que encontra na arte um refúgio para as perturbações interiores:

Só tenho uma paixão na vida, a música. [...] só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira. [...]. Não sou uma pessoa como as outras. Sou uma artista. [...]. Algumas vezes a arte lhe parecia uma condenação (*Ibid.*, p. 19- 20).

Esse “caos interior” latente está presente inclusive na descrição do aspecto físico de Renata: “[...] não era muito jovem, nem bonita. Tímida; parecia doente. Mas olhando-a não podia esquecer a força que se escondia nela, o poder da emoção” (*Ibid.*, p. 37).

O personagem de Clarice, escultora em argila – uma alusão aos mitos da criação na figura de Prometeu –, em *Sinfonia em branco*, também exerce a arte como uma forma de aquietação de suas angústias:

Lina, Damião e Casimiro ajudavam-na a apanhar argila na beira do rio, a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. As esculturas com que ela tentava se salvar (LISBOA, 2013, p. 88-89).

Em *Charlotte* (2014), romance de Foenkinos, a construção do personagem da pintora também é norteadada pelo mito do artista, apresentada como “singular, estranha, poética, febril²⁸⁸” (FOENKINOS, 2014, p. 119). Portadora de uma forte vocação e talentos artísticos, mas também atormentada por uma personalidade

²⁸⁸ « Singulière, étrange, poétique, fébrile ».

problemática, Charlotte é assim descrita pela filha de seu médico: “[...] meu pai dizia que ela era louca. [...] como todos os gênios²⁸⁹” (*Ibid.*, p. 195).

Na obra do mesmo autor, *Vers la beauté* (2018), a pintora Camille Perrotin é descrita de forma similar, apresentando um patente desequilíbrio psicológico desde os primeiros anos de sua adolescência. A morbidez e a letargia da jovem preocupam seus pais, que reconhecem nela sintomas de esquizofrenia, bipolaridade e depressão (FOENKINOS, 2018, p. 129): “Eu sinto em mim um peso impossível de sustentar²⁹⁰” (*Ibid.*, p. 129), explica Camille. Introversa, reservada, a descoberta da arte durante uma excursão escolar a um museu surge como uma revelação de sua vocação artística (*Ibid.*, p. 136): “Seu desejo era orgânico; ela queria criar²⁹¹” (*Ibid.*, p. 40). A prática da pintura provoca uma mudança interna em Camille: “Ela vivia artista, e acreditava ter uma voz particular [...]”²⁹² (*Ibid.*, p. 136) e a partir disto “[...] ela tinha a impressão de possuir então uma força que atraía os outros. Mais ninguém a dominaria. A criação havia lhe dado não apenas uma densidade extraordinária, mas uma capacidade de nada mais esperar de alguém²⁹³” (*Ibid.*, p. 152); “Ninguém se pareceria com ela; a originalidade corria em suas veias²⁹⁴” (*Ibid.*, p. 196). Todavia, o temperamento instável de Camille prevalece, “sua obsessão [com a pintura] a deixava feliz, sua obsessão a deixava infeliz” (*Ibid.*, p. 156), assim como seu interesse por artistas perturbados por transtornos mentais e obras com a temática da loucura – Camille Claudel, Edvard Munch, a série de retratos *Monomanes* de Géricault, Salvador Dalí – demonstram sua identificação com estes.

Mesmo que o equilíbrio psicológico precário seja um dos elementos do mito do artista, é interessante observar que o traço da loucura é um problema tipicamente feminino, como apontam Felman (1993, p. 20) e Brandão (2006, p.33), que explicam: a mulher louca se opõe ao ideal de feminilidade, representa a feminilidade doente, o corpo rebelde, o caso patológico que se transveste de mulher. Neste sentido, retomamos os exemplos já citados das artistas problemáticas, como a pintora Adèle de *Madame Sourdis*, a fotógrafa Véronique de *Les Suaires de*

²⁸⁹ « Mon père disait qu'elle était folle. [...] comme tous les génies ».

²⁹⁰ « Je sens en moi un poids impossible à soulever ».

²⁹¹ « Son désir était organique : elle voulait créer ».

²⁹² « Elle se vivait artiste, et était certaine d'avoir une voix particulière ».

²⁹³ « Elle avait l'impression de posséder maintenant une force qui exerçait une attirance sur les autres. Plus personne n'avait de prise sur elle. La création lui avait donné non seulement une densité inouïe, mais une capacité à ne plus rien attendre de personne ».

Véronique, Félicité de Touches de *Béatrix*, que, como vimos, são caracterizadas como monstros, bruxas ou são masculinizadas, todos exemplos da feminilidade doente.

Verificamos, portanto, que o recurso ao mito do artista para a construção do personagem da mulher artista passa também pela recusa de sua feminilidade, como retomada do arquétipo da mulher fatal ou castradora. Por esta razão podemos afirmar que, enquanto a imagem predominante do artista do gênero masculino é do mártir, do santo, do demiurgo – sobretudo diante das referências aos mitos da criação, com a aproximação dos personagens a Prometeu e Pigmaleão – a que mais se aproxima da mulher é a do monstro e da louca.

No que se refere à problemática da criação, percebemos que apesar de presente nas narrativas que contam com mulheres artistas como protagonista, este tema se manifesta de forma diversa. Com os protagonistas masculinos, a problemática da criação levanta discussões sobre o processo criativo, apresenta a luta travada entre o artista e sua obra na forma de um dilema, que envolve esforço físico e mental, uma tensão ou tormento, fácil de ser verificada pelo vocabulário bélico empregado nestas cenas (LAGO, 2017, p. 142). Já nas narrativas de artista que apresentam uma mulher como protagonista esta luta antecede o momento em que ela se encontra frente à tela em branco: é uma luta para ocupar um lugar que não é tradicionalmente seu, um combate contra os papéis sociais impostos às mulheres, uma batalha contra os preconceitos historicamente construídos acerca da mulher e da feminilidade.

Esta luta, inclusive, faz parte da construção do personagem da mulher com aspirações artísticas, como no romance de Kernan, *Les Carnets perdus de Frans Hals* (1994), em que a pintora Judith Leyster se apresenta desde o início como uma aluna aplicada e talentosa, mas indócil, rebelde, que se nega a realizar qualquer tarefa que não seja o desenvolvimento de suas habilidades. Seu tempo é precioso e deve ser dedicado à sua arte, não aos trabalhos domésticos, como ela impetuosamente replica ao seu professor, o pintor Frans Hals: “Meu tempo não te pertence. Eu não vim ao mundo para te servir. [...]. O tempo é valioso, para mim. Se

²⁹⁴ « Personne ne lui ressemblerait ; l'unique coulait dans ses veines ».

eu passo o dia fazendo faxina e cozinhando, quando é que eu vou pintar?²⁹⁵” (KERNAN, 1995, p. 187).

Em “O olhar de Magdalena”, um dos episódios que compõem o volume *O quadro da menina de azul* (1999), de Susan Vreeland, o personagem fictício da filha do pintor do século XVII, Vermeer, expressa o seu desejo inconfessável de pintar, ocupação feminina incompatível com a época. Magdalena serve de modelo para o pai, e é o máximo que ela pode contribuir com a arte: se ela procurasse pintar, a vida seria mais dura (VREELAND, 1999, p. 171), o que não a impede de rejeitar, mesmo que em silêncio, o trabalho próprio às mulheres: “Eu odeio remendar [...]. Fazer isto é não fazer nada” (*Ibid.*, p. 166). Consciente das dificuldades da mulher diante do seu sonho de ser artista, Magdalena expressa o seu desejo negando a arte de seu pai, em sua maioria quadros de gênero de cenas interiores, criando quadros imaginários, que representariam a liberdade que lhe era negada: se ela pudesse pintar, “[...] não pintaria mulheres em quatinhos acanhados” (*Ibid.*), ela pintaria ao ar livre, no mercado, em um barco navegando...

A personagem da pintora Artemisia no romance de LaPierre também expressa sua inclinação para a arte negando as atividades consideradas femininas: “Da cozinha, da faxina, de todos os afazeres domésticos que lhe cabiam Artemisia não dava a mínima. Ela não fazia as camas, não lavava suas roupas²⁹⁶ [...] » (LAPIERRE, 1998, p. 72). A personagem de Artemisia, de Vreeland, pensa de forma similar: “Eu não podia fazer uma comida como aquela. Passaria a metade do dia cozinhando e a que horas iria pintar? Dar tanta atenção a uma refeição que não ia durar parecia desperdício de tempo” (VREELAND, 2010, p. 65). No fim da narrativa, a pintora se reconcilia com o pai, agradecendo-o por ter lhe permitido viver uma vida diferente da que a sua condição de mulher a condenava: “– Você foi meu mestre. / – É, ensinei você a sofrer. / – Ensinou-me a ver e a usar a imaginação. Livrou-me de passar a vida fazendo bordados e tricôs e preparando piqueniques (*Ibid.*, p. 318).

Assim, apenas após combater o fantasma do “anjo do lar” (WOOLF, 2019, p. 14), um ser ficcional criado para atender uma fantasia dos homens acerca das inclinações femininas para as atividades domésticas, a mulher artista se encontra

²⁹⁵ « Mon temps ne vous appartient pas. Je n’ai pas été mise au monde pour vous servir. [...]. Le temps a une valeur, pour moi. Si je passe la journée à faire le ménage et la cuisine, quand est-ce que je vais peindre ? »

²⁹⁶ « De la cuisine, du ménage, de tous les soins domestiques qui lui incombaient, Artemisia se souciait comme d’une quigne. Elle ne faisait pas les lits, elle ne lavait pas son linge [...] ».

diante de uma segunda batalha, a que a opõe à sua atividade de criação. Nesse sentido, os momentos de embate e tensão da artista e sua obra são raros, mas ainda presentes nas narrativas.

Em *Artemisia*, de LaPierre, na éfrase do autorretrato da pintora, no qual ela encarna na tela a alegoria da pintura, como podemos ver na figura 29, encontramos o vocabulário bélico característico da abordagem do tema da problemática da criação:

Ela não olhava para seu público, mas se inclinava para sua modelo, seu próprio reflexo nos espelhos. A cabeça, o busto, todo o corpo em movimento, ela se voltava para sua criação, os braços estendidos entre a paleta e a tela, o peito aberto, a cabeleira em desordem. Ela parecia em plena batalha. Ela pintava.

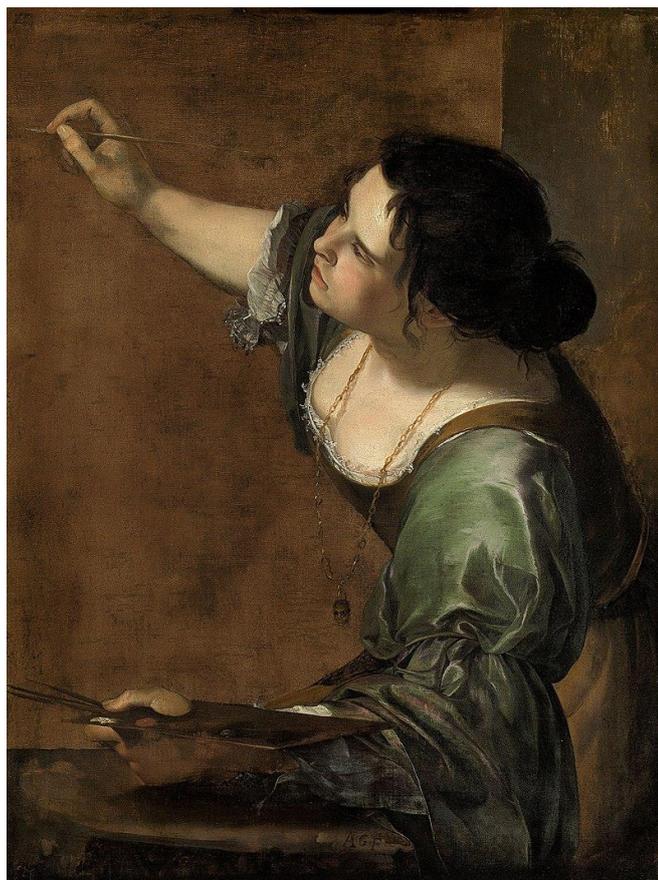
Orazio Gentileschi reconheceria que sua filha ousava imortalizar a pintura tal como ela realmente era? Uma guerra. Um combate contra a matéria. Uma luta física, carnal, contra a forma e contra a ideia²⁹⁷ (LAPIERRE, 1998. p. 480).

Podemos verificar, contudo, que o trecho apresenta as duas batalhas travadas pela pintora-personagem: o reconhecimento de seu talento para a pintura, mas, sobretudo, da busca de um lugar para a mulher na arte, representada pela luta empreendida contra seu próprio pai para ascender a uma posição na história da arte, a imortalidade, em um mundo dominado pelo masculino.

Neste ponto, a confrontação do trecho acima citado com a pintura real produzida por Artemisia Gentileschi demonstra que o romance retoma elementos presentes na pintura para tratar dos temas da narrativa, como a compenetração da artista ao trabalho, a sua expressão corporal de entrega frente a tela em execução, e, por meio das roupas e acessórios que remetem à figura alegórica da pintura, conforme os manuais de iconografia instruíam, a sua encarnação como a própria arte.

²⁹⁷ « Elle ne regardait pas son public, mais elle se penchait sur son modèle, sur son propre reflet dans les miroirs. La tête, le buste, tout le corps en mouvement, elle tendait vers sa création, les bras grands ouverts entre la palette et la toile, la poitrine offerte et la chevelure en désordre. Elle semblait livrer bataille. Elle peignait. /Orazio Gentileschi reconnaîtrait-il que sa fille osait immortaliser la peinture telle qu'elle était vraiment ? Une guerre. Un combat contre la matière. Une lutte physique, charnelle avec la forme et avec l'idée ».

Figura 29 – Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1638-1639.



Óleo sobre tela. 98,5 x 75,2 cm. Royal Collection, Londres, Reino Unido.

Fonte:< bit.ly/3vVLz6E>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Em *Vers la beauté*, a pintora Camille, malgrado sua juventude e pouca experiência, expressa em diversos momentos que apesar da satisfação, a criação artística envolve muitos esforços: “Ela admitia que a criação, mesmo que não pareça ser física, a esvaziava de sua substância para as outras atividades²⁹⁸” (FOENKINOS, 2018, p. 155). Romance do extremo contemporâneo, nele se encontram atenuados os problemas da questão feminina na arte, mesmo assim, a presença da luta na criação também é apresentada de maneira menos contundente do que nas narrativas com protagonistas do gênero masculino.

Além desses exemplos, citamos, ao longo dos tópicos anteriores, vários trechos em que a problemática da criação aplicada às personagens das mulheres artistas está presente, o que nos leva a identificar uma tendência de fusão deste tema com outro tema típico da categoria literária ora analisada, o da

²⁹⁸ « Elle commençait à admettre que la création, même si cela ne paraissait pas physique, vous vidait de votre substance pour les autres activités ».

incompatibilidade entre a arte e a vida. Este tema, que representa os conflitos que opõem a atividade de criação às demandas da vida cotidiana, colocam em extremos opostos a vida pessoal do artista e a sua vida profissional.

Pois a vida, no caso das mulheres artistas, representa o cumprimento das atribuições tipicamente femininas: os cuidados com o lar, o casamento, os filhos, as obrigações familiares, enfim. Por isto, o tratamento de ambos os temas, a problemática da criação e a oposição entre a arte e a vida, passa pela rejeição destes papéis pela protagonista.

A fusão entre os dois *topoi* pode ser verificada em *O quarto fechado*: “Pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. [...] Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar” (LUFT, 2004, p. 15).

Ao longo da narrativa, Renata repetidamente manifesta a sua inaptidão para a vida doméstica, a sua dificuldade em lidar com casamento e filhos por serem atividades incompatíveis com seu amor pela música: “– Não tenho nada para te dar, Miguel. Nada. Só tenho uma paixão na vida, a música. – E acrescentava, convicta: – Não vou me casar nunca” (*Ibid.*, p. 19). A própria mãe de Renata já a advertia, quando, criança, deixava de brincar, e, adolescente, deixava de namorar, para tocar piano, que a dedicação à arte implicava em uma renúncia: “– Ninguém pode ter tudo ao mesmo tempo” (*Ibid.*, p. 18).

Pois é incompatível para a mulher, acreditava-se, manter um casamento e ao mesmo tempo exercer uma profissão, ainda mais uma profissão artística, que, como apresentado, é marcada por muitos preconceitos e estereótipos socialmente enraizados.

Essa incompatibilidade é retratada em *The tragic muse* [A musa trágica] (1890), de Henry James, obra na qual a atriz-personagem Miriam Rooth é cortejada por um brilhante diplomata que manifesta o desejo de casar-se com a ela com a condição de que ela abandonasse seu trabalho nos palcos. A atriz reconhece nisto uma tentativa de reprimir sua expressão e o diz enfaticamente: “Você admira a artista em mim e por esta razão você quer me colocar em uma caixa que sufocará a artista. Ah, seja razoável; você precisa deixá-la viver!²⁹⁹” (JAMES, 1992, p. 606-607). O impasse vivido pela personagem de Miriam, representado pela escolha entre a

²⁹⁹ « Vous admirez l'artiste en moi et c'est pour cette raison que vous voulez me mettre dans une boîte qui étouffera l'artiste. Ah, soyez raisonnable ; il faut que vous la laissiez vivre ! »

carreira e o casamento, denuncia a incompatibilidade entre a vida da mulher que exerce uma profissão e a vida familiar. Este é um dilema típico das narrativas em que a personagem é atriz, como explica Heinich (1996, p. 230): "Se a atriz é movida pela vocação, subindo ao palco por amor à sua arte, a intriga romanesca instala a tensão entre o amor e a vocação, a impossibilidade de conciliar a excentricidade de uma carreira artística com a normalidade de uma vida comportada [...]"³⁰⁰.

Constatamos, assim, uma diferença que envolve o gênero dos artistas e sua confrontação com a vida enquanto metáfora: enquanto o homem rejeita o casamento e a família de forma voluntária, para preservar sua liberdade criativa, à mulher é imposta uma incompatibilidade, tanto com o casamento, quanto com a formação de uma família diante das alegadas instabilidade e falta de decoro da vida de artista. Passamos, assim, de uma questão de disposição criativa, no caso do homem, para uma questão moral, no caso das mulheres.

Observamos que o desenvolvimento dos temas típicos das narrativas de artista, sob o prisma da mulher artista, levantam outros aspectos marcantes da categoria, quais sejam, a presença de uma dimensão crítica no texto e o recurso da *mise en abyme* como um reflexo entre autora e personagem.

No que se refere à dimensão crítica das narrativas, nossa pesquisa aponta uma característica comum a todas as mulheres artistas, ficcionais ou não: elas são anticonformistas, distantes do modelo de feminilidade pregado pela sociedade patriarcal. A transcendência do sexo é uma marca dessas mulheres, diante de seu afastamento da considerada atividade primordial feminina, ser esposa e ser mãe, criando os filhos, e não obras de arte.

Na literatura, esta é a importância do personagem da pintora, como explica Losano (2008, p. 1): diante de sua enorme ressonância e significância, a pintura é a mídia que melhor demonstra o poder social da mulher, assim, a pintora representa a promessa do sucesso artístico e político da mulher, a força do potencial criativo e social feminino. A figura da mulher pintora, portanto, representa a promessa da plena emancipação feminina, por isto retomada por várias autoras³⁰¹ a partir do século XIX como símbolos da "questão feminina" (*Woman Question*) (*Ibid.*).

³⁰⁰ « Si l'actrice est mue par la vocation, montant sur les planches par amour de son art, l'intrigue romanesque fait alors jouer la tension entre amour et vocation, l'impossibilité de concilier l'excentricité d'une carrière artistique avec la normalité d'une vie rangée [...] ».

³⁰¹ Citamos como exemplos pioneiros as irmãs Brontë, Charlotte Brontë com *Jane Eyre* (1847), obra na qual a protagonista, órfã e renegada por seus parentes próximos, exerce a profissão de

Apesar de algumas personagens artistas se apresentarem como vítimas do código masculino – como a poeta Corinne, de Mme de Staël, forçada a abandonar sua família e seu nome para exercer sua arte; as representações literárias da pintora Artemísia Gentileschi, atormentadas pela violência do estupro e pela sombra do pai; a jovem Camille Perrotin, de Foenkinos, também ferida de forma irreparável por uma agressão sexual –, percebemos no discurso destas figuras femininas reflexões anacrônicas, à frente de seu tempo, como a consciência de problemas e reivindicações feministas que não tinham lugar na época em que se passam as narrativas³⁰².

Em razão disto, somos levados a inferir a interferência da autoria destas obras na representação destas mulheres, uma vez que o recurso da *mise en abyme* é uma marca das narrativas de artista. Com efeito:

[...] um dos elementos mais evidentes das narrativas com foco no artista é sua natureza especular, que coloca dois artistas em um mesmo plano, o artista-autor e o artista-personagem, cujas afinidades e projetos estéticos se avizinham e se confundem. [...]. Nas *narrativas de artista*, essa reflexão revela o paralelo que se instala entre a literatura e as outras artes, pois o autor, ao colocar em cena o mundo da arte, não o faz com propósitos unicamente estilísticos, mas sim como uma forma de tratar de suas próprias reflexões sobre a arte, e, sobretudo, sobre o trabalho do artista (LAGO, 2017, p. 115-116).

Desta forma, fica evidente a presença de espelhamento entre autora e personagem na abordagem das questões que envolvem a representação e a representatividade das mulheres nas artes, nas dificuldades que estas encontram para exercer a sua vocação artística. As figuras de artistas criadas por mulheres e as inspiradas por uma personagem histórica³⁰³, representam um ideal de

governanta para sobreviver, manifestando em diversos momentos um forte pendão artístico com obras em desenho e aquarela que impressionam o seu empregador, Mr. Rochester, e Anne Brontë com a pintora Helen Graham em *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), presente em nosso *corpus*, cuja protagonista, graças a seu *status* de pintora profissional, se liberta de um marido opressor e violento, desenvolvendo meios independentes de sobrevivência. Ambas as obras anunciam mulheres que exercem uma atividade profissional que lhes permite atingir uma liberdade de expressão e de sobrevivência de forma independente da família e do matrimônio.

³⁰² Como as palavras das personagens de Judith Leyster e das representações de Artemisia, deslocadas para o século XVII, da própria Corinne e de Félicité de Touches no século XIX, conforme trechos citados anteriormente.

³⁰³ Neste ponto é interessante observar que muitos personagens de artistas mulheres criadas por homens foram declaradamente inspirados em mulheres reais, como Madeleine de Maupin por Gautier; Elizabeth Siddal por Delerm; Judith Leyster por Kernan; Charlotte Salomon por Foenkinos etc., mas não apenas os personagens referenciais: Félicité de Touches de Balzac, tinha como modelo a escritora George Sand, Adèle Sourdis de Zola foi inspirada em Julia Daudet, esposa do escritor Alphonse Daudet, inspirações confirmadas por fontes extratextuais.

empoderamento e emancipação feminina, cujos discursos, reivindicações e posicionamentos atuam como porta-vozes ou projeções da artista que escreve. Assim como é evidente a aproximação entre o artista-autor e o artista-personagem, nos é possível reconhecer os anseios de Mme de Staël nas interlocuções de Corinne, dilemas de George Sand nas desventuras de Consuelo, reflexões de Virginia Woolf na personagem da pintora Lily Briscoe, dos questionamentos de Colette nas experiências vivenciadas por Renée Néré.

Do mesmo modo, observamos que muitas personagens de mulheres artistas criadas por homens, aquelas que se enquadram nos arquétipos da mulher monstruosa, destruidora, que compete com o homem, que transgride, enfim, o padrão de feminilidade socialmente imposto, simbolizam um meio de repressão à emancipação feminina, pois sua desmesura é frequentemente punida nas narrativas. Esta punição, como já exposto, se manifesta na rejeição contumaz dessas mulheres, que renunciam a uma posição social respeitável, e, abdicando de sua reputação e família, se recolhem na tão comum solidão da mulher livre.

Um ponto emblemático, que reúne tanto os temas típicos das narrativas de artista quanto a sua dimensão crítica e a presença da *mise en abyme*, é a frequente recusa do casamento e da maternidade pelas personagens das mulheres artistas. Este movimento acompanha a realidade histórica, como comprova Tillie Olsen no artigo “Silences: When writers don’t write” [Silêncios: quando escritoras não escrevem], que compõe a coletânea *Images of Women in fiction* [Imagens das mulheres na ficção] (1973), organizado por Susan Koppelman Cornillon, ao comprovar que a grande maioria das escritoras dos últimos séculos não se casou nem teve filhos³⁰⁴ (OLSEN, 1973, p. 106-107).

A personagem de Artemisia Gentileschi é um dos poucos em nosso *corpus* que experimenta a maternidade, mas não deixa de exprimir o dilema de ser mãe e pintora. Ao se apresentar na Academia de Florença, Artemisia procura esconder sua gravidez pois: “não sabia quando minha barriga iria aparecer, e me

³⁰⁴ “In the last century, of the women whose achievements endure for us in one way or another, nearly all never married (Jane Austen, Emily Brontë, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Louisa May Alcott, Sarah Orne Jewett) or married late in their thirties (George Eliot, Elizabeth Barret Browning, Charlotte Brontë, Olive Shreiner). I can think of only four (George Sand, Harriet Beecher Stowe, Helen Hunt Jackson, and Kate Chopin) who married and had children as young women. All had servants. [...] In our century, until very recently, it has not been so different. Most did not marry (Lagerlöf, Cather, Glasgow, Gertrude Stein, Sitwell, Gabriela Mistral, Elizabeth Madox Roberts, Charlotte Mew, Welty, Marianne Moore) or, if married, have been childless (Undset, Wharton, Woolf, Katherine Mansfield, H.H. Richardson, Bowen, Dinesen, Porter, Hellman, Dorothy Parker)” (OLSEN, 1973, p. 106-107).

apresentar como pintora prestes a ser mãe seria incompreensível ou motivo de riso para certas pessoas” (VREELAND, 2010, p. 78); já em um estágio avançado da gravidez, observa:

[...] tentei fazer o máximo de pinturas possível naqueles seis meses, embora o cheiro da aguarrás me enjoasse e alguns dias eu não conseguisse produzir nada. Não queria dar muita importância a isso, apesar de parecer um mau presságio: a maternidade se opunha à pintura (*Ibid.*, p. 84).

Por fim, na hora de dar à luz, Artemisia nega a maternidade como a função precípua da mulher: “Você nasceu para suportar esta dor. Desde Eva, esta é a parte que compete à mulher”, lhe diz a parteira, o quem ela responde: “Não! Eu nasci para pintar!” (*Ibid.*, p. 88).

Renata, a pianista de Luft, também nega a maternidade: “Acho que nasci sem os instintos naturais das outras mulheres. [...] achando que não amava os filhos como devia, Renata convencera-se de que sua vida anterior, toda concentrada na música, a impossibilitara de ser, agora, mais generosa. Ou sofria de alguma deficiência biológica?” (LUFT, 2004, p. 38-39).

Em *Béatrix*, a artista Félicité de Touches também exprime sua aversão à maternidade: “[...] a criança, o parto, esse tráfico da maternidade, eu não gosto nem um pouco. Nesse ponto eu não sou mulher. As crianças me são insuportáveis, elas causam muitas tristezas e preocupações constantes ³⁰⁵” (BALZAC, 2013, p. 139).

Todos estes elementos, confirmam a retomada da conjuntura histórica da situação das mulheres pelas narrativas de artista, assim como reforçam a sua verossimilhança.

Concluimos, portanto, que o deslocamento do protagonismo da figura do artista, típico das narrativas de artista, para uma mulher artista causa modificações nos *topoi* da categoria, uma vez que estes apresentam tratamento diverso de acordo com o gênero do personagem.

No que se refere às cenas típicas da narrativa de artista – a recepção da obra do artista, a descrição do ateliê e do artista ao trabalho –, estas são mais raras nas obras que apresentam uma mulher como protagonista, o que se deve às dificuldades da prática artística em razão de seu gênero. É de fato raríssimo que

³⁰⁵ [...] l'enfant, les couches, et ce trafic de maternité que je n'aime point. Je ne suis point femme de ce côté-là. Les enfants me sont insupportables, ils donnent mille chagrins et des inquiétudes constantes.

uma personagem mulher artista possua um ateliê próprio no qual possa trabalhar ou tenha a oportunidade de exibir sua obra em exposições e galerias.

As narrativas de artista com uma protagonista mulher transpõem a questão feminina para o texto literário, mas não alteraram significativamente a categoria literária a que pertencem. Ao contrário, a figura da mulher artista como protagonista reforça algumas de suas principais características, como a verossimilhança e a *mise en abyme*; ao tratarem da questão social feminina, assumem uma função metacrítica, confirmando a importância das narrativas de artista como veículos de valores estéticos, culturais e ideológicos.

CONCLUSÃO

O presente trabalho nos permitiu verificar que as narrativas de artista transpõem a conjuntura histórica da condição feminina da época de sua produção, retransmitindo, por meio de suas figuras literárias, mitos, crenças e estereótipos ligados às mulheres. Essas figuras femininas, portanto, são típicas das literaturas patriarcais, desempenhando papéis secundários na narrativa, geralmente como oponentes do protagonista.

Nesse sentido, a mulher artista como personagem encarna a mulher emancipada, que recusa as imposições sociais e morais no exercício de sua potência intelectual e criativa. É importante observar que, como a maioria das figuras de mulheres artistas foram criadas por autores, elas atuam como representações da ameaça do poder feminino, razão pela qual apresentam elementos de monstruosidade, androginia, vilania, ou, ainda, sofrem com a rejeição e punição decorrente de sua infração à ordem estabelecida e aos paradigmas da feminilidade.

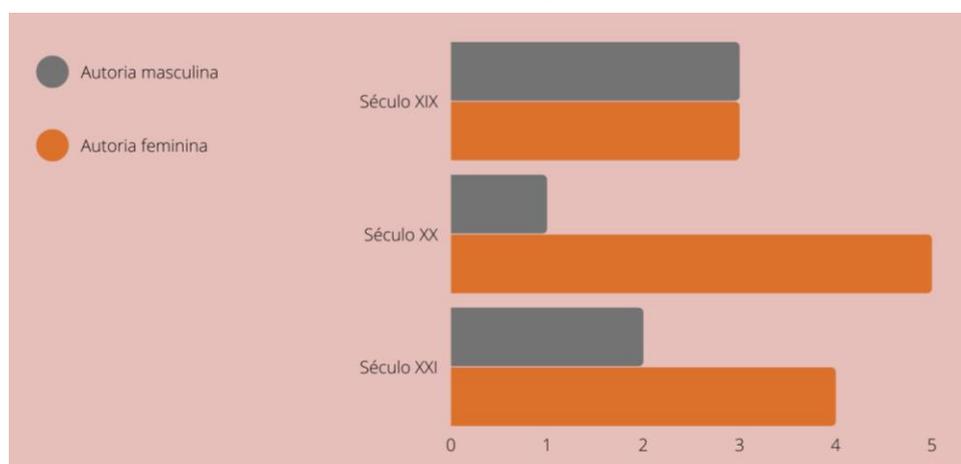
Já nas narrativas produzidas por mulheres, verificamos, com os exemplos analisados, que estas, ao colocarem mulheres artistas na posição de protagonistas, evidenciam as limitações e desafios que se apresentam frente à sua exclusão do sistema educativo, as censuras impostas em sua liberdade de expressão, a desvalorização e hostilidade frente ao seu trabalho criativo, o comprometimento de sua posição social devido aos preconceitos que pairam sobre as profissões artísticas.

Deste modo, a autoria feminina impacta na forma como a figura da mulher artista é representada, pois se afasta da perspectiva dominante da categoria das narrativas de artista – que é masculina, eurocêntrica, heteronormativa e branca –; a ficção, assim, torna-se portadora dos ideais da emancipação feminina, da busca pela representatividade das mulheres nos cenários artísticos e nas produções culturais.

A autoria da obra também é relevante quando observamos quantitativamente o protagonismo feminino nas narrativas de artista: o gráfico 5 confirma que 66% das obras do nosso *corpus* literário que apresentam uma mulher artista na posição de protagonista foram escritas por mulheres. Além disso, ao separarmos estas obras por século, verificamos que o crescimento da participação

das mulheres na criação literária intensificou a presença de personagens de seu próprio gênero.

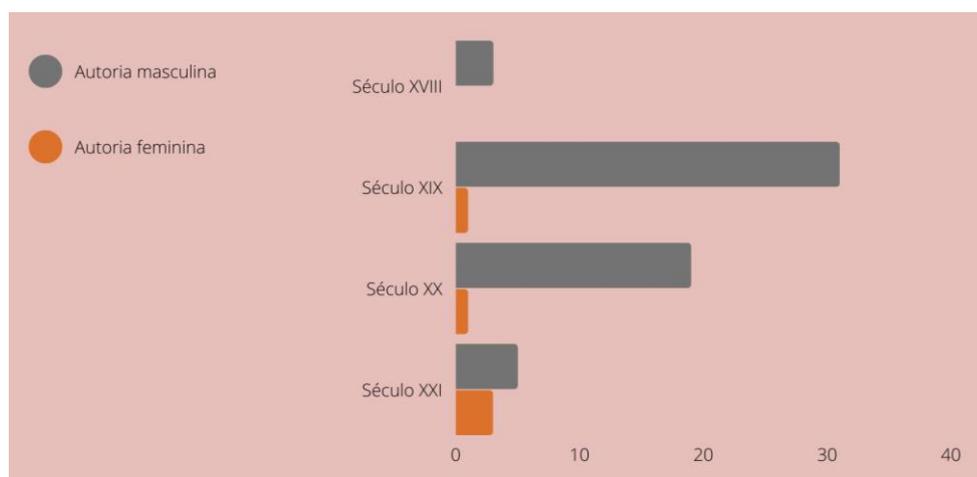
Gráfico 5 – Número de mulheres artistas protagonistas por século, conforme *corpus* literário da pesquisa, separadas pelo gênero da autoria.



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

Apenas a título de comparação, uma vez que a maior presença de homens na escrita literária é um fato inquestionável, o gráfico 6 mostra que, desde o século XVIII, a grande maioria dos personagens artistas protagonistas foram criados por homens.

Gráfico 6 - Número de homens artistas protagonistas por século, conforme *corpus* literário da pesquisa, separados pelo gênero da autoria.



Fonte: Izabela Baptista do Lago, 2022.

Ao cotejarmos os dados fornecidos pelos gráfico 5 e o gráfico 6, verificamos que o crescimento da participação das mulheres escritoras na categoria das narrativas de artista a partir do século XIX foi determinante para consolidar a presença da figura da mulher artista na literatura, assim como para libertá-la de uma caracterização ditada pela perspectiva dominante.

Pois, já no início do século XIX, mulheres escritoras já denunciavam a construção estereotipada das figuras femininas nas artes e na cultura popular, como perspicazmente observou Jane Austen em seu romance póstumo *Persuasão*, publicado em 1818. Em uma das cenas mais importantes da obra, a protagonista, Anne Elliot, discute com outro personagem, o capitão Harville, sobre as diferenças entre a constância afetiva entre homens e mulheres; O capitão argumenta: “[...] não acho que jamais tenha aberto um livro na vida que não tivesse algo a dizer sobre a inconstância feminina. Todas as canções e ditados mencionam o temperamento volúvel da mulher” (AUSTEN, 2016, p. 337-338); ao que Anne, lucidamente, rebate:

[...] por favor, não vamos nos referir a exemplos de livros. Os homens tiveram todas as vantagens em relação a nós no que diz respeito a contar sua versão da história. Eles tiveram uma educação muito mais refinada; a pena sempre esteve em sua mão. Não vou aceitar nenhuma prova tirada de livros (*Ibid.*).

Tal observação é corroborada por Woolf em seu artigo *Profissões para mulheres*: “[...] o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas” (WOOLF, 2019, p. 14).

Como bem apontaram as autoras citadas, a amplificação das vozes femininas na literatura trouxe modificações e atualizações das figuras femininas das narrativas de artista, mesmo que estas ainda sejam sutis. Assim, por mais que seja difícil romper padrões em uma categoria literária com características e temas próprios, vigentes desde o fim do século XVIII, esta é, sem dúvida, uma tarefa a ser empreendida pela literatura contemporânea em sua busca por diversidade e representatividade.

Por fim, situando nosso trabalho em um cenário mais amplo, verificamos que, desde o início desta pesquisa, em 2018, as reivindicações acerca do reconhecimento da participação das mulheres no campo das artes têm se intensificado, dando origem a diversas produções midiáticas, como filmes, séries,

perfis de Instagram e podcasts sobre o tema, permitindo o acesso destas informações pelo grande público. De fato, é uma tendência contemporânea dar mais espaço ao protagonismo feminino, mas também revelar mecanismos de controle a que as mulheres foram submetidas ao longo dos séculos. Assim, além de constituírem importantes veículos para a construção de uma história da arte inclusiva, essas produções são imbuídas de uma missão informativa, educacional, e até mesmo de denúncia, ultrapassando os limites da Academia³⁰⁶.

Observamos, ainda, que, devido ao caráter documental das narrativas de artista, muitos dos tópicos tratados no capítulo 3 da nossa pesquisa – a condição de exceção da mulher artista devido a limitadores morais, educacionais e financeiros – são temas das produções culturais cujo foco são mulheres artistas, construindo, assim, uma relação interdisciplinar e intermediária entre a história, a literatura, a pintura, o cinema, os meios de comunicação de massa e redes sociais, como o Instagram, Youtube, Facebook e podcasts.

A consequência da difusão dos questionamentos e informações que cercam a figura da mulher artista é extremamente benéfica na medida em que auxiliam as mulheres a, cada vez mais, assumirem a sua condição de artista, superando limitações, paradigmas e preconceitos no exercício profissional da arte.

Na esteira desse movimento de autoafirmação da mulher artista citamos o autorretrato da pintora contemporânea americana Karen Winslow, que, como podemos ver na figura 30, é um manifesto da liberdade criativa da mulher, que visa suplantar a crença da incompatibilidade da maternidade com o exercício da arte como profissão; além disto, o quadro também aborda a questão da sobrecarga do trabalho feminino, da mulher que acumula tarefas a fim de cumprir as demandas familiares e profissionais que lhe são impostas.

³⁰⁶ Citamos, como exemplos do tratamento dos temas da mulher artista nas artes, história da arte e feminismo, os perfis de Instagram: @eva.kirilof (criado e administrado por Eva Kirilof, historiadora); @margauxbrugvin (criado e administrado por Margaux Brugvin, comunicadora digital); @valentinegrisot (criado e administrado por Valentine Grisot, historiadora), @mieuxvautartquejamais (criado e mantido por Ludivine Gaillard, mediadora cultural); o podcast *Dessine-moi un corps* (presente no Instagram no perfil: @dessinemoipodcast, criado e administrado por Maurine Roy), o podcast e revista @femmesdart_ (criado e administrado por Marie-Stéphane Servos, jornalista). Sublinhamos que, quando citamos a função de denúncia desses perfis, não nos referimos apenas aos preconceitos sofridos pelas mulheres no campo da arte, mas também de abusos, como faz o perfil @myartnotmyass, canal de comunicação do coletivo anônimo *My Art, Not My Ass*, em que

Figura 30 - Karen Winslow, *Autorretrato com a filha Annie*, 1988.



Óleo sobre tela. Dimensões e localização não encontrados.

Fonte:<bit.ly/3PC9ZZO>. Acesso em: 21 jul. 2022.

Nas atuais produções cinematográficas e nas séries de televisão, mídia cada vez mais popular, também é frequente o tratamento de temas relativos às dificuldades e aos entraves encontrados pelas mulheres artistas na sociedade patriarcal.

Na série *Dickinson* (2019-2021), comédia satírica livremente inspirada na poeta americana Emily Dickinson (1830-1886), os principais elementos da ação são as investidas da personagem para conseguir escrever, usando subterfúgios para escapar das tarefas domésticas e reuniões familiares, se disfarçando com roupas masculinas para frequentar a faculdade local, onde as mulheres não eram admitidas.

Na figura 31, apresentamos duas cenas da série a título da ilustração, um diálogo entre as personagens de Emily e sua cunhada Sue. Na primeira cena, Sue indaga, acerca da exclusão das mulheres do sistema de ensino: “Do que eles [os homens] têm medo?”; na segunda cena, Emily, já parcialmente travestida para

mulheres relatam experiências de assédio moral e sexual, injúria, difamação e fraudes de que foram vítimas no mundo da arte, unicamente em razão de seu gênero.

infringir a proibição, responde: “Se ensinarem como é o mundo, temem que podemos [as mulheres] dominar tudo”.

Figura 31 – Cenas da série *Dickinson* (2019-2021), primeira temporada, episódio 2.



Montagem divulgada pelo perfil do Instagram @decifrandoseries.

Fonte: <bit.ly/3MEcABs>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Citamos, por fim, dois filmes que também exploram tópicos fundamentais da nossa pesquisa acerca da figura da mulher artista, ambos de inspiração biográfica.

O filme *Olhos Grandes* [*Big Eyes*] (2014), mostra a trajetória da pintora Margaret Keane, que, ao exemplo de outras mulheres artistas, teve sua obra apropriada pelo marido. Revelada a fraude em 1970, Margaret conseguiu assumir a autoria de suas obras e receber a remuneração que lhe era devida.

Antonia, uma sinfonia [*The Conductor*] (2018), filme sobre a maestrina Antonia Brico, é apresentado em seu cartaz de divulgação, incluído na figura 32, como: “Um romance de ambição, amor e coragem, baseado na vida da primeira mulher a conduzir as maiores orquestras do mundo”. Assim, constatamos a presença de elementos similares aos abordados em nossa pesquisa na construção do enredo cinematográfico, desta vez com foco na música, demonstrando que as mesmas dificuldades se apresentam às mulheres artistas, qualquer que seja a arte que praticam.

Figura 32 – Cartaz do filme *Antonia: uma sinfonia* (2019)



Fonte: < bit.ly/35GYdMn >. Acesso em: 10 mar. 2022.

Com esses exemplos, restou demonstrada a possibilidade de expansão do termo narrativas de artistas para além da obra literária, assim como a afinidade entre as representações das figura femininas da mulher artista na literatura, na pintura e em obras audiovisuais. Neste sentido, a presente tese pode ser base para futuras pesquisas, sobretudo no campo dos estudos da intermedialidade.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Na segunda-feira da semana passada. *In*: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 83-104.
- ANTONIA, UMA SINFONIA (*The conductor*). Direção: Maria Peters. Produção: Shooting Star Filmcompany, AVROTROS, Menuetto Film, Umami Media. Holanda: Vercine, 2018.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do (org.). *Espaços de Criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015 (Viva Voz). Disponível em: <<https://bit.ly/2YWFnsp>>. Acesso em : 21/02/2022.
- ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (org.). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- AUSTEN, Jane. *Persuasão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BALZAC, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris : Gallimard, 1994.
- BALZAC, Honoré de. *La Maison du Chat-qui-pelote*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
- BALZAC, Honoré de. *La Cousine Bette*. Paris : Pocket, 1999.
- BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. *In*: BALZAC, Honoré de *La Comédie Humaine*. Vol. 2. Scènes de la vie de province. Paris : Éditions Garnier, 2008. p. 465-654.
- BALZAC, Honoré de. *La Vendetta*. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- BALZAC, Honoré de. *Béatrix*. Paris: Gallimard, 2013.
- BALZAC, Honoré de. *Une Ténébreuse affaire*, préface 1841. Disponível em : <bit.ly/37lz5Lu>. Acesso em : 10 mar. 2022.
- BARSTAD, Guri Ellen. *Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier : arabesques et identités fluctuantes*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- BASHKIRTSEFF, Marie. Les Femmes artistes. *In* : *La citoyenne*, 1881, n° 4. p. 3-4. Disponível em: < bit.ly/3MDjebb >. Acesso em: 10 mar. 2022.

- BEAUJOUR, Alexandre. *La femme*. Paris : Hachette, 1973.
- BEEBE, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: the artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- BÉNICHOU, Paul. Le Temps des prophètes. *In: BÉNICHOU, Paul. Romantismes Français I*. Paris: Gallimard, 2004. p. 443-986.
- BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015.
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. Le Discours de la médecine et de la science. *In: DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). Histoire des femmes en Occident*. Vol. IV. Le XIX^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 407-454.
- BOHN, Rainer ; MÜLLER, Eggo ; RUPPERT, Rainer. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. Introdução a BOHN ; MÜLLER ; RUPPERT (org.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: sigma Bohn, 1988. p. 7-27 *apud* CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Vol. 1, nº2, Nov. 2008, p. 8-23.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press : 1999.
- BONNET, Alain ; LAVIE, Juliette ; NOIROT, Julie ; RINUUY, Julie. *Art et transmission : L'atelier du XIX^e au XXI^e siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- BOWIE, Theodore Robert. *The Painter in French Fiction : a Critical Essay*. University of North Carolina, 1950.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRONTË, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. 1997, Project Gutenberg. Disponível em:< bit.ly/3IOHc1L>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Rio de Janeiro: Tecnoprint (sem data).
- BURTY, Philippe. *Grave imprudence*. Paris : Charpentier, 1880. Disponível em: <bit.ly/34NX4IF>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- CAMUS, Albert. Jonas ou o artista no trabalho. *In: CAMUS, Albert. O exílio e o reino*. Rio de Janeiro: Record, 1957. p. 93-130.
- CALDO DE CULTURA. Canal do Youtube da Universidade Federal do Paraná. Mulheres na Arte. Vídeo veiculado em 17 nov. 2016. Disponível em: <goo.gl/cNri9c>. Acesso em: 05 out. 2018.

- CANDIDO, Antônio. A Personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antônio *et al.* *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CANNONE, Belinda. *L'Œuvre d'Émile Zola*. Paris : Gallimard, 2002.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, 2012.
- CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2004.
- CLARK, Kenneth. *Le nu*. Paris : Le livre de poche, 1969 *apud* ROULAND, Norbert. *À la découverte des femmes artistes : une histoire de genre*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2016, p. 32.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Vol. 1, nº2, Nov. 2008, p. 8-23.
- CLÜVER, Claus. Inter textos/ inter artes/ inter media. *Aletria*. Revista de estudos de Literatura, 14, 2006, p. 11-41.
- COLETTE. *La Vagabonde*. Paris : Librairie Paul Ollendorf, 1910. Disponível em <bit.ly/3CNsy7P>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- CORNILLON, Susan Koppelman. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973.
- CRAMPE-CASNABET, Michèle. Saisie dans les œuvres philosophiques (XVIII^e siècle). *In* : DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. III. XVII^e-XVIII^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 367-406.
- CRÉPET, Eugène. *Charles Baudelaire : étude biographique*. Paris : Librairie Léon Vanier, 1906. Disponível em: <bit.ly/3IW6Tgc>. Acesso em: 09 mar. 2022.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- DARMON, Pierre. *Femme, repaire de tous les vices*. Paris : André Versaille éditeur, 2012.
- DAUDET, Alphonse. *Les Femmes d'artistes*. Paris : Actes Sud, 1997.
- DELERM, Philippe. *Autumn*. Paris : Gallimard, 2013.
- DELBÉE, Anne. *Une Femme*. Paris : Presses de la Renaissance, 1982 *apud* STARR, Juliana. *Painting on the Periphery: Women Artists in Three French Texts*.

The Journal for the Association of the interdisciplinary Study of the Arts. Spring 2001. p. 51-83. Disponível em: < bit.ly/3whsc8j>. Acesso em: 16 mar. 2022.

DELÉTOILLE, Caroline. *A propos du 8 mars : Détail ou biais ?* Ivry-sur-Seine. 08 mar. 2022. Instagram : @carolinedeletoille. Disponível em: <bit.ly/3N2sNk4>. Acesso em: 17 mar. 2022.

DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. Paris : Librairie Larousse, 1986. v.2.

DESBORDES-VALMORE, Marceline. *L'atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*. Paris: Dumont, 1833.

DICKINSON. Criação: Alena Smith. Produção: Tuning Fork Productions, Sugar 23. Estados Unidos: Apple Inc, 2019-2021 (3 temporadas). 30 episódios de 26 a 34 min. Apple TV.

DIDEROT, Denis. Salon de 1765, éd. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, Hermann, 1984, p. 179. Disponível em: < bit.ly/3z9raMC>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DUBY, Georges; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. III. XVII^e-XVIII^e siècle. Paris : Perrin, 2002.

DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. IV. Le XIX^e siècle. Paris : Perrin, 2002.

DULONG, Claude. De la conversation à la création. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. III. XVII^e-XVIII^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 461-490.

DUMAS FILS, Alexandre. *Affaire Clémenceau : mémoire de l'accusé*. Paris: Michel Lévy Frères, 1866. Disponível em: <bit.ly/3hU002R>. Acesso em: 09 mar. de 2022.

DUMAS FILS, Alexandre. *La Dame aux Camélias*. Paris : Gallimard, 2007.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. In: ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Organizadoras: Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017. p. 49-100. Disponível em: <bit.ly/3wdBQJ3>. Acesso em: 16 mar. 2022.

FELMAN, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and sexual difference*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1993.

FLAUBERT, Gustave. Carta a Louise Colet, 11 de agosto de 1848, Croisset. Disponível em: <bit.ly/34uXInY>. Acesso em: 21 maio 2021.

- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. In: FLAUBERT, Gustave. *Œuvres*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 2003. Bibliothèque de la Pléiade.
- FOENKINOS, David. *Charlotte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- FOENKINOS, David. *Vers la beauté*. Paris : Gallimard, 2018.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.
- FOUCHER, Charlotte. *Panique génitale : Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine*. Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010. Disponível em: <<http://hicsa.univ-paris1.fr>> Acesso em: 01/03/2022.
- FOUILLÉ, A. La psychologie des sexes et ses fondements physiologiques, *Revue des deux mondes*, volume XX, fascicule 119, 1893, 425 *apud* ROULAND, Norbert. À *la découverte des femmes artistes : une histoire de genre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2016, p. 32.
- FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michelle (dir.) La Production des femmes imaginaires et réelles. In : DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. IV. Le XIX^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 143-146.
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris : Hachette, 2001.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Champion Classiques, 2011.
- GAUTIER, Théophile. La Toison d'or. In : LEDDA, Sylvain (org.). *Le peintre et son modèle*. Paris: Gallimard, 2006. p. 145-203.
- GERE, John. *Introduction. D.G. Rossetti: Painter and Poet*. London: Royal Academy, 1973 *apud* STARR, Juliana. Painting on the Periphery: Women Artists in Three French Texts. The Journal for the Association of the interdisciplinary Study of the Arts. Spring 2001. p. 51-83. Disponível em: < bit.ly/3whsc8j>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- GOGOL, Nicolas. *Le portrait*. Paris : Gallimard, 1966.
- GONCOURT, Edmond et Jules. *Manette Salomon*. Paris : Gallimard, 1996.
- GRAND PALAIS. Peintres femmes, 1780-1830, naissance d'un combat. (Promo YouTube). Disponível em: < bit.ly/3KAXFWO>. Acesso em: 10 mar. 2022. (Exposição de arte).
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GUERRILLA GIRLS GRÁFICA 1985-2017. MASP 29.09.2017-14.02.2018. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2017. (Catálogo de exposição) 124p.

- GUSDORF, Georges. *Le Romantisme*. Paris : Payot & Rivages, 1993.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, n° 6, maio 1972. p. 86-110.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *O fauno de mármore*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993 *apud* VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da éfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 31. Disponível em: < bit.ly/3qnDR1R >. Acesso em: 13 mar. 2022.
- HEINICH, Nathalie. *Être artiste*. Paris : Klincksieck, 1996.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 2018.
- HELMS, Laure. *Le personnage de roman*. Paris : Armand Colin, 2018.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo : Iluminuras, 2012.
- HIGONNET, Anne. Femmes et images : Apparences, loisirs, subsistance. *In* : DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. IV. Le XIX^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 303-384.
- HOMERO. *Hino Homérico IV. A Hermes*. Tradução, introdução e comentários Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- HOFFMANN, Paul. L'héritage des Lumières : mythes et modèles de la féminité au XVIII^e siècle. *In* : *Romantisme*, 1976, n°13-14. Mythes et représentations de la femme. pp. 5-22.
- HOUELLEBECQ, Michel. *O mapa e o território*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- HUFTON, Olwen. Le travail et la famille. *In* : DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. III. XVII^e-XVIII^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 25-63.
- JAMES, Henry. *La muse tragique*. Paris : Belfond, 1992.
- JAMES, Henry. *Vida de artista: quatro contos sobre pintores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

- JARRETY, Michel (org.). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2014.
- JELINEK, Elfriede. *A pianista*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- KRIS, Ernst ; KURZ, Otto. *La Légende de l'artiste : un essai historique*. Paris : Allia, 2010.
- LACARRIÈRE, Jacques. *Au cœur des mythologies*. Paris : Gallimard, 1998.
- LAGO, Izabela Baptista do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <bit.ly/3pVjj05>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia : un duel pour l'immortalité*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- LEDDA, Sylvain (org.). *Le peintre et son modèle*. Paris : Gallimard, 2006.
- LESAUVAGE, Magali. *Femmes artistes, omission plus possible*. Libération. Paris, 10 ago. 2017. Caderno Arts. Disponível em: <goo.gl/TzSBQL>. Acesso em: 6 mar. 2022.
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOSANO, Antonia Jaqueline. *The Women Painter in Victorian Literature*. Ohio: Ohio State University Press, 2008.
- LOUVEL, Liliane. *Nuanças do pictural*. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-69.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza/ Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIX^e siècle*. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2016.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Les Romantiques : Figures de l'artiste 1820-1848*. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
- MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. Paris: Victor-Havard Éditeur, 1885. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k327253g>>. Acesso em : 16 mar. 2022.
- MAUPASSANT, Guy de. *Le Modèle*. In: DAUDET, Alphonse. *Les Femmes d'artistes*. Paris : Actes Sud, 1997. p. 131-138.

- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras / UFRJ, 2004.
- MICHAUD, Stéphane. Idôlatry : représentations artistiques et littéraires. In : DUBY, Georges ; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. IV. Le XIX^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 147- 173.
- MICHELET, Jules. *A mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MICHELET, Jules. Journal. *apud* DARMON, Pierre. *Femme, repaire de tous les vices*. Paris : André Versaille éditeur, 2012, p. 197 *apud* BORIE, Jean. « Une gynécologie passionnée » In : ARON, Jean-Paul, *Misérable et glorieuse, la femme au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard : 1980. p. 157-158
- MIRBEAU, Octave. *Dans le ciel*. Leipzig: FB Editions (sem data).
- MONTANDON, Alain. Le roman romantique de la formation de l'artiste. In : *Romantisme*, 1986, n° 54. pp. 24-36.
- MUSSET, Alfred de. *Le Fils du Titien*. In : LEDDA, Sylvain (org.). *Le peintre et son modèle*. Paris: Gallimard, 2006. p. 73 a 128.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- OLHOS GRANDES (Big Eyes). Direção: Tim Burton. Produção: Silverwood Films, Electric City Entertainment, Tim Burton Productions. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2014. 106 min.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: O Künstlerroman na literatura contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- OLSEN, Tillie. Silences: When writers don't write. In: CORNILLON, Susan Koppelman (org.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973. p. 97-112.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Acte Sud, 2001.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I. B. Tauris & Co Ltd., 2013.
- PASSOS, Elizete. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA Kátia da Costa (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 60-65.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *História das mulheres, histórias feministas*: vol. 2, antologia. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2019.

PÉLADAN Adrien. *Traitement homéopathique de la spermatorrhée, de la prostaticorrhée et de l'hypersécrétion des glandes vulvo-vaginales*. Lyon : Chez l'auteur, 1869 *apud* FOUCHER, Charlotte. *Panique génitale : Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine*. Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010. Disponível em: <[http:// http://hicsa.univ-paris1.fr](http://http://hicsa.univ-paris1.fr)> Acesso em: 01/03/2022.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PLAYGROUND MAGAZINE TV. Canal do Youtube e página do Facebook. Vídeo veiculado em 06 out. 2016. Disponível em <goo.gl/A8xkNP>. Acesso em: 05 out. 2018.

PLINE, L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Paris : Firmin, Didot, 1877. Disponível em: <bit.ly/3B02x6D>. Acesso em: 18 jul. 2022.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 278-282.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge Classics, 2008. Disponível em: <bit.ly/3tjnsNv>. Acesso em: 17 mar. 2022.

PROPP, Vladimir Ja. *Morphologie du conte*. Paris : Gallimard, 1970.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1 (No caminho de Swann). Tradução de Fernando Py. São Paulo: 2010.

QUIGNARD, Pascal. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

RABELO, Laura Cohen. *Canção sem palavras*. Belo Horizonte: Scriptum, 2017.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade In: DINIZ (Org.), Thaís Flores Nogueira. *Intermidialidade e Estudos Interartes*. vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45

- REBOUL, Anne Marie. Les Romans de l'Artiste de tradition latine. 1997. Mémoire. Disponível em: <<http://goo.gl/grKbFr>>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- ROHOU, Jean. *Les études littéraires : méthodes et perspectives*. Paris: Nathan, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-49.
- ROSSETTI, Christina. In an Artist's Studio. In: BATTISCOMBE, Georgina. *Christina Rossetti*. London: Logmans, Green & Co LTD, 1965. p. 10.
- ROULAND, Norbert. *À la découverte des femmes artistes : une histoire de genre*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2016.
- ROUNDING, Virginia. *Les Grandes Horizontals : The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*. New York: Bloomsbury USA, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SALLMANN, Jean-Michel. Sorcière. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (org.). *Histoire des femmes en Occident*. Vol. III. XVI^e-XVIII^e siècle. Paris : Perrin, 2002. p. 521-575.
- SAND, George. *Histoire de ma vie*. Paris : Victor Lecou Éditeur, 1854. <bit.ly/3MylyAn>. Acesso em: 09 mar. 2022.
- SAND, George. *Consuelo*. La Bibliothèque électronique du Québec. Disponível em: <bit.ly/3pMSFXu>. Acesso em: 09 mar. 2022.
- SHAKESPEARE, William. *As you like it*. Disponível em: <bit.ly/3MWP0A1>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- SÉGUR, Comtesse de. Les Vacances. In : SÉGUR, Comtesse de. *Œuvres*. Paris : Robert Laffond, 1990. p. 369-520.
- SITZIA, Emilie. *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Åbo: Åbo Akademy University Press, 2004.
- SOFIO, Séverine. *Artistes femmes : La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- SOUMET, Hélène. *Les travesties de l'Histoire*. Paris : Éditions First, 2014.
- STAËL, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Paris : Gallimard, 2000.
- STARR, Juliana. Painting on the Periphery: Women Artists in Three French Texts. *The Journal for the Association of the interdisciplinary Study of the Arts*. Spring 2001. p. 51-83. Disponível em: <bit.ly/3whsc8j>. Acesso em: 16 mar. 2022.

TOURNIER, Michel. Les suaires de Véronique. *In* : TOURNIER, Michel. *Le Coq de bruyère*. Paris: Gallimard, 2014. p. 153-172.

TORRANO, J. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Hesíodo. São Paulo: Rosita Kempf, 1986 *apud* Homero. *Hino Homérico IV. A Hermes*. Tradução, introdução e comentários Ordep Serra. São Paulo : Odysseus Editora, 2006.

TORTONESE, Paolo. L'artiste sans œuvre. Conférence. *In* : La figure de l'artiste du XIX^e siècle dans la fiction. *Approches sociologiques de l'art au XIX^e siècle*. Paris, Musée d'Orsay, 2011. 57 min. Disponível em : <goo.gl/tGh0SG>. Acesso em: 05/10/2018.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: < bit.ly/3qnDR1R>. Acesso em: 13 mar. 2022.

VOUILLLOUX, Bernard. Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations. *Revue de littérature comparée*, 2016/2 (no 358), p. 161-172.

VOUILLLOUX, Bernard. La vie d'artiste au XIX^e siècle, entre faits et fictions. Conférence. *In* : La figure de l'artiste du XIX^e siècle dans la fiction. *APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE L'ART AU XIX^e SIECLE II*. Paris, Musée d'Orsay, 2011. 57 mm. Disponível em: <goo.gl/tGh0SG>. Acesso em: 05/10/2018.

VREELAND, Susan. *A paixão de Artemísia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

VREELAND, Susan. *O quadro da menina de azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. Salomé. *In*: WILDE, Oscar. *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions, 2007. p. 717-742.

WILDE, Oscar. The Picture of Dorian Gray. *In*: WILDE, Oscar. *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions, 2007. p. 5-154.

WITTKOWER, Margot e Rudolf. *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*. Paris: Éditions Macula, 2016.

WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.

ZOLA, Émile. *Le Ventre de Paris*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.

ZOLA, Émile. Ébauche de l'Œuvre. In: CANNONE, Belinda. *L'Œuvre d'Émile Zola*. Paris: Gallimard, 2002.

ZOLA, Émile. *Nana*. Paris: G. Charpentier, 1880. Disponível em: <bit.ly/3q87BzC>. Acesso em: 16 mar. 2022.

ZOLA, Émile. *O Paraíso das Damas*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda., 2008.

ZOLA, Émile. *Nantas. Madame Sourdís*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

ZWEIG, Stefan. *Les prodiges de la vie*. Paris: Librairie Générale Français, 1996.

Referências das figuras da capa



1 - Katy Schneider, *Autorretrato com Olive ao cavalete*, 1998. Óleo sobre tela. Dimensões e localização não encontradas. Fonte: <bit.ly/3ztjLrU>. Acesso em: 22 jul. 2022.

2 - Daniel Huntington, *A desenhista: um retrato da Srta. Rosine, uma judia*, 1858. Óleo sobre tela. 99,1 x 79,2 cm. Brooklyn Museum, Nova York, Estados Unidos. Fonte: <bit.ly/3v9LcEB>. Acesso em: 22 jul. 2022.

3 - Jean-Léon Gêrome, *Trabalhando em mármore* ou *O artista esculpindo Tanagra*, 1890. Óleo sobre tela. 50,4 x 39,3 cm. Dahesh Museum of Art. Nova York, Estados Unidos. Fonte: <bit.ly/3ooq2i1>. Acesso em: 22 jul. 2022.

4 - John Singer Sargent, *Ellen Terry como Lady Macbeth*, 1889. Óleo sobre tela. 2210 x 1143 mm. Tate Britain, Londres, Reino Unido. Fonte: <bit.ly/3RX80AS>. Acesso em: 22 jul. 2022.

5 - Angelo Garino, *Miss Palette*, 1925. Óleo sobre tela. 185 x 95 cm. Berardi Galleria D'Arte, Roma, Itália. Fonte: <bit.ly/3vbQrUe>. Acesso em: 22 jul. 2022.

6 - George Frederick Watts, *Retrato de Ellen Terry: "Escolhendo"*, 1864. Óleo sobre tela. 47,2 x 35,4 cm. National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido. Fonte: <bit.ly/3Bb40qx>. Acesso em: 22 jul. 2022.

7 - Louise Camille Fenne, *Trabalhando em um autorretrato*, 2017. Óleo sobre tela. 15 x 15 cm. Coleção particular. Fonte: <bit.ly/3PzpamH>. Acesso em: 22 jul. 2022.

8 - Lois Malou Jones, *Autorretrato*, 1940. Óleo sobre tela. 44,5 x 36,7 cm. American Art Museum, Washington, Estados Unidos. Fonte: <s.si.edu/3yUhMeo>. Acesso em: 22 jul. 2022.

9 - Jacek Malczewski, *A inspiração do pintor*, 1897. Óleo sobre tela. 63 x 80 cm. Local não encontrado. Fonte: <bit.ly/3PMIz39>. Acesso em: 22 jul. 2022.

10 - Santiago Rusiñol, *Um romance*, 1894. Óleo sobre tela. 89,5 x 111 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Espanha. Fonte: <bit.ly/3cAojU2>. Acesso em: 22 jul. 2022.

11 - Emma Sparre, *Descanso ao cavalete*, 1890. Óleo sobre tela. Dimensões e localização não encontradas. Fonte: <bit.ly/3omtZ6U>. Acesso em: 22 jul. 2022.

12 - Antonio Bueno, *O pintor e a modelo*, 1952. Óleo sobre tela. 80,6 x 70,5 cm. Coleção particular. Fonte: <bit.ly/3OmV04M>. Acesso em: 22 jul. 2022.

13 - Angelo Garino, *Interior com modelo nua*, 1920. Óleo sobre tela. 72,5 x 140 cm. Coleção particular. Fonte: <bit.ly/3z1Kg6b>. Acesso em: 22 jul. 2002.

14 - Frederick Leighton, *A lua de mel do poeta*, 1864. Óleo sobre tela. 83,8 x 76,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos. Fonte: <bit.ly/3v6DcUQ>. Acesso em: 22 jul. 2022.

! Algumas imagens foram cortadas para compor a montagem.