



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

MARIANA FERNANDES DE QUEIROZ

ECLIPSADAS

VALORIZANDO A MEMÓRIA DE PINTORAS DO SÉCULO XIX E XX

**RIO DE JANEIRO
2021**

MARIANA FERNANDES DE QUEIROZ

ECLIPSADAS:

VALORIZANDO A MEMÓRIA DE PINTORAS DO SÉCULO XIX E XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Criação e Produção de Conteúdos Digitais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Tecnologias e Linguagens da Comunicação.

Orientador: Octavio Carvalho Aragão Júnior

**RIO DE JANEIRO
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

QQ3e Queiroz, Mariana
Eclipsadas: Valorizando a Memória de Pintoras do
Século XIX e XX / Mariana Queiroz. -- Rio de
Janeiro, 2021.
139 f.

Orientador: Octavio Carvalho Aragão Júnior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da
Comunicação, 2021.

1. História da Arte. 2. Artistas. 3. Mulheres. 4.
Pintoras. 5. Histórias em quadrinhos. I. Carvalho
Aragão Júnior, Octavio, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

MARIANA FERNANDES DE QUEIROZ

ECLIPSADAS:

VALORIZANDO A MEMÓRIA DE PINTORAS DO SÉCULO XIX E XX

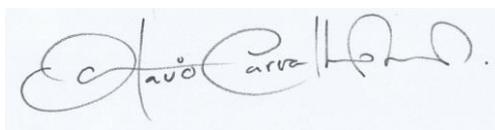
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Criação e Produção de Conteúdos Digitais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Tecnologias e Linguagens da Comunicação.

Orientador (a): Octavio Carvalho Aragão Júnior

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA



Octavio Carvalho Aragão Júnior
Pós-Doutor (UFRJ)
(orientador)

Claudia Gonçalves Lopes Mendes
Pós-doutora (UFRJ)

Mário Feijó Borges Monteiro
Doutor (UFRJ)

“(...) Como demonstrado então, as mulheres não possuem esse diferencial da genialidade artística. Se Giotto, o jovem pastor desconhecido, e Van Gogh, com seus surtos, puderam alcançar o sucesso, por que não o puderam as mulheres?”

Linda Nochlin

Para meus pais, Claudete e Jeová,
por todo amor incondicional e apoio
em todos os momentos importantes
da minha vida.

Para meu esposo, Chou,
pelo companheirismo,
amor e suporte.

Para minha sogra e segunda mãe, Su Yueh Fang (in memoriam),
por todo carinho e cuidado que teve comigo
e por ter sido uma mulher tão inspiradora.

Agradecimentos

Se eu pudesse agradecer a cada pessoa que me ajudou e acompanhou nesta jornada, certamente os agradecimentos teriam um capítulo à parte, mas há aqueles que não posso deixar de citar, pois contribuíram muito para que fosse possível a conclusão deste trabalho, seja pelo suporte emocional, seja pela ajuda no desenvolvimento da pesquisa.

Primeiramente, agradeço muito aos meus pais **Claudete e Jeová**, por todo amor, carinho e por sempre me apoiarem e acreditarem nas minhas decisões. Uma das minhas maiores alegrias ao longo deste trabalho, foi ver que acompanharam de perto essa jornada e o quanto ficaram animados e orgulhosos. Vocês são os melhores! Também agradeço a toda a minha família que sempre esteve ao meu lado e torceu por mim.

A **Chou**, meu marido, por todo amor, paciência, suporte e companheirismo sempre. Agradeço por sempre se oferecer a me ajudar quando mais precisei, ao longo dessa jornada. Também não posso deixar de agradecer à minha cunhada **Wendy**, meu sogro **Chou Fang** e minha sogra **Su Yueh Fang** (in memoriam).

Ao meu orientador **Octavio Aragão** por todo o direcionamento, cuidado, apoio, ensinamentos e reflexões preciosas ao longo de todas as orientações. Tanto a pesquisa, como o produto final só puderam ter a profundidade que tiveram, pois tive um orientador admirável.

Aos meus amigos **Natalia Sá, Luisa Bié, Raphael Leonardo, Dayana Romeiro, Isabela Monteiro, Pedro Martins, Luisa Leal, Rafaela Smarzaró, Maria Fernanda Romero** por todo apoio, suporte, carinho e por serem maravilhosos.

A **Dayana**, minha dupla da vida, novamente por me ajudar com o projeto gráfico e diagramação do quadrinho, que simplesmente adorei.

E também aos amigos que conheci ao longo do mestrado: **Sharon, Fernanda, Adriane, Igor, Anderson e João Pedro** e toda a turma que entrou junto comigo em 2019.

A **Chiara Bozzetti** porque além de ser uma professora e artista maravilhosa, também contribuiu muito para o progresso e desenvolvimento deste trabalho.

A **Alina** por todo apoio psicológico, suporte e torcida pelas minhas conquistas e progresso.

A **Hamilton** por todo apoio, colaboração e pelo trabalho incrível.

A **Joice Andrade** pela paciência e por todo o suporte ao longo de todo o mestrado.

Resumo

A proposta desse projeto é mostrar através de uma história em quadrinhos, a importância de ressaltar e valorizar a memória de artistas mulheres. O recorte é pautado em pintoras brasileiras da virada dos séculos XIX e XX, anteriores ao Modernismo, já que essas artistas não costumam ser tão citadas quanto as modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. A pesquisa parte da hipótese de que a questão de gênero interferiu diretamente no reconhecimento da mulher como artista profissional durante muito tempo. As bases para o desenvolvimento do produto consideram a análise de materiais com conteúdo similar como histórias em quadrinhos impressas, online (webcomic) e livros. Lembrar a carreira dessas pintoras também é fundamental para uma completude da História da Arte. A pesquisa possui um foco histórico, por se tratar de artistas que fizeram parte da História da Arte, e ter como inspiração a trajetória de vida dessas pintoras para uma narrativa fictícia.

Palavras-chave: História da Arte. Artistas. Mulheres. Pintoras. Histórias em quadrinhos.

Abstract

The purpose of this project is to show, through a comic book, the importance of highlighting and enhancing the memory of female artists. The study is focused on Brazilian painters from the turn of the 19th and 20th centuries, prior to Modernism, since these artists are not usually mentioned as much as the modernists Anita Malfatti and Tarsila do Amaral. The research takes in consideration the hypothesis that gender issues directly interfered in the recognition of women as professional artists for a long time. The development of the product is based on the analysis of materials with similar content such as printed comics, online (webcomic) and books. Remembering the career of these painters is also fundamental to the full understanding of Art History. The research has a historical focus, as they are artists who were part of the History of Art, and have as inspiration the life trajectory of these painters for a fictional narrative.

Keywords: Art Story. Artists. Women. Women Painters. Comics.

Sumário

Lista de Imagens.....	10
Introdução.....	13
1 Contextualização Histórica.....	18
1.1 O mercado editorial carioca de revistas no final do Império e início da República.....	20
1.2 Situação acadêmica brasileira no século XIX e início do XX.....	25
1.3 A mulher como pintora no Brasil entre os séculos XIX e XX.....	30
1.3.1 Abigail de Andrade.....	31
1.3.2 Berthe Worms.....	35
1.3.3 Georgina de Albuquerque.....	38
1.4 Uma análise da imagem da mulher: pintora x modelo.....	46
2 O Estado da Questão.....	54
2.1 Pesquisa de Campo.....	61
3 A construção de uma HQ fictícia e histórica.....	74
3.1 Desenvolvimento da narrativa em Histórias em Quadrinhos.....	81
3.2 Estudos conceituais e estéticos - Identidade Visual.....	87
3.3 Estudo de personagem.....	91
3.4 Estudo de capa.....	95
3.5 Possibilidades de narrativas anteriores.....	108
4 Considerações Finais.....	112
Referências Bibliográficas.....	115
Apêndice.....	120
Anexos.....	133

Lista de Imagens

Figura 1 - <i>Batalha do Avaí</i> de Pedro Américo - 1872-1877 (WIKIPEDIA, 2020).....	28
Figura 2 - <i>Sem título</i> de Abigail de Andrade - 1881 (SIMIONI, 2008).....	32
Figura 3 - <i>Autoretrato</i> de Abigail de Andrade - 1884-89.....	34
Figura 4 - <i>Canção Sentimental</i> de Berthe Worms - 1904.....	36
Figura 5 - <i>No Ateliê</i> de Berthe Worms - s.d. (SIMIONI, 2008).....	37
Figura 6 - <i>Sessão do Conselho de Estado</i> de Georgina de Albuquerque - 1922.....	39
Figura 7 - <i>Independência ou Morte!</i> de Pedro Américo - 1888 (WIKIPEDIA, 2019).....	40
Figura 8 - Parede Exposição Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem (1826 - 1929)....	49
Figura 9 - Parede Exposição Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem (1826 - 1929)....	50
Figura 10 - Parede Exposição Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem (1826 - 1929)....	51
Figura 11 - <i>Estudo de Mulher</i> de Rodolfo Amoedo - 1884.....	52
Figura 12 - <i>Moema</i> de Victor Meirelles - 1866.....	52
Figura 13 - Cartaz das Guerrilla Girls em Exposição no MASP.....	53
Figura 14 - Página do livro <i>Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World</i> com a ilustração da Tarsila do Amaral. (IGNOTOFSKY , 2019).....	55
Figura 15 - Página da HQ <i>Mulheres na Luta: 150 Anos em Busca de Liberdade, Igualdade e Sororidade</i> (BREEN; JORDAHL, 2018).	56
Figura 16 - HQ de página única de Laura Athayde (ATHAYDE, 2016).....	57
Figura 17 - Página da HQ <i>Memés são a Salvação</i> de Cecília Ramos. (RAMOS, 2018)	58
Figura 18 - Página da HQ <i>Artistas Brasileiras</i> (LEMOS, 2018)	59
Figura 19 - Capa da HQ <i>Arte</i> (AMAZON, 2018).....	60
Figura 20 - Entrada da exposição <i>Mulheres na Coleção MAR</i> - 2019.....	62
Figura 21 - Parede da exposição <i>Mulheres na Coleção MAR</i> - 2019.....	62
Figura 22 - <i>Dama de Preto</i> de Berthe Worms - 1907.....	63
Figura 23 - Museu Nacional de Belas Artes: Fotografia com Angelina (Agostini), Silvia Meyer, Zaida, Tita e outras discípulas de Autor Desconhecido - 1911 - 1914.....	64
Figura 24 - Pinacoteca: Da esquerda para a direita, o primeiro quadro é <i>Cabeça de italiana</i> (19074) de Georgina de Albuquerque, seguido de <i>Canção Sentimental</i> (1904) e <i>Saudades de Nápolis</i> (1895), ambos de Berthe Worms.....	65
Figura 25 - <i>Antropofagia</i> de Tarsila do Amaral - 1929.....	65

Figura 26 - <i>Pintora no ateliê</i> de Lucy Citti Ferreira - 1939.....	66
Figura 27 - <i>Retrato de Olívia Guedes Pentead</i> o de Henri Gervex - 1911.....	67
Figura 28 - Parede do acervo fixo da Pinacoteca - 2019.....	67
Figura 29 - Parede da entrada da exposição <i>Tarsila Popular</i> - 2019.....	68
Figura 30 - Parede da abertura da exposição <i>História das Mulheres: Artistas até 1900</i> - 2019.....	69
Figura 31 - <i>Autorretrato com chapéu de palha</i> de Elisabeth Le Brun - 1782.....	71
Figura 32 - <i>Gretchen [Margarida]</i> de Joanna Mary Wells - 1861.....	71
Figura 33 - <i>Interior de ateliê</i> de Abigail de Andrade - 1889.....	72
Figura 34 - <i>Beduíno</i> de Berthe Worms - 1895.....	72
Figura 35 - Dados referentes a principal motivação de leitura.....	77
Figura 36 - Dados referentes a razão para não ter lido mais, entre os leitores.....	78
Figura 37 - Dados referentes a razão para não ter lido mais, entre os não leitores.....	78
Figura 38 - Dados referentes a dificuldade de leitura.....	79
Figura 39 - Dados sobre o que o público gosta de fazer durante o tempo livre.....	79
Figura 40 - Simulação de uma parte da primeira página desenhada, como post no <i>Instagram</i>	89
Figura 41 - Simulação de uma parte da primeira página desenhada, como post no <i>Instagram</i>	89
Figura 42 - Paleta de cor predominante.....	90
Figura 43 - Foto retirada do livro <i>Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander Mcqueen</i> de NJ Stevenson (2012) e manipulada pela pesquisadora.....	92
Figura 44 - Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 01.....	93
Figura 45 - Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 02.....	93
Figura 46 - Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 03.....	94
Figura 47 - Rascunhos da personagem Dora Alice (mãe de Leonor).....	94
Figura 48 - Rascunhos do personagem Victor (amigo de Leonor).....	95
Figura 49 - Rascunho desenho da capa.....	96
Figura 50 - Teste de cor para a capa.....	96
Figura 51 - Traço do desenho da capa.....	97
Figura 52 - Arte final da capa (versão 1).....	97
Figura 53 - Estudo de capas (versão 2).....	99
Figura 54 - Estudo de capa (versão 2).....	100
Figura 55 - Estudo de capa 02 (versão 2).....	101

Figura 56 - Estudo de capa 03 (traço).....	102
Figura 57 - Estudo de capa 03 (traço e cor).....	102
Figura 58 - Estudo de capa 04 (exploração e composições).....	103
Figura 59 - Estudo de capa 04 (mais explorações de composição e teste de cor).....	104
Figura 60 - Estudo de capa 04 (opções 1 e 2: teste com moldura na capa).....	104
Figura 61 - Foto do cartaz <i>Lorenzaccio</i> (1896) retirada do livro <i>MUCHA</i> de Renate Ulmer (2006).....	105
Figura 62 - Foto do cartaz <i>Chocolat Idéal</i> (1897) retirada do livro <i>MUCHA</i> de Renate Ulmer (2006).....	106
Figura 63 - <i>Primavera</i> de Georgina de Albuquerque - 1926.....	107
Figura 64 - Rascunho do desenho para o capítulo 1.....	107
Figura 65 - Rascunho do desenho para o capítulo 2.....	108
Figura 66 - Rascunho sobre ideia das tirinhas 01.....	109
Figura 67 - Rascunho sobre ideia das tirinhas 02.....	110
Figura 68 - Rascunho sobre ideia das tirinhas 03.....	110
Figura 69 - Rascunho sobre ideia das tirinhas 03.....	111

Introdução

“Onde estão as mulheres artistas na História da Arte?” A pergunta capciosa nos faz pensar em um primeiro momento que elas “não existiram”, ou que não tinham o mesmo nível de habilidade e aprofundamento teórico do que os artistas do sexo masculino. Porém, com a facilidade das pesquisas online, isso logo é desmistificado e percebe-se que ao longo da História da Arte existiram muitas mulheres artistas com obras e trajetórias notáveis. Então, após um tempo dedicado à pesquisa sobre essas pintoras, a pergunta inicial passou a ser: “Por que as artistas mulheres não são lembradas e citadas na mesma proporção do que os artistas homens, na História da Arte?”.

A elaboração dessa pergunta, assim como a base principal da pesquisa teve muita influência de Nochlin¹ (1971), intitulado *Por que não existiram grandes artistas mulheres?*. O texto faz uma análise crítica do cenário sociocultural, com foco na questão de gênero, do porquê não encontramos mulheres artistas sendo tão exaltadas quanto os artistas homens considerados renomados. A questão levantada pela acadêmica, além de um tom reflexivo ligado ao feminismo, também carrega ironia e provocação.

Para uma mulher artista da atualidade ter a maior parte de sua base teórica pautada em artistas do sexo masculino, é no mínimo curioso e nos leva a uma reflexão, pois esta situação não se trata apenas da qualidade do trabalho ou da capacitação do profissional em si. O cenário vai muito além disso e envolve conjunturas socioculturais ligadas à questão de gênero. As oportunidades e privilégios não eram, e ainda não são iguais para ambos os sexos e isso se reflete em um breve estudo dos principais movimentos artísticos, levando em consideração a quantidade de artistas homens citados e exaltados em comparação com a quantidade de artistas mulheres durante estes períodos.

Cabe ressaltar que a escolha do tema também tem um caráter emocional e pessoal, pois esta pesquisadora sempre teve interesse em desenho e ilustração e estudava História da Arte, na qual muitos pintores de diferentes movimentos artísticos, serviam de inspiração e base para seus trabalhos. Só que, com o tempo, o incômodo de ver poucas mulheres serem citadas em livros e como referenciais no meio artístico, foi aumentando até converter-se em curiosidade de querer investigar o porquê dessa questão. Como ilustradora, esse tema é muito importante por

¹ Linda Nochlin foi uma historiadora de arte e, também, exerceu o cargo de professora emérita de arte moderna na universidade de Nova York (NOCHLIN, 1971, p. 36, tradução de Julia Pereira Lima).

uma questão de identificação e representatividade. Não é que os pintores homens não possam ser fonte de inspiração, mas conhecer o trabalho das artistas do passado é fundamental para poder compreender a situação de mulheres envolvidas com arte na atualidade. Pelo que passaram e contra o quê tiveram de lutar essas pintoras do passado para que hoje pudéssemos ter maior notabilidade e presença como artistas? Assim, esse desejo pela investigação do tema teve oportunidade de poder ser explorado através do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC) da UFRJ.

Definida a temática de trabalhar com pintoras pouco conhecidas, foi preciso fazer um recorte maior, pela abrangência do assunto. Desta forma, a pergunta inicial passou de “Por que as artistas mulheres não são lembradas e citadas na mesma proporção do que os artistas homens, na História da Arte?” para “Por que as artistas mulheres, em geral, são pouco lembradas ao estudarmos História da Arte, em comparação aos artistas do sexo masculino, nos séculos XIX e XX?”. Com a pergunta primordial definida, o recorte do projeto se estabeleceu com base em três pintoras brasileiras da transição do século XIX para o XX com trabalhos anteriores ao Modernismo. São elas: Abigail de Andrade (1864-1890), Bertha Worms (1868-1937) e Georgina de Albuquerque (1885-1962).

A escolha das artistas foi pautada na obra de Simioni (2008, p. 26), que trabalha com cinco artistas brasileiras, como objetos de pesquisa, sendo três delas pintoras e duas escultoras. Um dos critérios utilizados para a seleção dessas artistas se relaciona às conquistas durante suas trajetórias, como premiações, exposições e algum reconhecimento acadêmico e profissional no período. Além disso, quase não há citação sobre pintoras antecessoras à Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, artistas modernistas, dando a impressão de que “não existiram”.

Com base no parágrafo anterior, o recorte temporal da passagem do século XIX para o XX é pautado também na escolha das pintoras antecessoras ao Modernismo. No primeiro capítulo a justificativa para a escolha desse período é um pouco mais explorada.

A pesquisa parte da hipótese que a questão de gênero e visões específicas sobre a feminilidade, ao longo do tempo, interferiram diretamente na trajetória e no reconhecimento da mulher como artista profissional, nos séculos XIX e XX. Trabalhar essa questão em uma narrativa de histórias em quadrinhos, pode ajudar a expor esse cenário, de uma forma atual e atrativa, abordando a importância do reconhecimento da figura feminina como criadora e no potencial trazido pelas visões artísticas trazidas por elas.

Dentro desse contexto, Chadwick (2019, p. 151, 152) disserta que todo estudo envolvendo mulheres artistas deve averiguar como a história da arte é redigida e como são construídas as suposições que permeiam as suas hierarquias, “principalmente se os inúmeros casos de atribuição de obras de mulheres a artistas homens serão revistos”. Desta forma, Chadwick (2019, p. 161) complementa que as pesquisas de teor histórico devem ser constantemente relidas, em uma tentativa de procurar entender melhor a problemática da feminilidade e a função das imagens na criação social de significado.

Nochlin (1971, p. 6) também atribui a culpa da “negligência” dessas artistas não ao gênero em si, mas às nossas instituições e à nossa educação que, durante muito tempo, naturalizou esse comportamento. Desta forma, a temática da pesquisa possui muita relevância por se tratar de um assunto atual, importante e necessário.

Lembrar a carreira dessas pintoras também é fundamental para uma completude da História da Arte. Negligenciar a trajetória dessas mulheres é como remover fragmentos importantes desse campo. Portanto, a ideia da divulgação sobre essas artistas poderia provocar um maior interesse sobre seus trabalhos, além de inspirar muitas mulheres artistas da atualidade. É importante ressaltar essa ideia de artistas contemporâneas terem o contato com a trajetória de pintoras precursoras, assim como suas obras e visão de mundo, relacionando-os com sua própria carreira, para que assim tenham diferentes modelos artísticos a seguir.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é expor a situação do “esquecimento” dessas artistas, propondo reflexões com relação ao revisionismo histórico na historiografia da arte. O trabalho também tem como intenção o despertar da curiosidade de mais pessoas em saber mais tanto sobre as artistas retratadas na pesquisa, como também outras artistas mulheres pouco conhecidas, podendo elas serem brasileiras e/ou estrangeiras.

Para isso, o projeto tem como objetivo específico, o desenvolvimento de uma narrativa fictícia, no formato histórias em quadrinhos, contando a história da personagem Leonor de Andrade, uma jovem que entra na escola de artes para se tornar uma artista profissional. Apesar de esforçada e ter um bom trabalho, sua jornada é marcada por complicações, ligadas ao seu gênero, que acabam por fazer com que a jovem precise se provar mais do que os outros estudantes de artes do sexo masculino. A protagonista desenvolvida é embasada na trajetória das pintoras citadas anteriormente e a história aborda questões socioculturais, contextualizando a condição feminina no período histórico retratado. Para a entrega final deste trabalho, foi

pensado na apresentação de um projeto de HQ com a história desenvolvida, a diagramação, a capa e os desenhos encaminhados, sendo as primeiras páginas coloridas, para que se possa ter uma noção de como ficariam finalizadas.

A proposta de utilizar uma história em quadrinhos para o projeto, foi pensada de forma a auxiliar na compreensão do tema de uma maneira mais atrativa e amigável, fazendo uso de uma narrativa ilustrada e colorida. Além disso, pela pesquisadora possuir afinidade e experiência com a técnica do desenho, foi possível explorar muitas ideias, lapidando as mais satisfatórias até chegar a uma solução final que pudesse incorporar o coração da pesquisa.

É importante que o trabalho atinja coletivos de cunho feminista, visando a divulgação do projeto, aumentando o seu alcance e fazendo com que o tema possa atingir mais pessoas envolvidas com o assunto.

Como objetivo secundário, cremos que o trabalho pode atingir também grupos ligados a quadrinhos, provocando uma reflexão do tema também neste campo, relacionando com a produção feminina.

O público principal do trabalho é feminino, com uma faixa etária ampla e que consome ou possui uma abertura para cultura pop (filmes, quadrinhos, livros, séries, etc). O público-alvo secundário seria o leitor de quadrinhos.

Assim, o primeiro capítulo tem o enfoque na contextualização histórica, abordando o tema da “genialidade” e expondo um panorama geral sobre a situação feminina, na história da arte. Além disso, é apresentado um pouco da imprensa carioca na virada do século XIX para o XX, com o foco nas revistas para que possamos compreender um pouco do mercado editorial e seus impactos na sociedade. É abordada a situação acadêmica brasileira no século XIX e início do XX, apontando o recorte em pintoras brasileiras do período, antes do Modernismo. O capítulo discorre brevemente sobre Abigail de Andrade (1864-1890), Bertha Worms (1868-1937) e Georgina de Albuquerque (1885-1962) e, por fim, promove uma discussão ligada à análise da imagem da mulher como artista e como modelo e inspiração.

O segundo capítulo apresenta trabalhos com temas que abordam a valorização e o reconhecimento do feminino e da mulher como produtora artística. Entre os trabalhos há livro ilustrado, quadrinhos e trabalhos teóricos. É abordada também a visita de campo feita pela

pesquisadora a alguns museus e exposições, visando observar o quantitativo de obras feitas por mulheres e por homens.

O terceiro capítulo envolve o desenvolvimento do produto final. Antes de focar no produto em si, são apresentados ao leitor alguns dados e pesquisas que embasam a escolha de criar um produto que faça a ponte entre o impresso e o meio digital.

Depois, são abordados os materiais utilizados para a confecção do projeto, assim como os estudos conceituais e estéticos, desenvolvimento de personagens e estudo de capa. Ao final é mostrado as experimentações que não funcionaram, assim como ideias e caminhos que foram modificados.

1 Contextualização Histórica

O livro *Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari (1511 - 1574), pioneiro na historiografia da arte (CHADWICK, 2019, p. 162), reúne a biografia e obra de 133 artistas renascentistas. Dos nomes mencionados, poucos são femininos, como, por exemplo, Plautilla Nelli (1527-1588). Isso evidencia que, entre os séculos XIV e XVI, o número de pintoras elencadas é ínfimo, quase inexistente, quando comparadas aos do sexo masculino.

Vasari ainda reforça a ideia de genialidade atribuída a alguns artistas, como uma inspiração que se aproximava do divino. Para a historiadora de arte, Linda Nochlin (1931-2017), esse conceito de “genialidade” é interpretado como “(...) um poder atemporal e misterioso que é, de alguma forma, incorporado à pessoa da Grande Artista” (1971, p. 21, tradução de Julia Pereira Lima). A autora critica a ideia do “gênio”, afirmando ter caráter mentiroso e seletivo, já que foca em pintores que tiveram muito sucesso e destaque no meio artístico, mas exclui aqueles que deixaram de lado seus estudos, tendo vidas comuns, assim como aqueles que entraram bem cedo nas academias de arte, porém não tiveram grandes conquistas e até mesmo fracassaram (1971, p. 22, tradução de Julia Pereira Lima).

Ao citar as artistas em seu livro, Vasari propicia elogios, mas com ressalvas, já que “à artista mulher pertence a diligência, mais que a invenção, o *locus* do gênio” (CHADWICK, 2019, p. 162). Para o escritor, ainda, o exemplo de artista mulher “(...) reflete a subordinação cada vez maior no Renascimento da aprendizagem e das habilidades intelectuais femininas a prescrições rígidas relacionadas à virtude e à conduta” (CHADWICK, 2019, p. 162).

Simioni (2008) enfatiza que a ideia de genialidade pode ser encarada como um monopólio masculino, já que havia a crença de que essa parcela da humanidade tinha sido agraciada com capacidades mentais que propiciavam a criação, a inovação, a transformação do conhecimento, além da construção de culturas e concretização das artes. Por outro lado, as mulheres ficavam limitadas ao seu papel “solidário”, atuando como mães, musas e/ou conselheiras. Ainda segundo essas crenças, suas obras mais relevantes seriam os próprios homens, encarados como os verdadeiros “gênios da nação”. Simioni (2008, p. 65) completa por fim que “a mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça”. Beauvoir (2016, p. 190) complementa que ninguém nasce gênio, mas torna-se um, e devido à condição feminina, essa chance foi impossibilitada às mulheres.

Para Vygostky (2001, p. 83), as estruturas comportamentais de um adulto estão fortemente ligadas às suas experiências concebidas durante a infância. O autor reforça a importância do meio social na formação do comportamento do indivíduo e que não considerá-lo pode levar a percepções equivocadas, como, por exemplo, presumir que o nível intelectual estaria mais ligado a um fator “biologicamente determinado”, quando seria uma característica “socialmente facilitada”.

Vygotsky (2001, p. 88) acredita que a conexão entre o indivíduo e a sociedade não funciona como polos opostos, mas sim como uma relação dialética. Além disso, critica a ideia de exclusividade da natureza em influenciar o indivíduo e que só as circunstâncias naturais definem o progresso histórico do mesmo, sendo que os seres humanos também possuem influência na natureza, modificando-a e produzindo para si novas disposições para sua própria essência.

Não estamos interessados na descrição da experiência imediata eliciada, por exemplo, por um lampejo luminoso, tal como ela nos é revelada pela análise introspectiva; ao invés disso, procuramos entender as ligações reais entre os estímulos externos e as respostas internas que são a base das formas superiores de comportamento, apontadas pelas descrições introspectivas (VYGOTSKY, 2001, p. 45).

Pensando na desigualdade de tratamento para ambos os sexos na historiografia da arte, Beauvoir (2016, p. 11-13) explica que, diferente da mulher, o homem não tem a necessidade de se apresentar como alguém ligado a um sexo. Enquanto, ele simboliza “a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos (...)”, a mulher é vista como o negativo e com limitações. Além disso, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”.

Não somente no Renascimento, mas durante um longo período da História da Arte, ser mulher e artista profissional não era bem visto na sociedade, além de não ter o trabalho igualmente reconhecido no meio acadêmico e artístico como os artistas do sexo masculino. Para estes era dado o devido reconhecimento por seus esforços e obras, ainda que recém-formados no meio acadêmico, mas para as mulheres era atribuído um título de amadorismo, mesmo com anos de experiência (SIMIONI, 2008, p. 54-55).

Sendo assim, Beauvoir (2016, p. 190) reforça que, mesmo que o papel coletivo exercido por mulheres intelectuais seja considerado importante, suas contribuições individuais, em

contrapartida, “são em conjunto de menor valor”. Assim, quando pensamos em pintoras no meio artístico, sabemos que elas existem, porém, ainda há dificuldade em saber quem são.

1.1 O mercado editorial carioca de revistas no final do Império e início da República

A história do Brasil pode ser compreendida de diversas formas, seja pelos livros, museus, imprensa, monumentos, fotografias, entre outros meios. Dentre eles, a imprensa teve papel fundamental na construção da identidade nacional e contribuiu muito no registro histórico do país. “A nação brasileira nasce e cresce com a imprensa. (...) A imprensa é, a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 6).

O ano de 1808 marca o início da imprensa brasileira, além da vida da Corte portuguesa e o estabelecimento da tipografia da *Impressão Régia* (MARTINS; LUCA, 2008, p. 13). A *Impressão Régia*² tinha como objetivo imprimir tudo que fosse referente à legislação e papéis ligados à diplomacia, oriundos dos setores da realeza e, também, de outras produções (CAMARGO, 2011). Nela foi feita a edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal feito no país (MULTIRIO, [2021]).

O periódico citado no parágrafo anterior era composto por quatro páginas e se reservava a exaltar a família real portuguesa, assuntos mais frívolos (comidas, por exemplo) e, por fim, apresentar o Brasil como “um paraíso terrestre”. Porém, apesar da existência de gráficas, não havia liberdade de imprensa, já que a fiscalização dos impressos era rígida e impedia a publicação de textos que iam contra o governo, a religião e os bons costumes. É importante ressaltar que a criação da imprensa corria em paralelo com a execução da censura (MULTIRIO, [2021]).

Outro jornal que teve muita relevância no país e publicado no mesmo ano que a *Gazeta do Rio de Janeiro*, foi o *Correio Braziliense*³. Apesar de não ser produzido em território nacional, o periódico produziu um repertório de extrema relevância para o entendimento do início da imprensa no Brasil (MARTINS; LUCA, 2008, p. 16). Era considerado como um jornal de “oposição”, que conduzia duras críticas ao governo do príncipe regente D. João VI (1767-1826) (MULTIRIO, [2021]).

² Atualmente é conhecida como Imprensa Nacional (IN). Fonte: <https://www.in.gov.br/web/dicionario-eletronico/-/impress%C3%A3o-regia>

³ Publicado por Hipólito José da Costa Furtado de Mendonça (1774-1823), em Londres, no período de 1808 a 1822 (MARTINS; LUCA, 2008, p. 16).

Além dos jornais e dos livros, outra forma de compreender melhor o contexto histórico e sociocultural de um período pode ser feita através das revistas. Estas publicações podem ser interpretadas como “lugar de memória, possibilitando a análise do movimento das ideias que conformam uma época” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 44).

As revistas já circulavam nos anos iniciais da *Impressão Régia*, continuou no período do Império e configurou-se como categoria de sucesso no Brasil. O uso da ilustração como recurso gráfico e a apresentação de uma leitura mais rápida e amena, possibilitou ao público que não tinha familiaridade com a leitura, a compreensão imediata da mensagem trazida pelas revistas (MARTINS; LUCA, 2008, p. 31).

Essa mídia reúne as principais notícias, acontecimentos, tendências estéticas, moda, entretenimento, costumes, entre muitos outros aspectos importantes. Para Lamarão (2012, p. 2) “(...) as revistas constituem fonte de grande importância para a história da cidade do Rio de Janeiro nas suas dimensões (econômica, social e política, mas também nas de saúde pública, de serviços de infraestrutura, artística, científica e do cotidiano)”.

É importante ressaltar que para este tópico a análise foi embasada em revistas que foram publicadas e circuladas no Rio de Janeiro, no período que abrange o final do século XIX e início do século XX, como a *Revista Illustrada* (1876), *O Malho* (1902-1954) e *Fon-Fon* (1907-1958). Essas publicações compartilham aspectos em comum, como o fato de serem revistas ilustradas, humorísticas, com maior afinidade com o grande público, podendo isso ser feito através da satirização de figuras públicas impopulares na política, ou tratando dos problemas que faziam parte do seu cotidiano, ou também, por abordar situações de complexidade social com viés cômico (VELLOSO, 2015, p. 90).

Outra característica importante é que a ilustração é vista como grande atração, conectando artes em um contexto geral com publicidade. Durante o período de publicação das revistas mencionadas era comum arte e publicidade serem apresentadas como temáticas relacionadas. A ilustração acaba se tornando fundamental para uma comunicação que tinha a pretensão de ser moderna (VELLOSO, 2015, p. 91, 92).

Elementos como paletas de cor, ilustração, beleza e aspecto visual, também são revelados como “sinônimos” de tempos modernos nesses periódicos. Em seus editoriais, fotografias, desenhos e caricaturas, por exemplo, ocupavam áreas consideradas nobres, como as capas, além de ocuparem também uma página inteira, ou até mesmo uma página dupla (VELLOSO, 2015, p. 89).

No final do século XIX, começa a “cultura do modernismo”, marcada por “inovações tecnológicas como o telégrafo sem fio, o telefone, o cinematógrafo, a fotografia, o avião, o automóvel (...)” que mudam drasticamente a sensação e a compreensão urbana (VELLOSO, 2015, p. 36). Esta “cultura da modernidade” também teve grande influência em mudanças na comunicação social. Segundo VELLOSO (2015, p. 101):

Se antes as palavras serviam para descrever, denotar, delinear, agora serviam para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente (KARL, 1988, p. 80). A linguagem se transformava numa área de experimentação, onde se buscava constantemente criar significados e sons novos.

Porém, é importante entender um pouco a imprensa carioca antes desse período, ou seja, as circunstâncias que levaram a imprensa ser da forma que foi naquele período.

No início da Primeira República, começa o desenvolvimento da comunicação de massa no Brasil. É nesse contexto que as revistas se tornaram fundamentais pelo seu papel estratégico e de forte impacto social, já que estão vinculadas ao cotidiano e possuem a capacidade para uma intervenção mais ágil e eficiente, além de serem descritas como “obra em movimento” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 43).

Diferente do livro, que apresenta um aspecto mais definitivo em seu conteúdo, a revista procura se posicionar na “correnteza dos acontecimentos”, apresentando uma escrita marcada pela reflexão e dinamismo. E, diferente do jornal, a revista não objetiva apenas em absorver a atualidade imediata, pois se preocupa mais em transformá-la em ponto de reflexão, apresentando uma forma de escrita mais provisória e com aspectos de “inacabada” (OLIVEIRA, 2010, p. 43).

Outro ponto a ser observado é que, diferente das revistas, os livros custavam mais, não apresentavam muita diversidade de leitura e ainda não estavam tão atualizados com os acontecimentos. E os jornais não conseguiam ser tão multifacetados quanto às revistas. Dentro desse contexto, as revistas acabam se sobressaindo na função de atrair a atenção do grande público (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 44).

Na virada do século XIX para XX, houve um aumento significativo no quantitativo de publicações periódicas, especialmente de revistas. Isso está relacionado a uma demanda por informação vinda de um público urbano crescente juntamente a uma classe média que possui preferências culturais bem estabelecidas (VELLOSO, 2015, p. 86). É importante observar que “(...) as revistas são lugar de memória, possibilitando a análise do movimento das ideias que confirmam uma época” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 44).

Como cidade-capital, o Rio de Janeiro possibilitou o lançamento de revistas muito notáveis, que proporcionaram uma nova linguagem mais rápida e uma comunicação mais

dinâmica. Esse último aspecto é importante pois a disseminação da informação naquele período era complicada, já que a população era formada por um grande número de pessoas sem alfabetização ou semi escolarizados. Nesse sentido, os intelectuais humoristas preenchiam uma parte significativa das revistas desde o início do século XIX. Eles procuravam traduzir as notícias do cotidiano “em caricaturas ou na linguagem telegráfica dos trocadilhos, chistes ou crônicas (...)”, o que influenciou na popularização das revistas no período. Para que possamos compreender a importância que humor teve nos periódicos, é importante pensar que ele “(...) é polissêmico, capaz de incluir a ideia de combate, passatempo, denúncia, diversão, irreverência e informação” (VELLOSO, 2015, p. 86, 87, 94).

Além disso, os editoriais, nas revistas de humor, costumavam ser redigidos visando o impacto que teria no leitor para que assim, conseguisse seu interesse imediato. Havia então um convite para a ideia do que era “ser moderno”. Fazer parte da modernidade representava aceitar o presente, caminhar nesse tempo e estar em harmonia com ele. O tempo se transforma então em critério de comparação da modernidade em si (VELLOSO, 2015, p. 88).

Desde 1839, a charge consegue estar nas primeiras páginas dos principais jornais e capas de revistas, ou seja, em um espaço muito importante desses periódicos. Ela envolvia ilustrações e notícias com teor analítico, buscando “(...) um equilíbrio entre informação, esclarecimento e análise de fatos sócio-políticos com uma mínima diferença temporal entre o acontecimento e a publicação”. Esse tipo de perspectiva sugere não só um olhar jornalístico, mas também estético dos acontecimentos, já que o artista propõe grande expressividade, geralmente com opiniões formadas, o que poderia ser uma contradição com a finalidade de ser imparcial nas informações passadas pelo jornalismo (ARAGÃO, 2007, p. 26).

No final do século XIX, a *Revista Illustrada* (1876), de Ângelo Agostini, foi uma das revistas que estabeleceu “uma tradição na história da caricatura no Brasil”. A revista instaurou o jornalismo gráfico, pelo qual a caricatura foi elemento central, expondo fatos da vida política e social. Aliás, toda boa parte da história do Brasil surge representada ao longo da revista, como as festas de carnaval, a epidemia da febre amarela, o problema nas eleições e a temática religiosa (VELLOSO, 2015, p. 87).

Outra revista de cunho humorístico é *O Malho* (1902-1954), fundada por Luís Bartolomeu de Souza e Silva e contou com ilustradores consagrados como Ângelo Agostini, J. Carlos, Guimarães Passos, entre muitos outros. Cabe ressaltar que foi o primeiro periódico do país a mudar o tipo de impressão, saindo da pedra litográfica para a placa de zinco, agregando maior valor às ilustrações desenvolvidas (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, [2021]). O periódico também podia ser considerado multifacetado, pois contava com uma variedade de

assuntos os quais abordava, como fotografia, moda, teatro, esportes, caricaturas, entre outras temáticas. Assim como outras revistas semanais ilustradas, *O Malho* tinha a habilidade de relacionar diversas modalidades de linguagens, influenciado tanto pelas culturas da oralidade como pela modernidade (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 89).

Em uma primeira leitura, notamos que o título da revista *Fon-Fon* (1907-1958) remete a uma onomatopeia de buzina de um automóvel. Isso é proposital, pois a proposta do periódico era iniciar com o conceito “de um passeio de carro pela cidade”, já que o veículo automotivo era novidade, simbolizando o moderno, o repórter é nomeado “chofer” e o título se mistura com o barulho da buzina (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 16). Todo esse conceito objetivava acostumar o leitor com os valores modernos (VELLOSO, 2015, p. 88).

Fon-Fon resume a potência da comunicação pela oralidade. Em uma sociedade na qual o analfabetismo é alto, a intervenção da voz é essencial. Ao longo da leitura dos periódicos, é possível observar uma “(...) dupla existência da escrita: vemos os grafismos, mas escutamos a mensagem que está sendo pronunciada através deles”. Essas características de oralidade podem ser encontradas ativamente nas revistas semanais ilustradas, sustentadas vigorosamente no humor (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 82).

Cabe ressaltar que as revistas ilustradas semanais, como *O Malho* e *Fon-Fon*, faziam com que o convite para a leitura fosse sedutor para o grande público através de recursos visuais e literários. A leitura podia ser “de ordem mais reflexiva ou deixando, simplesmente, os olhos percorrerem as páginas na construção de outros sentidos e significados. Geralmente, essas revistas comunicam instruções, sugerindo modos de agir e de fazer (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 80, 81)”.

Outro fator importante que podemos observar é que o moderno aparece muito representado por meio de figuras femininas, tendo influências nos padrões e características clássicas da beleza, assim como no lançamento da moda recente e dos novos comportamentos (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 82). Isso acaba sendo irônico, pois apesar da imprensa mostrar um feminino como símbolo da modernidade e voltada para o mundo público, a posição da mulher, na realidade, era restrita a espaços privados (OLIVEIRA, 2018, p. 47).

Esses documentos imagéticos acabam refletindo as intenções e táticas de seus autores, o que nos leva a interpretar que uma representação não se resume a uma ilustração, mas sim a um espaço de formações sociais. Portanto, o foco não deve ser exclusivamente a aparência das imagens, ou os conteúdos imagéticos por si só, mas sim em como são desenvolvidos e observados pelos espectadores que as visualizam por meio de experiências culturais individuais (OLIVEIRA, 2018, p. 46).

O historiador e crítico de arte John Berger aponta para a colisão entre influências sociais de gênero que, de acordo com costumes e convenções, a presença social feminina é diferente da masculina. A presença social do homem é vista como a personificação do poder que ele desempenha no outro, enquanto a da mulher revela seu próprio comportamento. Essa relação pode ser simplificada como: “os homens agem e as mulheres aparecem”. Assim, essa associação acaba determinando não somente as relações entre homens e mulheres, como também, a relação das mulheres com elas próprias (BERGER, 1972, p. 45, 46, 47).

É importante ressaltar que a imprensa carioca, do início do século XX, era predominantemente masculina, o que influenciava diretamente nas representações imagéticas envolvendo mulheres. Por exemplo, através de uma descrição de um cronista da *Fon-Fon*, é possível deduzir que tanto para os homens que trabalhavam na imprensa, como para seus leitores da burguesia carioca, o ideal de beleza feminino era a “mulher parisiense”⁴ (OLIVEIRA, 2018, p. 47, 48). Na própria arte europeia, geralmente o artista que pintava o nu e que era espectador-proprietário é uma figura masculina, enquanto a mulher era vista como objeto (BERGER, 1972, p. 63).

É nesse contexto que podemos notar que a avaliação das mulheres sobre si mesmas é masculina. Desta forma, ela acaba se transformando em objeto, principalmente em algo para ser apreciado, como uma atração. As mulheres são percebidas de maneira diferente dos homens e essa diferença não está ligada a “feminino” e “masculino”, mas sim porque há a expectativa que o espectador “ideal” é presumidamente homem e a imagem feminina é criada para agradá-lo (BERGER, 1972, p. 47, 64).

1.2 Situação acadêmica brasileira no século XIX e início do XX

Assim como Simioni (2008) destaca em seu trabalho, ao questionarmos a existência de pintoras no Brasil, antes do Modernismo nos deparamos com uma “lacuna” na História da Arte. Ao elencarmos as artistas do sexo feminino no Brasil, se destacam os nomes de Anita Malfatti (1889-1967) e Tarsila do Amaral (1886-1973), ambas expoentes do modernismo, com obras marcantes como *A Boba* (1915) e *Abaporu* (1928), respectivamente.

⁴ Entende-se como “mulher parisiense” a mulher que se vestia de acordo com o que era estabelecido pela moda francesa. As mulheres que se vestiam de acordo com os padrões americanos ou ingleses eram encaradas e caracterizadas como rebeldes pela imprensa, pois muitas delas estavam envolvidas com a luta feminista, o que despertava um sentimento de excesso de liberdade, pelo olhar hegemônico masculino (OLIVEIRA, 2018, p. 48).

A escolha específica do ano de 1884 é pautada no êxito da pintora Abigail de Andrade (1864-1890) que havia conquistado uma medalha de ouro em uma exposição⁵ neste ano, e que pode ter propiciado uma abertura na visibilidade institucional para as artistas consideradas acadêmicas. Além disso, Abigail foi a primeira mulher a conquistar um prêmio relevante no meio artístico. Mesmo que o fato não tenha tido grande relevância dentre as grandes conquistas do academicismo brasileiro como um todo, Simioni ressalta que o êxito da pintora representou um marco inicial no crescimento de mulheres que atuam no campo artístico (SIMIONI, 2008, p. 28).

Um dos possíveis fatores para a desvalorização das artistas relacionadas ao academicismo no período anterior a 1922 seria a ligação mais estreita da historiografia aos princípios modernistas (SIMIONI, 2008, p. 23). A decadência do academicismo, sistema que tinha como objetivo preservar e adequar os moldes artísticos franceses para “além do Atlântico”, durante o século XIX, ficou marcada no ano de 1922. Neste ano, dois acontecimentos influenciaram em agravar este declínio, que foram a Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal de São Paulo e pela primeira vez na História da Arte do Brasil, uma mulher (Georgina de Albuquerque) havia se consolidado no gênero de pintura histórica, marcando o início da quebra de uma tradição que excluiu, durante muito tempo, as pintoras mulheres (SIMIONI, 2008, p. 29). E com base nas informações acima, a data de 1922 é justificada como o limite do recorte do trabalho de Simioni.

Desta forma, a pesquisa se pauta no período abordado por Simioni, justamente na virada do século XIX para o XX, indo até a data limite de 1920. A escolha desta data limite também se pauta na passagem de PEREIRA (2011, p. 104):

O período da passagem dos séculos XIX e XX, tomado pelo esforço de atualização estética nas artes plásticas e pelo ímpeto de modernização no urbanismo e na arquitetura, fecha-se nos anos 1920, quando novas convicções políticas e econômicas começam a se delinear. (...) Vai haver a partir daí uma mudança no entendimento do que representa a modernização do país e a modernidade nas artes: o projeto modernista vai incorporar o discurso nacionalista e terá em São Paulo a sua base militante de artistas e intelectuais.

Pereira (2011) compartilha uma visão diferente sobre o assunto, apontando que seria comum aos pesquisadores da História da Arte do século XIX identificarem uma polarização entre acadêmicos e modernos, acreditando que essa discussão apenas seria levada por artistas

⁵ A exibição abordada é a Exposição Geral de Belas Artes, realizada pela Academia Imperial de Belas Artes (Aiba). Na ocasião, Abigail apresentou cinco obras, sendo que duas delas lhe propiciaram a medalha de ouro em primeiro grau: *O Cesto de Compras* e *Um Canto do meu Ateliê* (SIMIONI, 2008, p. 206).

que não estivessem ligados à Academia. Porém, ela complementa que, na verdade, essas discussões eram feitas também nas academias, criando controvérsias e divergências no ensino e uma ampla diversidade artística. A autora complementa:

Dessa forma, o campo artístico do século XIX revela-se muito mais complexo, em que modernos e acadêmicos se interligam, configurando inúmeras nuances que precisam ser examinadas pontualmente (PEREIRA, 2011, p. 17).

Sendo assim, “os conflitos artísticos não podem ser reduzidos a uma visão reducionista, que separa rigidamente acadêmicos de um lado e modernos do outro”. Na verdade, não há uma ruptura drástica, pois junto às diferenças, também existem características em comum entre a arte de ambos os séculos (PEREIRA, 2011, p. 103, 104).

É importante ressaltar que o sistema acadêmico não se trata de um “estilo artístico”, como o romantismo, neoclassicismo, impressionismo e outros movimentos artísticos que se destacaram no cenário europeu no século XIX. Pereira (2011) também nos oferece uma definição breve e objetiva: “Academicismo é, sobretudo, um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser eternas e universais” (PEREIRA, 2011, p. 17).

O Academismo no Brasil é introduzido em 1816, com a Missão Artística Francesa⁶, conduzida por Jean-Baptiste Debret (SIMIONI, 2008, p. 27), e proporcionou a abertura da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1826. Tendo sua estruturação em moldes do sistema acadêmico, a instituição estabeleceu no país, o ensino artístico baseado em moldes formais e que tinha como base os princípios fundamentais do classicismo:

a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo (...) (PEREIRA, 2011, p. 15).

Um dos impactos decorrentes ao ensino da Academia foi a ampliação de novos horizontes para as artes plásticas no país, concebendo um novo status para o artista, já que lhe era disponibilizado uma educação mais técnica e aperfeiçoada, além do aumento do repertório temático abordados nos trabalhos (PEREIRA, 2011, p. 14-15).

⁶ Missão Francesa chega ao Brasil em 1816, comandada por Joachim Lebreton e integrada por membros ligados à arquitetura, pintura, escultura e gravura. Em 1826, a Missão Francesa realizou seu principal objetivo: a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (PEREIRA, 2011, p. 14, 15).

Além de chefiar a Missão Artística Francesa, Jean-Baptiste Debret se tornou o precursor do gênero de pintura histórica no país (SIMIONI, 2008, p. 279). Esse estilo integrava o romantismo e foi um dos que marcou a produção pictórica no país, por volta da metade do século XIX. Outra característica importante é sua apresentação em telas de grandes dimensões, como é o caso da obra *Batalha do Avaí*⁷ (1872-1877) (figura 1) de Pedro Américo, além de serem considerados uma referência essencial no estudo sobre a História do Brasil, ou seja, isso poderia ser considerado como uma “prova de sua eficiência como elementos identificadores de representação de nação” (PEREIRA, 2011, p. 37).



Figura 1: *Batalha do Avaí* de Pedro Américo - 1872-1877 (WIKIPEDIA, 2019)

Cabe ressaltar que algumas das obras que faziam parte dessa modalidade apresentavam a ideia do homem como o herói viril e masculinizado, mostrando uma anatomia mais atlética e jovial. Em contrapartida, a figura feminina era marcada pela fragilidade e necessidade de proteção da figura heroica masculina. Isso está diretamente ligado à concepção que se tinha ao longo do século XIX, na qual a representação do corpo da mulher, por muitas vezes, era retratada como objeto de desejo masculino (SIMIONI, 2008, p. 279).

Não era comum encontrar artistas mulheres confeccionando obras desse gênero, pois não era considerado uma modalidade “feminina” de pintura, seja pelas grandes dimensões ou pela forte exigência cobrada pela Academia. Como muitas artistas não conseguiam se dedicar integralmente na carreira artística, tendo em vista a dificuldade de acesso à determinadas aulas na Academia (modelo vivo, por exemplo) e as obrigações da vida doméstica, era praticamente impossível para a mulher se dedicar no desenvolvimento de obras de pintura de história. Com

⁷ Dimensões do original: 600 x 1100 cm.

isso, elas acabavam ficando com pinturas consideradas de “patamar menor”, como natureza-morta, paisagens e retratos (SIMIONI, 2008, p. 281; 287; 289).

Dentro desse contexto, Nochlin (1971, p. 18, tradução de Julia Pereira Lima) comenta que “(...) a mera escolha de certa gama de assuntos, ou a restrição a certos temas, não deve ser equiparada a um estilo, muito menos a um estilo essencialmente feminino”, corroborando assim, com a ideia de que estes tipos de pinturas eram considerados estilos femininos da época.

Durante a década de 1880, a Academia Imperial de Belas Artes passou por um período de crise, marcada por conflitos e problemas financeiros que dificultaram a organização das Exposições Gerais de Belas Artes⁸ e, por consequência, atribuir o Prêmio de Viagem ao Exterior. Muitos alunos e professores mais jovens exigiam modificações na Academia e, movidos pela insatisfação, chegaram a montar um Ateliê Livre, sem vínculos com a instituição. Também havia críticas fora do âmbito acadêmico, como as de Gonzaga Duque (PEREIRA, 2011, p. 56).

Em 1890, um ano após a proclamação da República, é lançado um decreto com a reestruturação da Academia, originando a Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Apesar da reformulação, não houve muitas modificações a respeito do critério de ensino e do sistema curricular. A principal mudança na instituição de fato, foi a ampla alteração no quadro docente, no qual os “velhos mestres” foram aposentados, dando lugar a uma nova geração (PEREIRA, 2011, p. 56).

Em 1893, a entrada de mulheres é permitida na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), ou seja, 67 anos após sua abertura, quando ainda era a Academia Imperial de Belas Artes. Apesar da antiga restrição com relação a admissão de alunas na Academia, existiam alternativas de estudo artístico, como o Liceu de Artes e Ofícios e cursos particulares, ministrados por artistas acadêmicos conceituados (SIMIONI, 2008, p. 31).

É importante ressaltar que nesse período, a Enba era considerada a mais importante instituição de educação artística no país. E como não existia ainda um mercado de arte sólido, a Academia havia centralizado as oportunidades limitadas de carreira e de projeção disponíveis no campo das belas-artes localizadas nos grandes centros urbanos do Brasil (SIMIONI, 2008,

⁸ Evento que divulgava tanto o trabalho de professores e alunos inseridos na Academia, como o de artistas externos. Em 1845, as Exposições Gerais também instauraram os prêmios de viagens para o exterior, especificamente para a Europa (PEREIRA, 2011, p. 28).

p. 24). Porém, a entrada formal de alunas na academia foi negada durante o Império, ou seja, elas não puderam ter acesso a uma instrução no mesmo padrão oferecida aos homens, assim como possíveis oportunidades de carreira. Portanto, a quase inexistência de mulheres na historiografia da arte está mais ligada à desigualdade ao acesso de uma educação artística, do que a uma “incapacidade inata” (SIMIONI, 2008, p. 31).

Dentro desse contexto, Beauvoir (2016, p. 20) disserta que no século XIX, o fortalecimento das exigências feministas no campo econômico, com relação a seu lugar no âmbito trabalhista, era visto como uma ameaça à velha moral da “solidez da família, a garantia da propriedade privada”. Assim, a presença da mulher no lar é imposta com mais rigidez e mesmo na classe operária, ela era vista como uma “perigosa concorrente”, corroborando com as limitações que lhe eram impostas tanto no acesso ao trabalho, quanto à educação.

Simioni (2008, p. 26) aborda 5 artistas deste período: as pintoras Abigail de Andrade (1864-1890), Berthe Worms (1868 - 1937), Georgina de Albuquerque (1885 - 1962) e as escultoras Julieta de França (1870 - 1951) e Nicolina Vaz de Assis Pinto (1874 - 1941). O critério para a escolha de cada uma levou em consideração a quantidade de informações encontradas/disponíveis e as premiações recebidas. Outros fatores também foram determinantes na escolha destas mulheres, como a combinação da habilidade técnica, nível educacional, capital social, parceiros afetivos, entre outros fatores, que propiciaram maior destaque no meio artístico profissional, em comparação às suas semelhantes.

1.3 A mulher como pintora no Brasil entre os séculos XIX e XX

Com base nas trajetórias pessoais e profissionais destas mulheres a pesquisa se propõe a analisar o contexto sócio cultural vivido por elas, traçando um paralelo, ressaltando a importância que tiveram no meio artístico. Esta investigação, além de “trazer à luz” essas artistas, também funciona como embasamento sócio cultural para a criação da história em quadros fictícia, proposta como produto do trabalho.

Seguindo uma ordem cronológica, a primeira artista que vamos analisar é Abigail de Andrade. Nascida em Vassouras, em 1864, pouco se sabe sobre o início de sua trajetória, como sua formação básica e o que a motivou a ir em busca de conhecimento com os mestres Ângelo Agostini e Insley Pacheco (SIMIONI, 2008, p. 198; 200).

1.3.1 Abigail de Andrade

Durante as últimas décadas do século XIX, o país passava por um movimento de valorização de pinturas que usavam como temática o cotidiano, realistas e que precisam mostrar habilidade técnica e receptividade para temas “menores”⁹ e é neste período que a pintura de Abigail se situa. Essa mobilização também defendia o afastamento da considerada “arte oficial”, ou seja, daquela idealização tradicional a respeito da hierarquia dos gêneros de pintura, estabelecida pela Academia. As críticas de Gonzaga Duque evidenciaram esse descontentamento com os antigos cânones e mostram um indício de uma desejada modernidade¹⁰. Essa modernidade não era apenas na temática, mas também no estímulo individual e na manifestação dos tópicos saturados de improviso (SIMIONI, 2008, p. 198, 199, 200).

Uma tela de Abigail de Andrade (figura 2), elaborada em 1881, pode ser vista como um autorretrato da artista.

A elaboração de uma imagem de pintora autoconfiante está presente pelo próprio gênero escolhido para se exibir (o autorretrato é, por excelência, um signo de afirmação profissional), mas também pela expressão decidida e vigorosa de seu rosto, absorto na própria atividade (SIMIONI, 2008, p. 200).

⁹ Ou seja, tópicos não citados pela hierarquia tradicional dos gêneros artísticos, disseminada pelo academismo de origem francesa (SIMIONI, 2008, p. 198, 199).

¹⁰ O conceito de “moderno” nesse caso adquiria um sentido diferente do defendido pelas futuras vanguardas da década de 20, no século XX. Havia a crença de que ser moderno era estar de acordo com o que se fazia de novo, usando uma técnica de pintura européia específica, que representaria o caminho almejado para a pintura no Brasil (SIMIONI, 2008, p. 199).

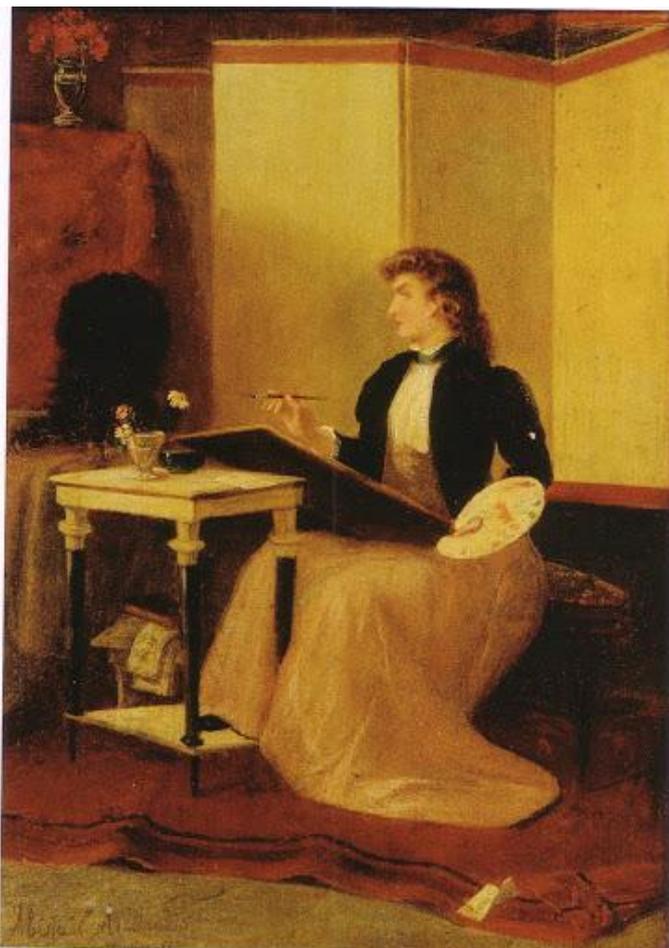


Figura 2: *Sem título* de Abigail de Andrade - 1881 (SIMIONI, 2008)

Apesar do trabalho apresentar elementos que denotem a uma atividade que é levada com seriedade, de maneira profissional e disciplinada, características ligadas ao masculino, a tela também apresenta signos ligados à feminilidade. Podemos destacar a paleta em guache, técnica associada à “pintura delicada”, fazendo com que o observador associe a obra a elementos tipicamente relacionados às mulheres. A mesma ideia era aplicada para a técnica de aquarela que, por sua leveza, enfatizava as qualidades ligadas à feminilidade (SIMIONI, 2008, p. 200, 201).

Dentro desse contexto, Parker (2019, p. 97) discursa sobre a diferenciação na concepção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino. Enquanto o primeiro se relaciona “ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual”, a feminilidade corresponde à identidade experienciada por mulheres que gostam quanto às que resistem ao termo. O ideal feminino pode ser compreendido como um conceito histórico mutável do que a mulher deve ser, ao passo que, o estereótipo feminino seria um somatório de aspectos impostos “às mulheres que servem de modelo e medida para cada preocupação sua”.

Parker (2019, p. 98) complementa, portanto, que há uma distinção considerável entre identificar a construção da feminilidade no âmbito familiar e a sua preservação nas instituições sociais e concordar com a representação cultural da mulher que lhe é imposta. O estereótipo feminino:

Classifica tudo que as mulheres são e fazem como completamente, essencialmente e eternamente feminino, negando diferenças entre mulheres de acordo com sua posição econômica ou social, de acordo com seu lugar geográfico ou histórico.

Em 1882, a participação de Abigail de Andrade na exposição planejada pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, lhe rendeu elogios por parte de seu professor Ângelo Agostini. O mesmo reconhecimento se repetiu em 1884, quando a artista participou da Exposição Geral, com cinco obras. Abigail conquistou a medalha de ouro em primeiro grau por duas de suas pinturas: *O Cesto de Compras* (s.d.) e *Um Canto do meu Ateliê* (1884). E apesar de ter conquistado um prêmio importante, a artista não se livrou de adjetivos como “amadora” ou ligados à feminilidade, que acabam por “justificar” sua limitação (SIMIONI, 2008, p. 206).

No ano de 1888, Abigail e Ângelo Agostini se mudam para a Europa, após Abigail dar a luz à Angelina Agostini, fruto do relacionamento clandestino de ambos os artistas. Além das reações hostis e negativas ligadas ao relacionamento de ambos (SIMIONI, 2008, p. 219), outro motivo que corroborou para a fuga se relaciona com o fato de Ângelo Agostini ser processado e ameaçado de morte, em consequência às suas charges políticas (ARAGÃO, 2007, p. 180).

Em Paris, Abigail produziu algumas telas, sendo seu último autorretrato em *Mulher Sentada Diante de uma Escrivanhinha* (1884-89) (figura 3). Diferente do primeiro autorretrato, esse mostra a artista como leitora e escritora e não como pintora. Por mais que não houvesse pistas de que era uma artista visual, seu olhar absorto e a mão no queixo indicavam a ideia de uma mulher perdida em seus pensamentos, meditativa e afastada do presente. Um ano após a realização desse quadro, Abigail teve um filho que pouco tempo depois faleceu de tuberculose e então, a própria artista faleceu meses depois (SIMIONI, 2008, p. 219; 227).



Figura 3: MASP: Autorretrato de Abigail de Andrade - 1884-89. Foto: Mariana Queiroz

Infelizmente, a jornada de Abigail foi interrompida precocemente e sua trajetória foi sendo gradativamente apagada da historiografia de arte nacional, diferente de seu parceiro Agostini que, após retornar ao Brasil, conseguiu retomar suas atividades ao lado da imprensa carioca. Simioni (2008, p. 228; 229) ressalta ainda que na Pinacoteca do Estado de São Paulo, existe uma parte dedicada ao Salão de 1884 e que, não é possível encontrar o nome de Abigail de Andrade na lista dos artistas premiados daquela mostra, ou seja, “(...) percebe-se que o nome de Abigail, apesar da consagração conquistada, não aparece na sala dedicada ao evento”.

Dentro desse contexto, Chadwick (2019, p. 155) discursa sobre como a artista mulher, passou por um processo de transformação excêntrica e recorrente, atribuindo sua imagem à de uma “criadora por direito próprio no tema de formas representativas” e que se tornou um *leitmotiv*, ou seja, aparece recorrentemente na história da arte. Portanto, a confusão entre sujeito e objeto, acaba por enfraquecer a fala e a posição da artista feminina como indivíduo ao colocá-la numa posição generalizada.

Enquanto muitos artistas do sexo masculino passam a ter suas obras valorizadas após uma vida de infortúnios, o mesmo não se aplicou a Abigail de Andrade. Após sua morte ter provocado uma interrupção em sua carreira artística, a obra da pintora deixou de ser lembrada, exposta, vendida e analisada e, assim, “(...) Abigail não se tornou, jamais, um mito romântico ou um símbolo feminista” (SIMIONI, 2008, p. 230).

Alguns aspectos da história de Abigail, serviram como inspiração para pontos da História em Quadrinhos deste trabalho, tais como o sobrenome da artista ser o mesmo da protagonista, por exemplo. Outro conceito que serviu de base para a história foi o da confecção do autorretrato como uma autoafirmação da pintora, isto é, uma forma de mostrar ao observador sobre como ela também era digna de ocupar aquele espaço de domínio masculino. Além disso, Abigail estaria presente na história como figura de inspiração para a protagonista que teve sua vida marcada ao ver uma de suas obras.

1.3.2 - Berthe Worms

A próxima artista, cuja trajetória é notória e merece atenção é o de Anna Clémence Berthe Abraham, que após se casar em 1892 passou a ser conhecida como Berthe Worms. Cabe ressaltar que a pintora não tem proveniência brasileira, e sim francesa, mas que após casar com o cirurgião-dentista brasileiro Fernando Worms, adquire seu sobrenome e se muda para o Brasil. O casal chegou ao país no ano do casamento e depois de passarem por Manaus e Curitiba, fixaram-se em São Paulo (SIMIONI, 2008, p. 231).

Antes de chegar ao Brasil, Berthe já possuía um legado artístico substancial, que podia ser visto em documentos como o diploma de docente em desenho nos colégios comunais parisienses, verificado pelo Ministério da Instrução Pública e das Belas-artes do governo francês; assim como os certificados de competência para desenho em liceus e escolas. Porém, o fato que mais chamava a atenção da pintora na esfera paulistana, era sua passagem pela Académie Julian, onde pode ter ensinamentos de artistas importantes naquele período, como Gustave Boulanger, Eugène Romain Thirion, entre outros (SIMIONI, 2008, p. 231).

Berthe Worms se fixa em São Paulo em 1894, durante um momento de crescimento econômico e uma intensa e acelerada urbanização, trazendo junto um novo incentivo para a esfera cultural. Desta forma, a artista descobre um mercado de consumo artístico que está em amplo crescimento. Junto a isso, a pintora também tinha a seu favor sua instrução artística em moldes acadêmicos, a disposição para pintura de retratos, um gênero acessível na comercialização e, por fim, sua própria origem francesa que desempenhava um papel de “cartão de visita”, influenciado pelo período *Belle Époque* (SIMIONI, 2008, p. 232, 233; 234).

Em suas obras é possível notar uma destreza em seu traço e um cuidado em reproduzir os objetos de maneira mais realista, além de uma paleta de cor com predomínio de tons terrosos

(figura 4). Sua educação francesa lhe permitiu competência e versatilidade em pintar diferentes gêneros artísticos, desde os mais tradicionais até aqueles considerados mais comerciais como o retrato e a natureza-morta. Essa flexibilidade lhe propiciou uma ótima recepção na capital paulista (SIMIONI, 2008, p. 234).

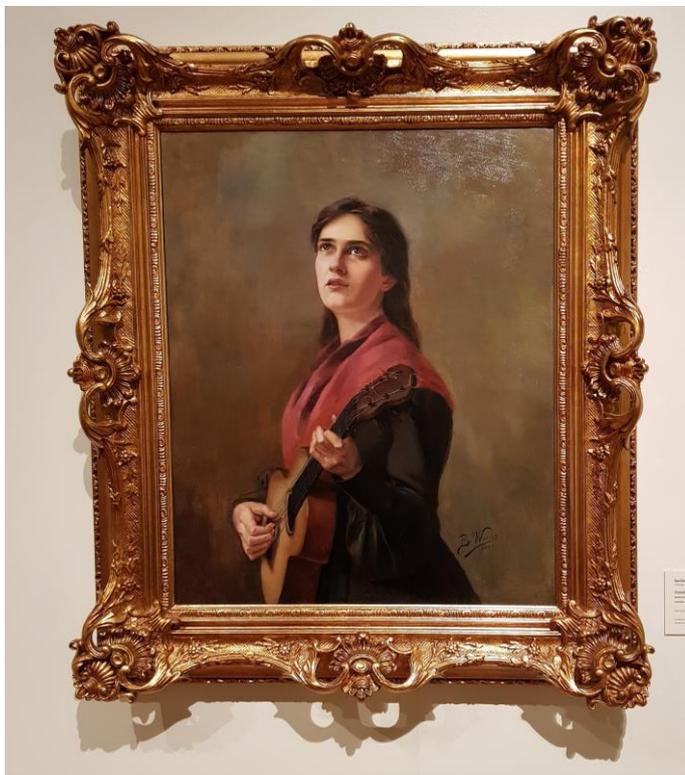


Figura 4: Pinacoteca: Canção Sentimental de Berthe Worms - 1904. Foto: Mariana Queiroz

Ainda em 1894, Berthe Worms expôs seis quadros na Casa Fotografia Alemã e, no ano seguinte, participou da II Exposição Geral de Belas-artes, promovida pela Enba, no Rio de Janeiro com três telas, sendo que uma delas (*Cabeça de Cardeal*) lhe conferiu a segunda medalha de ouro, um prêmio muito importante. Além do prêmio lhe propiciou importância no meio artístico, ainda prospectou possíveis novos compradores de obras. Sua fama se espalhou rapidamente e Berthe virou uma das artistas mais influentes da capital paulista, além de atuar como professora particular e, principalmente, como retratista. O ateliê da pintora era considerado uma das principais alternativas para jovens aspirantes no campo das artes e era quase que exclusivamente, frequentado por mulheres (SIMIONI, 2008, p. 234; 238).

Em 1908, recebeu uma nova medalha de ouro em uma mostra na Enba. Após dois anos, organizou uma exposição individual no Cerde Français, alcançando um grande impacto na imprensa, que ao citar a artista, falava-se sobre a “qualidade da colorista, observadora, estudiosa e desenhista”, além do sucesso de público. Um ano depois, também obteve bons resultados ao

participar de uma mostra na Escola Nacional de Belas Artes, que teve sua abertura disputada. De suas quarenta obras expostas, três foram compradas, além de conseguir uma encomenda de pintura requisitada pelo barão Homem de Mello (SIMIONI, 2008, p. 239).

Simioni (2008, p. 241) ressalta que a pintora fez da arte o seu sustento e uma atividade legitimamente séria, “a ponto de as prerrogativas do sexo não serem capazes de nuançar as qualidades de seu ‘gênio’”. Os dois autorretratos realizados pela artista demonstravam que ela estava consciente de seus dotes. O primeiro, realizado em 1893, intitulado *Autorretrato*, o qual ela se apresenta como uma mulher moderna, com uma indumentária despojada e um olhar “forte e doce” que olham diretamente o observador. O segundo autorretrato *No Ateliê* (s.d.) (figura 5), Berthe se afirma como “artista cônica do ofício de pintora”, esbanjando com orgulho sua paleta enquanto confeccionava uma tela, sem deixar de lado uma “feminilidade desejável”.

Dentro desse contexto, Chadwick (2019, p. 158), nos oferece uma visão mais radical ao citar que a historiografia da arte, em nenhum momento, separou o conceito do “estilo artístico da inscrição da diferença sexual na representação”, já que muitos dos debates envolvendo o assunto, se pautam em termos de masculinidade e feminilidade. Desta forma, as associações que envolvem o gênero tornam difícil visualizar as diferenças no uso do material artístico sem pensar em termos de diferença sexual. A autora completa, por fim, que “as expectativas em relação a gênero colorem a visão “objetiva” e a avaliação qualitativa”.



Figura 5: No Ateliê de Berthe Worms - s.d. (SIMIONI, 2008)

A trajetória de Berthe Worms funciona como inspiração na preferência estilística da protagonista da HQ, a pintura de retrato. Apesar de pintar outras modalidades, é no retrato que a personagem se encontra como artista. Em determinado momento da história, a escolha de pintar um autorretrato, mostra como ela leva a sério o ofício e, também, como tenta se auto afirmar no meio artístico. Além disso, a escolha da paleta de cor da HQ é inspirada em algumas telas de Berthe, onde há o predomínio de tons terrosos.

1.3.3 - Georgina de Albuquerque

Outra artista abordada neste trabalho é Georgina de Albuquerque, nasceu em 1885, na cidade de Taubaté, interior de São Paulo e começou sua carreira artística relativamente cedo, por volta dos 15 anos, tendo desde então o apoio de sua família. Em 1903, participou da X Exposição Geral de Belas Artes, como aluna de Rosalbino Santoro utilizando seu nome de solteira. Posteriormente, em 1905, Georgina se mudou para o Rio de Janeiro e se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes, onde conheceu seu marido Lucílio de Albuquerque, que era aluno da Academia. Em 1906, viajou para a França e passou a frequentar a Escola Superior de Belas Artes (École de Beaux-Arts) e a Académie Julian, duas instituições muito renomadas academicamente no meio artístico, onde conseguiu aperfeiçoar sua técnica e formação teórica. O aprofundamento dos estudos na representação da figura humana, assim como as discussões fomentadas pela Escola de Julian, que envolviam arte feita por mulheres, foram fundamentais para o amadurecimento da artista. Georgina acumulou muitas premiações em sua carreira artística, conquistando todas as aclamações oferecidas pelo sistema, indo de uma simples menção honrosa até a grande medalha de ouro e, por fim, a direção da Enba, na década de 1950 (SIMIONI, 2008, p. 284; 296).

Um marco na sua trajetória foi quando em 1922, se consagrou no tema de pintura de história ao submeter sua tela intitulada *Sessão do Conselho de Estado* (1922) (Figura 6), no concurso *Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência*. A obra apresenta a princesa Leopoldina como foco principal, ou seja, uma figura feminina. A importância desta obra enfatiza e ajuda a compreender o contexto sociocultural, ao qual a pintura e sua criadora estavam inseridas (SIMIONI, 2008, p. 272).



Figura 6: *Sessão do Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque - 1922 (WIKIPEDIA, 2020)

Este concurso foi feito no centenário da independência do Brasil, e tinha como premissa escolher as obras que melhor retratam os fatos históricos relacionados a esse momento importante nacional. O quadro de Georgina ganhou o prêmio que consistia em sua compra pelo governo federal, para fazer parte do acervo da Escola Nacional de Belas Artes. Posteriormente, a obra foi doada para o Museu Histórico Nacional (VINCENTIS, 2015, p. 72).

E para que possamos compreender a importância e impacto desta obra, é preciso estudar o contexto histórico e sociocultural em que estava inserida (e também de sua criadora), assim como a análise do quadro em si. Para Joly (2007, p. 51), o estudo da imagem pode propiciar diferentes aplicabilidades, como a ampliação dos conhecimentos do analista, assim como proporcionar prazer, instruir outras pessoas e ser capaz de poder realizar uma leitura ou interpretar de maneira mais eficaz as mensagens visuais do objeto em questão.

Ao realizar a tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922), Georgina de Albuquerque produz uma obra que demonstra uma subversão sutil e discreta ao gênero de pintura histórica. Isso porque, além de ser uma mulher pioneira na confecção de uma obra com tamanha relevância acadêmica, também tinha como propósito de colocar a figuração da imagem feminina como heroica e protagonista dentro de um contexto histórico representado. O heroísmo da princesa Leopoldina proposto por Georgina é discreto e diferente do heroísmo exacerbado e explícito de figuras masculinas, como a do imperador D. Pedro I, presente no

quadro *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo (Figura 7), por exemplo. A artista retratou um período importante da história nacional de forma única ao mostrar na tela um momento diplomático, ao invés de uma batalha grandiosa, conforme visto previamente em obras de pintura de história nacional.



Figura 7 - *Independência ou Morte!* de Pedro Américo - 1888 (WIKIPEDIA, 2020)

A personagem feminina na obra de Georgina (Figura 6) é a representação da princesa Leopoldina que está envolvida na reunião de Conselho de Estado, na qual está sendo discutida a inevitabilidade do país de se desprender como nação pertencente à Portugal. A obra mostra o momento em que ela se reúne com seus conselheiros (José Bonifácio de Andrada e Silva, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, Caetano Pinto de Miranda Montenegro, Manoel Antônio Farinha, Lucas José Obes e Luiz Pereira da Nóbrega) para discutir a situação política da época, e descrever essas informações através de cartas que seriam destinadas ao seu marido, o imperador D. Pedro I, retratando assim, o momento político que antecedeu à Independência do Brasil, no qual a princesa teve um papel ativo e importante (SIMIONI, 2008, p. 280; 286; 287).

Simioni (2008, p. 274-278) faz uma comparação muito interessante entre a obra da artista citada anteriormente e a obra *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo, tratada como “cena oficial” do momento histórico. A autora discorre sobre os principais pontos pelos quais as duas obras divergem. O primeiro ponto diz respeito à escolha de “uma imagem de herói diversa, centrada em um personagem feminino real e não alegórico” (SIMIONI, 2008, p. 275),

destacando o papel da princesa Leopoldina. O segundo está relacionado ao estilo artístico da pintura adotado por Georgina, que por influência da estética impressionista, elabora uma obra fora dos padrões acadêmicos que eram praticados. Padrões estes que defendiam uma estética “mais acabada”, diferente da estética impressionista que apresentava um estilo “inacabado”, já que o objetivo era captar as impressões de luz, cor e sombra, se opondo às convenções acadêmicas¹¹. O terceiro ponto aponta para a questão da autoria feminina em uma pintura de uma modalidade que costumava ser desenvolvida por artistas homens.

Simioni (2008, p. 275) discorre ainda que a pintura *Independência ou morte* contribuiu para a construção de uma narrativa na qual a Independência tinha sido um evento grandioso, carregado de inquietação e guiado pelo herói, D. Pedro I, às margens do Rio Ipiranga. A autora comenta que, como consequência disso, a obra acaba sendo vista mais como um relato verídico, do que como um acontecimento histórico sob o ponto de vista do pintor.

Conforme citado anteriormente, para que possamos começar a leitura desta obra, segundo os critérios utilizados por Martine Joly, é preciso entender o contexto onde a obra está inserida e uma descrição do que está sendo visto. Para exemplificar, a autora usa como exemplo, um anúncio para a linha de vestuário *Marlboro Classics*. Portanto, esta primeira etapa preocupava-se com a descrição do objeto, ou seja, com o que o público está vendo (JOLY, 2007, p. 103).

Primeiramente, a obra *Sessão do Conselho de Estado* foi exposta ao público na *Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência* que teve início em 12 de Novembro de 1922. No ano seguinte, a tela foi escolhida para ser comprada para o acervo público do Rio de Janeiro, ao lado de obras de outros artistas do período. Isso era considerado como uma premiação muito relevante no campo das belas artes, cuja função era a obtenção de obras relacionadas à “formação nacional” do país (SIMIONI, 2014, p. 5).

Numa análise inicial, começando da esquerda para a direita, o primeiro elemento em destaque apresentado é a princesa Leopoldina que funciona como condutor da tela, pois é a partir dela que o observador é introduzido na obra. Observamos o que ela aparenta estar em uma reunião que acontece de dia, em uma mesa quadrada. É possível distinguir que ela é uma mulher importante pela sua aparência e vestimenta, ligada a uma possível nobreza. Ela segura um documento que, posteriormente iremos descobrir sua importância pelo contexto geral da imagem. Conforme movemos nosso olhar para a direita da pintura vemos oito figuras

¹¹ Disponível em: <https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/impressionismo/>

masculinas que, também aparentam ser de um patamar alto social, por suas vestimentas. Quatro deles observam atentamente a única mulher da obra, enquanto um olha na mesma direção que a mulher e os outros três parecem discutir sobre o que está acontecendo naquela situação. Apenas um deles está sentado, enquanto os outros estão de pé. Um dos homens que está de pé encontra-se próximo do centro da pintura, possui uma espada e parece estar dialogando diretamente com a mulher, o que lhe agrega um pouco mais de destaque que as demais figuras masculinas.

Pode-se observar também que a princesa Leopoldina não é apresentada como uma figura impositiva, mas o oposto. Por estar sentada, enquanto quase todos os homens estão de pé, a impressão passada é que ela está numa posição de ouvinte, enquanto a figura que representa José Bonifácio, o quarto homem, da esquerda para a direita, se apresenta como o locutor. Além disso, a princesa está ocupando um menor espaço do quadro, e em contrapartida as figuras masculinas ocupam a maior parte, mostrando uma predominância masculina. Esse detalhe pode ser relacionado ao retrato político do período representado pela obra, que era praticamente dominado por homens e quase não havia espaço para mulheres, assim como o próprio gênero de pintura histórico.

Após a apresentação da tela, observamos os signos plásticos, que ajudam a compor a mensagem visual. Nesta etapa, observamos as formas, as cores, a composição e a textura. Ao olharmos o quadro, é possível encontrar duas formas: uma triangular e outra quadrada. A primeira é composta pela princesa Leopoldina, seguida pelas figuras de José Clemente Pereira e Martim Francisco Ribeiro de Andrada, respectivamente. A segunda forma é composta pelas outras figuras masculinas.

A próxima etapa da análise da obra está relacionada com a mensagem icônica que funciona como um complemento, e que ao mesmo tempo é diferente da mensagem plástica. Os signos icônicos estão mais ligados a motivos figurativos e têm a função de adicionar mais uma camada de interpretação ao objeto, que vai estar muito ligada a vivência, cultura e conhecimento do espectador. Desta forma, cada pessoa representada no quadro, atribui uma significação diferente para uma obra (JOLY, 2007, p.74).

Com base nisso, a pintura retrata um momento importante e tenso de decisão política que traria grandes mudanças ao país e por isso, apresenta um certo tom de “agressividade” na obra, que é amenizado pelos traços suavizados de Georgina, acompanhados de cores luminosas

e quentes, características da técnica impressionista. É interessante observar que a parte mais luminosa e que mais chama atenção na tela está localizada na parte central, onde estão duas figuras masculinas que são Joaquim Gonçalves Ledo e José Bonifácio, distantes da única figura feminina. Este detalhe pode ser interpretado como uma analogia ao papel da princesa Leopoldina que ficou “às sombras”, nos bastidores da independência do país, enquanto a figura de José Bonifácio teve um maior destaque.

A mensagem linguística, nesse caso, está relacionada ao título da obra *Sessão do Conselho de Estado* e que complementa toda a análise da pintura. O título só reforça o contexto analisado da pintura, pois se trata de uma reunião importante com figuras políticas relevantes, para tratar do momento da independência do país, um marco na história do Brasil.

Ao observar o estilo utilizado na obra por Georgina de Albuquerque, é importante ressaltar que a técnica de óleo na pintura carrega elementos de dois movimentos artísticos que foram marcantes no Brasil, como o academicismo e o modernismo (SIMIONI, 2002, p. 150).

No que diz respeito aos atributos academicistas na obra *Sessão do Conselho de Estado*, pode-se pontuar o tamanho da tela, que continha dimensões maiores do que os outros estilos de pintura, a escolha do tema de gênero histórico, assim como o enquadramento “clássico” das personagens e, também, a procura de manter as feições das pessoas retratadas o mais fiel possível (GUANDALINI JR.; FONSECA, 2014, p. 99). Com relação a técnica impressionista, pode-se identificar a “diluição da realidade, em que, apesar de ser possível reconhecer as figuras, não são precisamente retratadas” (VINCENTIS, 2015, p. 72).

A maneira de ilustrar a princesa Leopoldina no quadro foi diferente do que era realizado ao se retratar uma figura feminina na época, isto porque a escolha de representá-la como a força intelectual por trás do momento histórico da independência nacional, tinha como objetivo mostrar uma outra perspectiva de força histórica para a personagem. Segundo Simioni (2002, p. 6):

O modo com que faz [o retrato de Maria Leopoldina] também deve ser destacado: ela não está ao centro, com uma espada, e tendo abaixo os homens (ou o povo, se se quiser), tal qual aparecia nas pinturas alegóricas ou naquelas em que o herói era um homem. Essa heroína é serena (contrariando a noção da mulher como um ser sem controle sobre suas paixões); não se coloca acima dos homens (mas eles lhe rendem homenagem, ainda que estejam mais altos); não faz a guerra, mas a articula; não dá "o grito", mas o engendra, sua força é intelectual.

Ao interpretar ainda a obra de Georgina, com base nesse contexto e no que diz respeito à leitura de imagem, podemos citar Alberto Manguel (2018, p. 27), que afirmou que “vemos uma pintura como algo definido por seu contexto: podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão (...)”.

Georgina exibiu seu trabalho em duas exposições individuais e algumas coletivas ao longo de sua trajetória, as quais contribuíram para o reconhecimento no meio artístico da pintora. Porém, apesar das conquistas e realizações na sua carreira, a artista ainda é pouco conhecida no país, se comparada aos colegas do sexo masculino ou mesmo às principais artistas femininas do Modernismo, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Com base nisso, Simioni (2008, p. 298) nos provoca uma reflexão:

É curioso notar que, pouco antes de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral se consagrarem como artistas exemplares do Modernismo, justamente o estilo que se insurgia contra o primado da Academia carioca, era uma outra mulher que, navegando por outras correntes estéticas, conseguia o reconhecimento pleno de sua relevância artística e profissional.

A carreira de Georgina Moura Andrade de Albuquerque é reconhecida por sua dedicação e coragem em romper com a convicção dominante de que “a submissão e o recato” eram os atributos fundamentais das mulheres. Sendo assim, seu trabalho vislumbrou uma maneira de enfrentar o predomínio masculino no meio acadêmico (SIMIONI, 2002, p. 150). A obra *Sessão do Conselho de Estado*, em especial, contribuiu na consolidação da artista como “uma expoente no movimento academicista do Brasil, em especial da Escola Nacional de Belas Artes da qual se tornou diretora em 1952” (VINCENTIS, 2015, p. 74).

Cabe ressaltar, que durante o período da feitura da obra de Georgina, estavam ocorrendo diversos conflitos sociais ligados ao sufrágio feminino, que foi um movimento que tinha como propósito garantir que as mulheres pudessem exercer o direito de votar. Em 1922, marco do Modernismo no Brasil, também foi o ano do Primeiro Congresso Feminista do Brasil, organizado por Bertha Lutz¹² e outras sufragistas que também criaram a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Essa contextualização influenciou na elaboração e na interpretação da pintura *Sessão do Conselho de Estado*, assim como na própria carreira profissional da artista. Independente da intenção de Georgina ao confeccionar a obra, é inegável que sua temática acabou dando suporte “a luta feminista pelo reconhecimento do direito da mulher ao voto e à

¹² Bertha Lutz (1894-1976) - Bióloga, política brasileira e uma das maiores ativistas feministas do Brasil (MARASCIULO, 2019).

cidadania plena [no início do século XX], ao retratar Leopoldina em plena ação política, decidindo os rumos do país [um século antes]” (VINCENTIS, 2015, p. 72). Ao atribuir a função de articulador político à princesa Leopoldina, a artista estaria “masculinizando” a figura da princesa e, indiretamente, contribuindo a uma luta feminista que estava em seu estágio embrionário.

O quadro *Sessão do Conselho de Estado* (1922) se mostrou como um divisor de águas ao “quebrar” um monopólio masculino, dentro do estilo de pintura histórica, considerado na época, o mais importante no meio acadêmico. A obra possui representatividade ao escolher uma figura feminina como protagonista, analisando o quadro de uma outra perspectiva, sem ser o da mulher frágil e sensível. Portanto, deve-se também ressaltar a importância da representação feminina na visão de uma artista mulher, que procurou mostrar em seu trabalho, uma abordagem artística e histórica, inserida num contexto embrionário do movimento feminista, mostrando assim, que as convicções conservadoras e pré-estabelecidas, deveriam ser desconstruídas e repensadas.

A situação envolvendo a igualdade da mulher não é específica do campo das artes, pois acontece também em outros setores. E apesar dessa realidade passar por mudanças e desconstruções ao longo do tempo, ainda é perceptível que essa realidade ainda se manteve. Para a historiadora de arte, Linda Nochlin (1971, p. 20), tradução de Julia Pereira Lima):

Assim, a questão da igualdade da mulher – nas artes, como em qualquer outra área – não recai sobre a relativa benevolência ou má vontade de homens como indivíduos, nem sobre a autoconfiança ou abjeção de mulheres como indivíduos, mas sim sobre a própria natureza das nossas estruturas institucionais e a perspectiva da realidade que elas impõem aos seres humanos que delas fazem parte.

Desta forma, Nochlin (1971) afirma que é preciso repensar as estruturas institucionais enraizadas na educação, pois assim seria possível diminuir a distância no que diz respeito aos privilégios e direitos que existem mais para o sexo masculino. Ter ciência da trajetória de artistas como Abigail de Andrade, Berthe Worms e Georgina de Albuquerque é revelador e importante para uma melhor compreensão da História da Arte, pois omitir suas carreiras e obras seria o equivalente a retirar fragmentos desse campo, deixando-o incompleto e parcial.

1.4 Uma análise da imagem da mulher: pintora x modelo

A busca por vestígios femininos ao longo da história representa um trabalho árduo e minucioso, principalmente se levarmos em consideração os séculos anteriores. Beauvoir (2016, p. 190) nos mostra que apesar das problemáticas envolvendo a situação das mulheres ao longo da história, houve também um enaltecimento à sua imagem:

O misticismo cortês, a curiosidade humanista, o gosto pela beleza que desabrocha durante o Renascimento italiano, o preciosismo do século XVII, o ideal progressista do século XVIII provocam, sob diversas formas, uma exaltação feminina. A mulher é então o principal polo da poesia, a substância da obra de arte; (...). É ela muitas vezes que faz prevalecer um modo de sensibilidade, uma ética que alimenta os corações masculinos.

Dentro desse contexto, Georges Duby (1996) ressalta que a tanto a pintura, quanto a escultura e, também a literatura do século XII são o retrato do que a sociedade desejava e deveria ser. Havia a preocupação em reestruturar um sistema de valores, no qual o “poder masculino” se encarregava em apontar o lugar o qual às “damas” deveriam ocupar. Cabe ressaltar que em sua investigação, Duby (1996) apresenta diferentes visões com relação à figura feminina ao longo do século citado anteriormente. Ele ainda complementa que “ao masculino, com efeito, pertence nessa sociedade tudo o que é oficial, tudo o que diz respeito ao público (...)”. E mesmo que as damas deste período tenham dominado o ofício da escrita, se sobressaindo em relação aos cavaleiros, seus irmãos ou maridos, ainda assim, “(...) nada subsiste da escrita feminina.” Quando algo aparece relacionado ao âmbito feminino, é por meio do olhar masculino (DUBY, 1996, p. 8).

Duby (1996) ainda cita que durante o período de 1075 e 1125, a Igreja passava por uma importante reforma eclesiástica e, por volta de 1100, acreditava-se que a figura feminina representava um grande obstáculo por desvirtuar o caminho do homem com seu poder sedutor. Havia a convicção, partindo dos dirigentes da Igreja, de que a melhor forma de corrigir ou refrear uma mulher, seria através do casamento. A mulher considerada “perfeita” deveria ser obediente e adorar o seu “senhor”, assim como temê-lo e servi-lo. Havia uma lógica dicotômica com relação ao comportamento feminino, na qual se a mulher não seguisse o que era esperado, corria o risco de se tornar uma “meretriz” (DUBY, 1996, p. 42, 43; 44, 45).

Por volta do ano de 1176, ocorreram algumas modificações na alta aristocracia francesa, incluindo a mudança de comportamento por parte dos cavaleiros. Na realeza, era crescente a valorização das histórias de cunho romântico, os quais desenvolviam “as formas cultas do

relacionamento entre os sexos” e então, se mostrava necessário que os guerreiros parassem ou diminuíssem sua natureza destruidora. Gradativamente, era exigido dos homens, o controle de si, de seu desejo, seus impulsos, sendo proibido de se apossar violentamente de sua “presa” (DUBY, 1996, p. 107).

Os rituais amorosos “à maneira cortês” passam a ser mais valorizados, por representarem um bom preparo para a união matrimonial, ou seja, o matrimônio cuja base era o amor romântico, tinha a garantia de maior estabilidade. Há, portanto, uma mudança no olhar dirigido às mulheres, que não eram mais vistas como passivas, mas como “verdadeiras” e confiáveis. Mesmo estando distante de serem consideradas suas “iguais”, eram dignas de serem tratadas como “damas” ou “donzelas” (DUBY, 1996 p. 109).

Duby (1996, p. 109) ressalta algumas das principais características relacionadas “a situação do feminino na ordem do mundo”. Primeiramente, a mulher era considerada um objeto.

Os homens a dão, a tomam, a jogam fora. Ela faz parte de seu ter, de seus bens móveis. Ou então, para afirmar a própria glória, a expõem a seu lado, pomposamente enfeitada, como uma das mais belas peças de seu tesouro, ou a ocultam no interior da casa (...), pois importa ocultá-la da vista de outros homens que poderiam querer se apoderar dela (DUBY, 1996, p. 109, 110).

Cabe ressaltar que, para as mulheres era reservado o espaço privado e fechado, rigidamente controlado pela figura masculina. O domínio masculino também conferia às mulheres, ao longo de seu tempo de vida três “estados sucessivos”: o de filhas virgens; o de esposas submissas e progenitoras de seus herdeiros e, por fim, o de viúvas devotas à castidade. Em todos os casos, a figura feminina está subordinada à masculina, seguindo as hierarquias estabelecidas que, por intermédio de um “plano divino”, integram o “conjunto de membros da criação”. Entretanto, as mulheres não permitem que sejam controladas tão facilmente, provocando temor no sexo oposto (DUBY, 1996, p. 110).

Ao se sentirem intimidados por essas mulheres, os homens do século XII, julgavam que eram perversas e teimosas e que eles tinham a obrigação de “corrigi-las, domesticá-las e conduzi-las”. Havia a crença de que a figura feminina trazia em si, o “pecado e a morte” e que sua mente era enigmática e mentirosa. E mesmo que sua fraqueza esteja relacionada a um caráter enganador, ela também apresenta o lado terno feminino, considerado como um ponto positivo (DUBY, 1996, p. 110).

Por volta de 1180, com o grande impulso no crescimento europeu, a imagem feminina também se encontrava em ascensão, em grande parte pela “tomada de consciência de que ela pode, (...) servir de exemplo aos homens por ser às vezes mais forte que eles” (DUBY, 1996, p. 112). Gradativamente eles descobriram as mulheres como “objetos e sujeitos de amor”, diminuindo um pouco o desprezo e rigidez impostos a elas, se habituando a tratá-las como pessoas e até a debater com elas (DUBY, 1996, p. 112, 113; 390).

Junto a isso, havia a crença de como conduzir uma dama, com base na moral do amor apresentada nas cortes. De acordo com a ordem social a qual o homem fazia parte, as imposições dessa moral eram distintas. Por exemplo, um religioso não deveria chegar perto das mulheres, diferente do cavaleiro que tinha o privilégio de poder amá-las, só que discretamente e com limites, evitando que a dama seja “desonrada”. Por fim, é citado o homem “rústico”, que busca o prazer pela força, eliminando as etapas do cortejo (DUBY, 1996, p. 162).

Cabe ressaltar que não era considerado adequado mulheres exercerem o poder público, devido a sua natureza frágil e sedutora. Se a situação fosse inevitável, como seu marido estar distante em campanha ou por ter falecido, a “dama” deveria domar sua própria natureza e tornar-se “um homem”, ou seja, efetuar uma tarefa com prudência e força, características quase inexistente no sexo feminino. E quando era dotado de qualquer uma dessas virtudes (força, sabedoria, justiça e temperança) era por intermédio do divino que propiciou nessas mulheres “algumas sementes de virilidade” (DUBY, 1996, p. 312, 313).

Com relação a esse tópico, Perrot (2007, p. 17) acrescenta que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo.” A autora também coloca em pauta a impressão que as mulheres tinham com relação a essas obras que carregavam o olhar dos artistas homens sobre elas. Perrot (2007, p. 25) cita que “para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres, de jogos sutis”.

Ao associarmos os poucos registros de mulheres no geral e os quase inexistentes com relação a elas ocuparem a profissão artista, em paralelo com quadros compostos por imagens femininas, é possível encontrar um desequilíbrio. Apesar de existirem inúmeras obras que protagonizam mulheres, poucas mulheres conseguiram ascender na carreira artística. Perrot (2007, p. 17) explica que “as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem

descritas ou contadas” e isso contribuiu para o silêncio e obscuridade das fontes, durante tanto tempo.

Perrot (2007, p. 25) defende o afastamento da ideia de que a imagem representa um painel da memória das mulheres. Porém, é importante não deixar de lado a influência do poder feminino sobre estas imagens pela forma como a utilizam, pela força de sua própria visão.

Além disso, a realidade do cotidiano das pintoras era complicada, já que o ateliê era considerado um espaço masculino e as mulheres eram aceitas apenas como modelos. Por não disporem de meios para sustentar um ateliê, utilizavam um canto de sua moradia e não possuíam poder aquisitivo para comprar os materiais artísticos requeridos. E para poder praticar e viver sua arte, tentando contornar as dificuldades, elas procuravam soluções como se juntar e criar um grupo de amigas (PERROT, 2007, p. 100).

Simioni (2008, p. 27) ressalta a existência da crença de um suposto “feminino universal” que permeia algumas percepções como a de “arte feminina”. O próprio conceito de feminilidade é interpretado como um discurso elaborado histórica e socialmente que, algumas vezes, serve como base para julgar, avaliar e subjugar a produção feminina.

O tema também foi abordado na exposição provisória *Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem (1826-1929)*¹³ (figura 8), que apresentou artistas nacionais e atuantes no Brasil que mostraram uma representação do seu trabalho, de suas convicções artísticas, do seu lugar na sociedade e de sua própria *persona*. Na mostra foi possível encontrar quadros das pintoras Georgina de Albuquerque, Angelina Agostini, Abigail de Andrade e Tarsila do Amaral.



Figura 8 - Museu Nacional de Belas Artes: Parede Exposição *Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem (1826 - 1929)* Foto: Mariana Queiroz

¹³ Visita realizada em agosto de 2019, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

As obras reunidas na mostra são de meados do século XIX a início do século XX, e foram segmentadas em quatro eixos temáticos: 1) As personas do artista; 2) Alegorias do ofício; 3) O ateliê como motivo; e 4) O artista e a modelo (Figura 9).

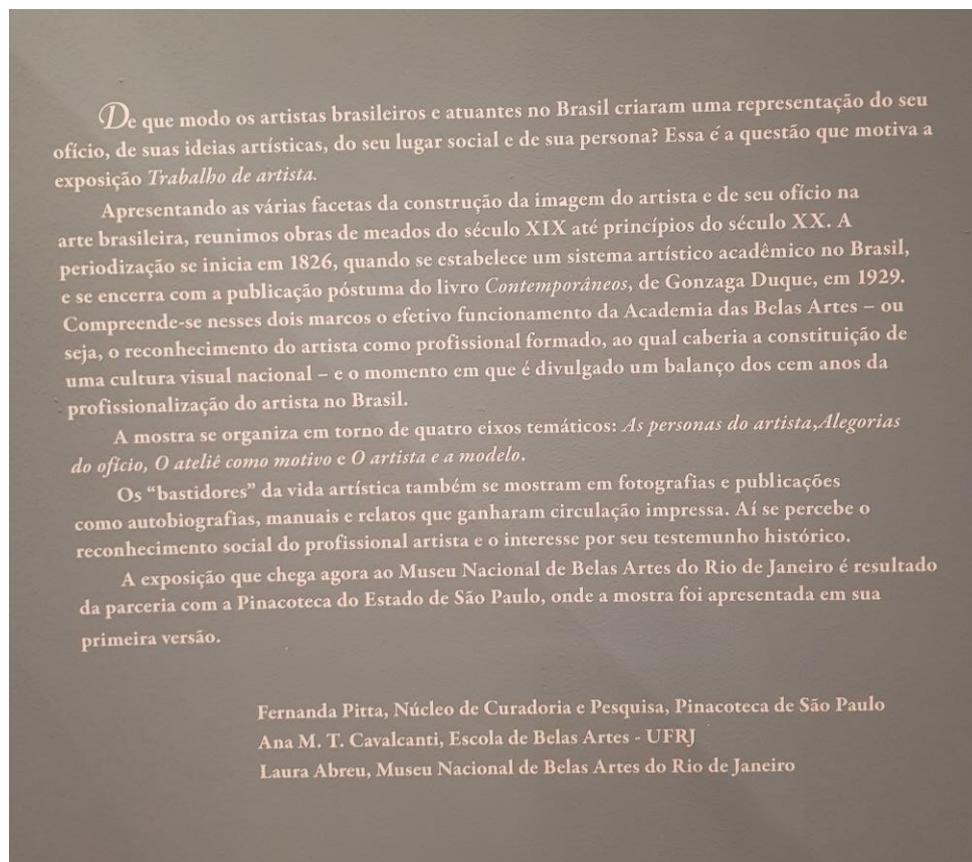


Figura 9 - Museu de Belas Artes: Parede Exposição *Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem* (1826 - 1929)
Foto: Mariana Queiroz

O quarto tema se encaixa na reflexão sobre a imagem feminina sob o olhar masculino e procurou abordar um pouco a relação entre o modelo, principalmente o feminino, e o artista, tema de muita repercussão no século XIX. A mulher é associada a um símbolo da natureza, “do objeto da arte e da criação”, e que é fetichizada pelo pintor. Até meados do século XIX não era permitida a entrada de mulheres no espaço acadêmico, apenas no ateliê privado, onde acaba fazendo do nu um gênero próprio. É recorrente a vinculação do ateliê com o local de libertinagem e da modelo como o objeto erótico e à disposição do artista, permeando os limites da moral e da imoralidade (PITTA; CAVALCANTI; ABREU, 2019) (figura 10).

O artista e a modelo

Se os bastidores da existência do artista fascinaram o público, a relação entre o artista e o modelo, especialmente o feminino, torna-se uma obsessão no século 19. Alegoria da natureza, do objeto da arte e da criação, a modelo não raro é fetichizada pelo olhar do artista. Proibida nas escolas oficiais até meados do século, a modelo frequenta o ateliê privado e constitui o seu próprio gênero – o nu. A mulher (branca) se torna paisagem, pedaço da natureza a ser dominado pelo pincel. Metáfora da matéria inerte a que o artista dá vida, ou da matéria viva que resiste ao domínio dos seus instrumentos. São constantes as associações do ateliê com o espaço de luxúria e da modelo com o objeto sexualmente disponível, transgressores dos limites entre moralidade e imoralidade. O desafio colocado pela modelo é não só ótico, mas háptico, crótico.

Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo, insinua esse paradoxo da representação: o artista oculta o olhar da modelo, trata seu corpo como carne tão macia quanto as peles, sedas, tapetes e adameados que a cercam. Busca a eficácia da ilusão, mas é impossível escapar à consciência de que ali está alguém que posa, constrói uma pose, que ao mesmo tempo se oferece e se nega ao seu toque, a promessa sempre adiada da pintura. A modelo encarna para o artista o desafio de igualar o natural, de capturar o instante e de eternizar o vivido. Triunfar sobre sua incitação é assegurar o reconhecimento e a glória. Conviver com ela é lembrar a todo tempo que a pose se compra e a arte se vende. Musa, amante, cúmplice, confidente, companheira, algoz, ela pode ser o “observador” complacente ou implacável da obra do artista. Sua primeira crítica, ou ainda, por que não, como muitas reivindicaram, sua coautoria.

Figura 10 - Museu de Belas Artes: Parede Exposição *Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem* (1826 - 1929) Foto: Mariana Queiroz

Estudo de Mulher (1884) (figura 11), de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941), é bem emblemática por demonstrar uma incoerência na representação, pois o pintor não revela o olhar da modelo ao passo que retrata seu corpo com muita sensualidade. A mulher ali representada desempenha a tarefa desafiadora de procurar igualar o espontâneo, visando prender o momento e imortalizá-lo. Obter triunfo por meio de sua incitação é a garantia de sucesso e reconhecimento e coexistir com ela é manter vívida a lembrança de que a pose pode ser capitalizada e a arte vendida. Ainda é ressaltado que a mulher “musa, amante, cúmplice, confidente, companheira, algoz, ela pode ser o “observador” complacente ou implacável da obra do artista. Sua primeira crítica, ou ainda, por que não, como muitas reivindicaram, sua coautoria” (PITTA; CAVALCANTI; ABREU, 2019).



Figura 11 - Museu de Belas Artes: *Estudo de Mulher* de Rodolfo Amoedo - 1884. Foto: Mariana Queiroz

O quadro *Moema* (1866) (figura 12) de Victor Meirelles (1832 - 1903), mostra uma jovem índia “cujo belo corpo morto é trazido pelas águas, após nadar inutilmente atrás de seu amor (...)”, e que simboliza uma espécie de representação nacional através de seu “corpo feminino, indígena, idealmente belo e vitimizado”. Moema é marcada por dois signos de fragilidade: seu corpo feminino e indígena, isto é, dois aspectos dominados pelo poder masculino (SIMIONI, 2008, p. 280).

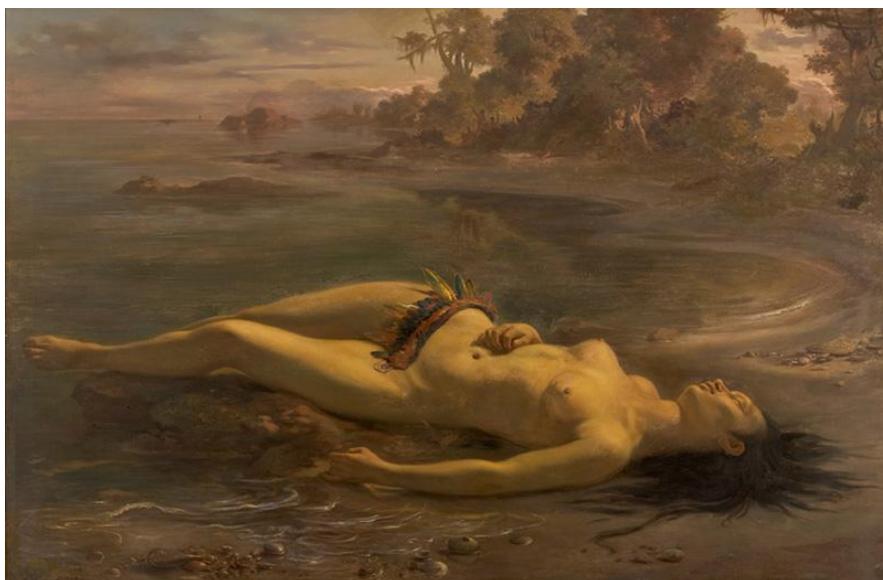


Figura 12 - *Moema* de Victor Meirelles - 1866 (WIKIPEDIA, 2020)

Ao visitar o acervo fixo do Museu de Arte de São Paulo - MASP, logo nos deparamos com o cartaz (figura 13) provocativo das *Guerrilla Girls*¹⁴, o qual aponta uma disparidade no quantitativo de mulheres com seu trabalho exposto, correspondente a 6% dos artistas do acervo, contra 60% de obras com nus femininos.



Figura 13 - MASP: Cartaz das *Guerrilla Girls* em Exposição no MASP. Foto: Mariana Queiroz

O cartaz fez parte da exposição (2017) do grupo no MASP. Cabe ressaltar que após a mostra, o museu teve a preocupação em aumentar a porcentagem de 6% para 22,3% em 2019. O museu ressalta os esforços em adquirir obras dos séculos XX e XXI e que, os anteriores ainda representam um grande desafio (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019).

¹⁴ Grupo formado por artistas anônimas de cunho ativista e feminista. Para manter o anonimato, usam máscaras de gorilas em público. Defendem o feminismo interseccional que combate o preconceito e apoiam direitos humanos para todas as pessoas e todos os gêneros. Seu campo de atuação abrange o mundo da artes, política, filmes e cultura pop (GUERRILLA GIRLS, [2020]). Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>

2 O Estado da Questão

Ao reunir materiais que se relacionavam ao tema da pesquisa, no âmbito de trabalhos teóricos, podemos citar o artigo de Nochlin (1971), intitulado *Por que não existiram grandes artistas mulheres?*. A pesquisadora também publicou outros trabalhos relacionados ao tema da mulher artista. Outra teórica importante é Simioni (2008), cuja pesquisa trabalha com artistas brasileiras acadêmicas, mas que também tiveram carreira profissional, do século XIX ao XX. Da mesma forma, o trabalho de Perrot (2007) é essencial, pois aborda diversas questões que permeiam o universo feminino dentro do campo das artes, da religião, da política e do trabalho, por exemplo.

Ainda dentro do contexto histórico e sociocultural, vale destacar o catálogo derivado à exposição *História das Mulheres e Histórias Feministas*¹⁵ (2019), realizada no MASP. O livro reúne as obras da exibição, assim como textos sobre suas respectivas artistas e reflexões da própria equipe organizadora. A mostra também lançou uma antologia (2019) composta por 40 textos teóricos, relacionados à história da arte, mulheres artistas, arte e feminismo. Pode ser considerado um importante documento sobre a temática envolvendo arte e mulheres, pois engloba os pensamentos, reflexões, debates, ensaios e entrevistas de historiadoras, curadoras, artistas, dentre outras, que se dedicam ao assunto.

Ao pensarmos na representatividade feminina ligada a narrativas ilustradas, obras como o livro *Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World* (2019) (figura 14) Rachel Ignotofsky, se revelam importantes fontes de inspiração para o trabalho. A proposta do exemplar apresenta diferentes mulheres artistas (indo do século XIII até o XXI) ao redor do mundo, de maneira lúdica e simples, através de ilustrações variadas e textos pontuais. Além deste, também há outros dois com proposta similar: *As Cientistas: 50 Mulheres que Mudaram o Mundo* (2017) e *As Esportistas: 55 Mulheres que Jogaram Para Vencer* (2019).

¹⁵ Exposição realizada durante o período de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019.



Figura 14 - Ilustração da pintora Tarsila do Amaral. Nova York, 2019.

O livro de Ignatofsky (2019) nos proporciona composições harmônicas com formas e cores, atribuindo para cada artista citada, uma paleta diferente. No caso da artista Tarsila do Amaral (figura 14), por exemplo, ela manteve uma paleta de cor inspirada na paleta da própria artista, como tons de verde, um pouco de azul e vermelho em destaque. Essa escolha contribui para uma identidade única para cada pintora citada, sem que isso interfira no todo, pelo contrário, a autora consegue manter uma identidade visual sólida.

Um fator interessante usado como inspiração para o produto final está relacionado ao didatismo das ilustrações. O contraste entre as cores e entre as formas tanto arredondadas, quanto retas e pontiagudas, proporciona dinamismo ao livro.

Além disso, o assunto é sério e complexo, pois trata de artistas mulheres que não são tão exaltadas quanto os artistas do sexo masculino, porém é apresentado de forma lúdica e visualmente atraente.

Além da Tarsila do Amaral, o livro também mostra a artista Lina Bo Bardi (1914 - 1992), só que com menos destaque que Tarsila e ao lado de outras artistas de diversas nacionalidades.

A história em quadrinhos *Mulheres na Luta: 150 Anos em Busca de Liberdade, Igualdade e Sororidade* (2018) (figura 15), de Marta Breen e Jenny Jordahl também está diretamente envolvida com a questão de gênero. No quadrinho, as autoras exploram as conquistas das mulheres ao longo do tempo, como a igualdade no mercado de trabalho e o

direito pelo acesso à educação, por exemplo. Esse trabalho oferece ao leitor um cenário importante da luta pelo feminismo, apresentando as principais conquistas e as que ainda precisam ser alcançadas. É interessante observar que a narrativa faz uso de um traço mais simples, utilizando cores pontuais e variando-as, conforme o capítulo ou momento histórico.



Figura 15 - Página da HQ (BREEN; JORDAHL, 2018)

A HQ contribuiu com algumas inspirações para o produto final, como a estética mais simples diante de um tema complexo, além da linguagem moderna com teor humorístico para retratar um assunto sério e histórico.

Outro trabalho importante é o da quadrinista Laura Athayde¹⁶, que produz uma série de quadrinhos curtos (conhecidos como “tirinhas”) publicados em suas redes sociais e em 2018, publicou seu livro *Histórias Tristes e Piadas Ruins* (figura 16). A obra faz um compilado de alguns de seus trabalhos publicados, reunindo histórias, cuja temática envolve o universo feminino, auto-estima, relacionamento, situações cotidianas, entre outros tópicos.

É interessante observar que o trabalho de Athayde (2018), além do teor reflexivo atribuído a algumas histórias ou bem humorado em outras, também conta com uma pluralização

¹⁶ Página da artista, disponível em: <https://ltdathayde.tumblr.com/>

na estética. A quadrinista explora diferentes acabamentos visuais em cada história, oferecendo um caráter único para cada uma. Muitos dos temas abordados pela autora permeiam a caracterização da mulher na atualidade e como isso é explorado no cotidiano. Outro detalhe interessante e que também foi utilizado como inspiração é a forma como usa alguns balões (figura 16) em alguns quadrinhos, colocando o “ponteiro” ou cauda do balão com uma curvatura entre a ponta e o balão em si. Cabe ressaltar que a quadrinista usa tanto a mídia digital como a física na publicação de seus trabalhos, sendo uma o complemento da outra.



Figura 16 - HQ de página única. (ATHAYDE, 2016)¹⁷

O trabalho de Cecília Ramos, criadora do *Cartumante*¹⁸, assim como o de Athayde (2018), também é focado em quadrinhos curtos publicados digitalmente e que, em 2018, lançou sua HQ física *Memes são a Salvação* (2018) (figura 17) pelo *Catarse*. A obra física apresenta um compilado de suas principais “tirinhas” e ainda apresenta uma diagramação não convencional, na qual metade do impresso está ao inverso no sentido vertical, dando a impressão que o material se divide em duas partes.

¹⁷ Disponível em: <https://ldathayde.tumblr.com/post/142257192746/hist%C3%B3ria-real-do-dia>.

¹⁸ Página da artista, disponível em: <https://www.instagram.com/cartumante/>

Muitas das temáticas abordadas por suas histórias envolvem o universo feminino, englobando desde assuntos sérios a assuntos rotineiros e leves. Apesar de procurar, por muitas vezes, o tom humorístico e descontraído, o teor reflexivo, com o uso de metáforas e simbolismo, não é deixado de lado. Detalhes estilísticos, como formas curvilíneas utilizadas ao fundo de alguns quadros serviram como inspiração estética para “Eclipsada”. Seu trabalho, assim como de Athayde (2018), também faz a ponte entre o meio digital e o físico. Através da publicação online, a quadrinista pôde divulgar seu trabalho e o conteúdo de suas histórias migrando para o formato impresso também.

É interessante observar como Ramos (2018) divulga algumas páginas de quadrinhos em seu perfil no *Instagram*. A rede social apresenta o modo de publicação “carrossel”, o qual permite ao usuário publicar até 10 imagens em um mesmo post. Para poder visualizar cada uma é preciso arrastar o dedo para o lado na tela. Desta forma, a artista posta sua HQ em partes através desse recurso e ao final do compilado das figuras, coloca a página completa. Assim, o leitor consegue ler a página fragmentada e, também, completa em um mesmo post.

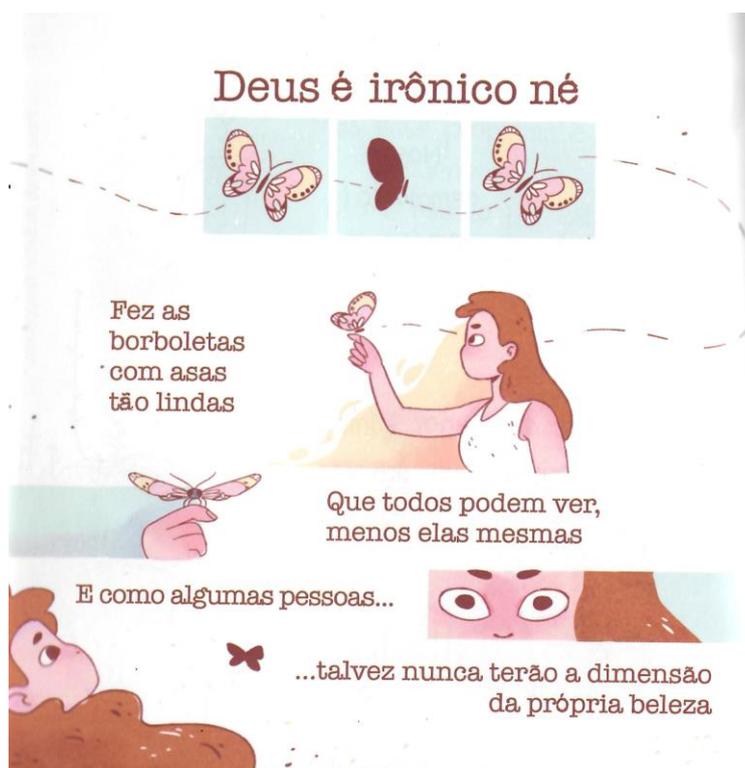


Figura 17 - Página HQ (RAMOS, 2018)

A obra com a temática e proposta mais próxima deste trabalho é a HQ *Artistas Brasileiras* (2018) (figura 18) de Aline Lemos¹⁹. O quadrinho aborda muitas artistas do Brasil,

¹⁹ Página da artista, disponível em: <https://desalineada.tumblr.com/>

desde as pouco lembradas, como Abigail de Andrade, às mais conhecidas, como Tarsila do Amaral. Além de pintoras, o livro também fala um pouco das mulheres que atuaram na escultura, música, caricatura, artesanato, gravura, entre outras áreas.

Além de dedicar uma página ou mais para apresentar resumidamente cada uma das artistas, no formato de quadrinhos curtos, a autora também brinca com algumas delas interagindo entre si em situações fictícias. O quadrinho apresenta um estilo específico para representar as artistas, adotando cores individualizadas para cada uma. Segue abaixo um exemplo de página, na qual Lemos (2018) usa quatro artistas em uma situação fictícia:



Figura 18 - Página da HQ (LEMOS, 2018)

O livro apresenta algumas inspirações significativas para “Eclipsadas”, como o traçado das personagens que alterna em uma linha que vai engrossando e afinando. Outro aspecto importante é a combinação da realidade com situações fictícias, que atrelado a um tom moderno, apresenta um teor divertido e descontraído. Outro aspecto presente na narrativa é o uso do sarcasmo como ferramenta de reflexão e provocação atribuído à situação dessas

mulheres no âmbito artístico e profissional. Isso é refletido tanto no texto, como nas expressões das personagens.

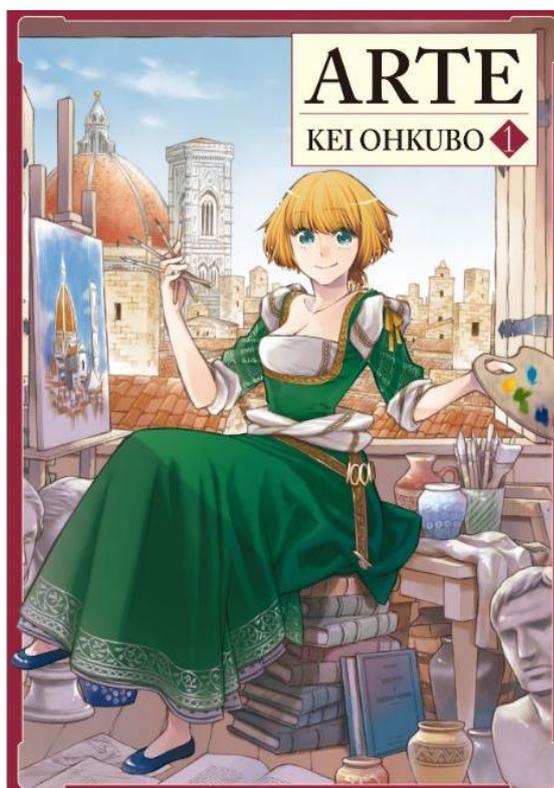


Figura 19 - Capa de “Arte” (AMAZON, 2020)

Outro produto muito relevante para a pesquisa é o mangá *Arte* (2013) (figura 19) de Kei Ookubo e que, em 2020 ganhou sua versão animada. A história é ambientada em Florença, no início do século XVI, precisamente no período renascentista e explora a jornada da protagonista Arte, uma jovem que almeja se tornar uma pintora profissional. Ela enfrenta muitas dificuldades, sendo a maioria delas ligadas às limitações impostas ao seu gênero. Naquele período não era comum mulheres seguirem carreira artística, porém, mesmo com os desafios, Arte se esforça e procura sempre se superar.

Uma das principais características que funcionaram como inspiração para a HQ “Eclipsada”, se relaciona com o tom moderno usado na narrativa. Há também, o uso de metáforas como a protagonista desenhando um passarinho, simbolizando a ideia liberdade que a artista deseja. A história aborda de forma leve assuntos sérios, ligados ao contexto sociocultural das mulheres nesse período, porém sem minimizá-los. Assim como o quadrinho proposto pela pesquisa, *Arte* (2013) também se trata de uma ficção com teor histórico, apresentando uma protagonista esforçada, persistente e até mesmo ingênua em determinados momentos.

Dessa maneira, as obras citadas apresentam impacto significativo na construção do produto final deste trabalho, indo desde aspectos estéticos a escolhas narrativas. O que todos os trabalhos possuem em comum é, de formas variadas, apresentar a mulher como eixo central e como criadoras. Cabe ressaltar que a escolha de apresentar uma história ambientada no passado (virada do século XIX para o XX) utilizando uma linguagem contemporânea, também está relacionada com o público-alvo leitor estar ambientado no século XXI.

2.1 Pesquisa de Campo

Com o intuito de aprofundar e complementar a pesquisa e análise do tema proposto, foi considerado relevante a realização de visitas a alguns museus com pinturas situadas no século XIX e início do séc XX. A ideia foi averiguar a relação entre as pinturas feitas por homens e mulheres que estavam expostos, mantendo a atenção para o contraste quantitativo de obras produzidas para ambos os gêneros. É importante ressaltar que as visitas foram realizadas em dois museus na cidade do Rio de Janeiro e dois na cidade de São Paulo.

O primeiro museu visitado foi o Museu de Arte do Rio - MAR²⁰, localizado no Rio de Janeiro, que estava com a exposição *Mulheres na Coleção MAR* (2019) (figura 20). A mostra tinha como objetivo apresentar ao público a importância de divulgar diferentes trabalhos de mulheres artistas, além de mencionar nas placas informativas que a “organização, processo de concepção e estruturação foi realizado pelo próprio corpo de trabalhadoras da Instituição de diversas áreas e funções” (EQUIPE MAR, 2019).

²⁰ Visita realizada em abril de 2019.



Figura 20 - Museu de Arte do Rio: Entrada da exposição *Mulheres na Coleção MAR* - 2019. Foto: Mariana Queiroz.

As nossas mulheres

O MAR tem largo currículo na realização de exposições de alto significado e relevância no cenário cultural brasileiro e mesmo internacional. Sempre como um farol, iluminando e trazendo à tona questões fundamentais da arte, da sociedade, da cultura, do tecido social e urbano da cidade onde está situado, o museu tem empreendido experiências inovadoras e apresentado ações ousadas cuja essência é a transposição de modos tradicionais, usuais, de abordagem, construção e discussão em torno do processo de criação. Possibilita, assim, a emergência de múltiplas linguagens, manifestações e atores diversos, e promove temas que transbordam a pauta do campo artístico em sentido estrito. Enfim, trata-se de um museu vivo, ativo, comprometido com seu tempo e com sua gênese cultural.

Na celebração dos cinco anos de existência do MAR sua grade de programação foi composta por mostras e atividades engendradas internamente e também em articulação com outras propostas nascidas a partir de movimentos e iniciativas de parceiros históricos da instituição, em sintonia com o que acontece em outros países. Este é o caso específico do Festival Mulheres do Mundo - WOW, iniciativa extraordinária que chega agora ao nosso país, tratando de questões fundamentais relacionadas ao protagonismo das mulheres, suas lutas e conquistas, e tendo à frente uma importante parceira

do MAR, Eliana Sousa e Silva, diretora da organização da sociedade civil Redes da Maré e curadora da edição do Festival Mulheres do Mundo no Rio de Janeiro. O museu abraçou a causa e não poderia deixar de participar de um evento dessa natureza e dimensão, que se constitui numa plataforma global de inclusão com a participação de mulheres vindas de todas as partes do mundo.

Movidas pelo desafio e pelo tema, as mulheres do MAR tomaram a dianteira da organização de uma exposição em que todo o processo de concepção e estruturação se baseou nas discussões do próprio corpo de trabalhadoras da instituição, de diversas áreas e funções. Surpreendente e frutuoso, esse processo original e pioneiro extrapolou seu objetivo primeiro, transformando-se agora em espaço conquistado e continuado em sua dinâmica de reuniões e discussões das mulheres desta Casa habitada e compartilhada por outras mulheres, por homens, crianças, por todos aqueles que acreditam na força da arte, na potência da cultura como instrumento de mudança, de transformação, de solidariedade e de equidade.

Salve as mulheres do MAR!

Eleonora Santa Rosa
Diretora executiva do MAR/Instituto Odeon

Figura 21 - Museu de Arte do Rio: Parede da exposição *Mulheres na Coleção MAR* - 2019. Foto: Mariana Queiroz.

Ao longo da mostra foi possível encontrar trabalhos em mídias variadas como pinturas, desenhos, fotografias, instalações, artesanato, entre outras. A exposição também teve a preocupação com a diversidade das artistas divulgadas, assim como o cuidado em mostrar a

variedade de trabalhos com diferentes visões de mundo e perspectivas, culminando em uma exposição rica e pluralizada para o segmento artístico. Dentre as muitas pinturas, havia um quadro de Berthe Worms, intitulado *Dama de Preto* (1907) (figura 22).



Figura 22: Museu de Arte do Rio: *Dama de Preto* de Berthe Worms - 1907. Foto: Mariana Queiroz.

O segundo local visitado foi o Museu Nacional de Belas Artes²¹, localizado no Rio de Janeiro. No mesmo mês da visita, o museu apresentava uma exposição provisória intitulada *Trabalho de Artista - Imagem e Autoimagem* (1826-1929) (Figura 8). Primeiramente, a visita foi realizada na parte do museu com acervo fixo, na sala que reunia pinturas, esculturas, desenhos, produzidos nos séculos XIX, sendo algumas obras pertencentes a artistas consagrados como Pedro Américo, Rodolfo Bernardelli, Eliseu Visconti, entre outros.

²¹ Visita realizada em agosto de 2019.

Durante a exposição do acervo fixo deste período, foi possível notar a ausência²² de telas feitas por mulheres, contrastando com a mostra provisória que possuía quadros das artistas Georgina de Albuquerque, Angelina Agostini, Abigail de Andrade e Tarsila do Amaral.

A exposição citada tinha o foco em apresentar artistas nacionais e atuantes no Brasil que mostraram uma representação do seu trabalho, de suas convicções artísticas, do seu lugar na sociedade e de sua própria *persona*. As obras reunidas na mostra são de meados do século XIX a início do século XX, e foram divididas em quatro eixos temáticos: 1) As personas do artista; 2) Alegorias do ofício; 3) O ateliê como motivo; e 4) O artista e a modelo (Figura 9).

Dentre os itens apresentados, os tópicos 1 e 4 foram os que mais se aproximaram com o tema da pesquisa, por envolver a figura da mulher no meio artístico. Além de reunir telas de diferentes artistas do período, tinha uma parte da mostra que reunia algumas fotos (figura 23) destes artistas, como a apresentada logo abaixo.



Figura 23: Museu Nacional de Belas Artes: Fotografia com Angelina (Agostini), Silvia Meyer, Zaida, Tita e outras discípulas de Autor Desconhecido - 1911 - 1914 . Foto: Mariana Queiroz.

O terceiro local visitado foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo²³, que abrigava obras de pintoras no acervo fixo, como por exemplo, as telas de Georgina de Albuquerque e Berthe Worms na sessão *A pintura de Gênero* (Figura 24).

²² A visita realizada pela mestranda ao Museu Nacional de Belas Artes, teve como foco a pesquisa das pinturas do século XIX.

²³ Visita realizada em julho de 2019.



Figura 24: Pinacoteca: Da esquerda para a direita, o primeiro quadro é *Cabeça de italiana* (19074) de Georgina de Albuquerque, seguido de *Canção Sentimental* (1904) e *Saudades de Nápolis* (1895), ambos de Berthe Worms. Foto: Mariana Queiroz.

Ainda na Pinacoteca, na “Galeria José e Paulina Nemirovsky - Arte Moderna”, encontramos telas das pintoras Tarsila do Amaral (figura 25) e Lucy Citti Ferreira (figura 26). Cabe ressaltar a importância do Museu em colocar obras confeccionadas por mulheres, oferecendo assim uma maior diversidade e diferentes visões de mundo, tanto no campo artístico, como para o grande público.



Figura 25: Pinacoteca: *Antropofagia* de Tarsila do Amaral - 1929. Foto: Mariana Queiroz.



Figura 26: Pinacoteca: *Pintora no ateliê* de Lucy Citti Ferreira - 1939. Foto: Mariana Queiroz.

Nesta sala observamos Olívia Guedes Penteado, na obra *Retrato de Olívia Guedes Penteado* (figura 27), apresentando um aspecto moderno para a figura feminina da época. Segundo a placa descritiva ao lado da obra (figura 28), Olívia incentivou diversas obras de pintores e foi considerada uma mecena da geração modernista. Quando morou em Paris, chegou a conhecer Pablo Picasso, Constantin Brancusi e Fernand Léger e fortaleceu sua relação de amizade com artistas nacionais como Tarsila do Amaral. Em 1923, ao retornar a São Paulo, produziu o Salão de Arte Moderna e fez de sua residência um espaço importante de congregação entre artistas e intelectuais que faziam parte do modernismo brasileiro. Além do envolvimento no campo artístico, ela se envolveu também na política, participando da campanha pelo voto feminino, oferecendo patrocínio a candidatura da primeira mulher eleita no país, como deputada federal (PINACOTECA, 2019).



Figura 27: Pinacoteca: Retrato de Olívia Guedes Penteadó de Henri Gervex - 1911. Foto: Mariana Queiroz.

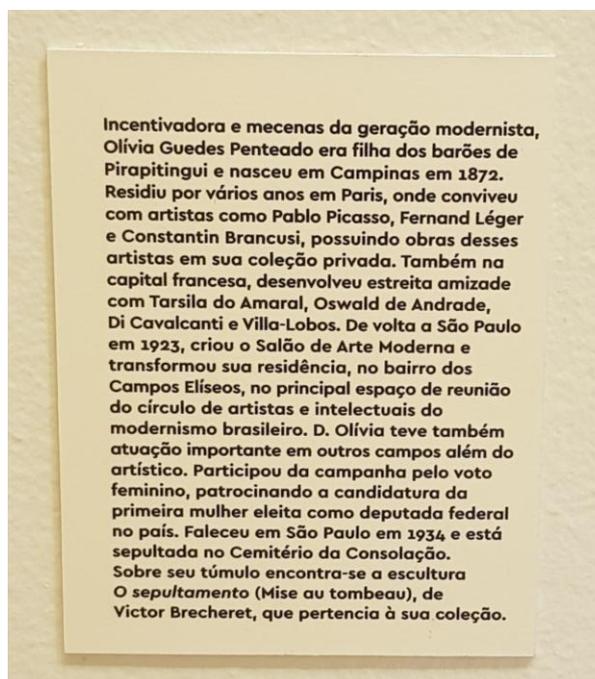


Figura 28 - Pinacoteca: Parede do acervo fixo da Pinacoteca- 2019. Foto: Mariana Queiroz

Apesar de encontrar telas confeccionadas por pintoras, ficou evidente a diferença no quantitativo de obras produzidas por homens em relação às mulheres.

O quarto local visitado foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), cuja visita foi realizada em dois momentos: uma no mês de julho durante a exposição *Tarsila Popular* (2019) (figura 29), que reuniu obras da pintora Tarsila do Amaral, e outra em agosto,

enquanto estava acontecendo a exibição que se dividia em duas partes: *História das Mulheres: Artistas até 1900* (focada pela pesquisadora) e *Histórias Feministas* (2019).

Na primeira ocasião, foi interessante observar que a exposição *Tarsila Popular* estava lotada, batendo recordes de visitação, se tornando assim, a exposição mais visitada do museu²⁴. A mostra recebeu mais de 400 mil brasileiros, superando o público que frequentou a exposição de Claude Monet, realizada em 1997, que reuniu quadros do artista impressionista francês ('TARSILA Popular', 2019).



Figura 29: MASP: Parede da entrada da exposição *Tarsila Popular* - 2019. Foto: Mariana Queiroz.

Nessa exposição, alguns aspectos foram muito relevantes, como por exemplo, o fato de que pintoras podem impactar na relação de reconhecimento pelo público. Dentro desse contexto, duas reflexões podem ser descritas neste trabalho: a primeira está ligada a uma visão mais otimista com relação ao lugar da mulher como artista, tendo como base o sucesso de uma exposição feita com obras de uma pintora nacional e bem consagrada como Tarsila do Amaral e Anitta Malfatti. A segunda reflexão se relaciona com a visão de que outras artistas, antecessoras ao Modernismo, não são reconhecidas pelo público da mesma maneira. Essas artistas têm trabalhos significativos e importantes para a História da Arte, mas ainda há um longo caminho para o devido reconhecimento.

²⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/tarsila-popular-bate-recorde-de-visitacao-e-leva-mais-de-400-mil-ao-masp/>

O acervo fixo do MASP, apresenta diversas obras de diferentes períodos e movimentos artísticos com telas confeccionadas por mulheres brasileiras e estrangeiras, com a devida ressalva do quantitativo desigual em comparação aos quadros feitos por homens. No início da exibição, o cartaz do grupo ativista *Guerrilla Girls* (Figura 13), chama a atenção do público com dados impressionantes com relação a este assunto. A porcentagem apresentada no trabalho é um dado de 2017, ano em que o grupo expôs o cartaz no MASP. No ano de 2019, esse percentual aumentou de 6% para 22,3%, segundo dados apresentados no catálogo *Histórias das mulheres: histórias feministas* (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019).

A última exposição visitada foi *História das Mulheres: Artistas até 1900* (2019) (figura 30) que apresentou 60 pinturas, 2 desenhos e 34 tecidos de períodos e lugares diferentes, indo do século I ao XIX. Segundo a organização do evento, a mostra “destaca trabalhos para além das categorias tradicionais das belas artes, procurando oferecer perspectivas mais amplas e mais plurais” (Texto de abertura da exposição - figura 30).



Figura 30: MASP: Parede da abertura da exposição *História das Mulheres: Artistas até 1900* - 2019. Foto: Mariana Queiroz.

A exibição ressaltou a riqueza e a importância das diferentes histórias que são contadas pelas obras criadas por estas mulheres e que, mesmo assim, ainda são um contingente muito reduzido em relação a seus colegas do sexo masculino “nos manuais da arte, nas narrativas oficiais e nas coleções de museus”. O título *Histórias das Mulheres: Artistas até 1900* nos

remete a uma origem feminista, mas não propriamente a histórias feministas, porque é complicado falar sobre a ideia de feminismo em um período anterior ao século XIX. Sendo assim, a reunião das obras dessas artistas provoca uma reflexão na História da Arte tradicional e em sua estrutura que por muito tempo foi estabelecida como uma atividade para homens caucasianos e europeus (Texto de abertura da exposição - figura 30).

Cabe ressaltar que para Hayden (2019, p. 324), ser uma “mulher em ação” não significa obrigatoriamente atuar politicamente, assim como ser uma “feminista em ação” não deve ser interpretado como nada além de operar politicamente. A autora procura explicar brevemente a diferença entre “mulher” e “feminista”, já que em discussões no meio artístico, não é apontada uma distinção clara para ambas as categorias. Enquanto ser feminista está ligado, geralmente, a uma escolha (por necessidade), ser mulher, quando compreendida como sexo, e não como gênero, não estabelece essa implicação (de maneira geral). Desta forma, devemos nos atentar ao relacionar uma obra como feminista, pois Hayden (2019, p. 324) explica que a associação de práticas artísticas como feministas deveria se embasar na “agenda política veemente da própria artista”, pensando que o entendimento de obras de arte como feministas viabiliza analisá-las no âmbito ideológico, político e retórico feminista (comunicado).

A mostra procurou reunir obras de artistas ao redor do mundo, oferecendo um caráter plural e diverso, além de apresentar, em alguns casos, uma breve história de cada mulher por detrás de sua respectiva peça. Foi possível encontrar casos de mulheres bem sucedidas como a pintora francesa Elisabeth Louise Vigée Le Brun (figura 31) a outras que não tiveram tanta sorte e acabaram ficando às margens da historiografia da arte, como a artista Joanna Mary Wells (figura 32).



Figura 31: MASP: *Autorretrato com chapéu de palha* de Elisabeth Le Brun - 1782. Foto: Mariana Queiroz.



Figura 32: MASP: *Gretchen [Margarida]* de Joanna Mary Wells - 1861. Foto: Mariana Queiroz.

Durante a exposição, também foram vistas as obras das pintoras que são utilizadas como referência desta pesquisa, Abigail de Andrade (figura 33) e Berthe Worms (figura 34).



Figura 33: MASP: *Interior de ateliê* de Abigail de Andrade - 1889. Foto: Mariana Queiroz.



Figura 34: MASP: *Beduíno* de Berthe Worms - 1895. Foto: Mariana Queiroz.

Cabe, por fim, ressaltar que essa mostra carrega uma grande importância, pela preocupação em resgatar artistas de pouca visibilidade na Historiografia geral da arte e apresentá-las ao público. Além disso, a exposição se propõe a provocar reflexões sobre como

pensamos e estudamos a História da Arte e como sua estruturação privilegia mais alguns grupos do que outros, como dar maior visibilidade a artistas homens do que mulheres, por exemplo.

3 A construção de uma HQ fictícia e histórica

O produto final teve como proposta apresentar uma história em quadrinhos, pautada em aspectos da vida artística de pintoras brasileiras entre os séculos XIX e XX, trazendo uma narrativa ficcional com teor histórico. A intenção não foi escrever uma obra biográfica de alguma pintora deste período, mas sim utilizar sua trajetória artística como inspiração no processo criativo da narrativa. Esta escolha se alinha com a possibilidade de poder abordar o assunto com maior liberdade, pluralidade e um toque mais pessoal.

A HQ tem como objetivo ser publicada de forma impressa e online, posteriormente à conclusão da pesquisa, sendo que a versão digital será uma ferramenta como ponte e suporte para a versão física final. Com a facilidade proporcionada pelas novas tecnologias e principalmente pela Internet, as mídias digitais são facilmente visualizadas pelas pessoas, caracterizando assim, uma interação entre fontes de informação, como *ebooks* e quadrinhos online.

Para este projeto, o foco foi o desenvolvimento do trabalho impresso, por se tratar da mídia principal do produto proposto. Além disso, ele será a fonte principal para a criação das versões digitais. Como citado no parágrafo anterior, a versão online e digital objetiva funcionar como ponte entre as duas mídias e atrair a atenção de um público interessado no tema, para que conheçam a obra principal. Desta forma, foi entregue uma boneca (APÊNDICE) com 120 páginas de miolo com desenhos, sendo quatro delas coloridas, além da capa e contra capa.

Dentro desse contexto, Jenkins (2009, p. 29) apresenta o conceito de convergência, que se relaciona à movimentação de informações através de inúmeras plataformas de mídia, à colaboração entre diversos mercados midiáticos e também, ao comportamento transitório por parte dos públicos ligados aos meios de comunicação disponíveis em qualquer local, visando a experiência de entretenimento que desejam. Jenkins (2009, p. 29) ainda esclarece que discorda do conceito que a convergência deve ser estar, necessariamente, relacionada a um processo tecnológico, reunindo diversas funções nos mesmos aparelhos. Para ele, o termo reflete “uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” (JENKINS, 2009, p. 30).

Com o advento da internet, houve mudanças significativas no meio dos quadrinhos. O pesquisador brasileiro Edgar Franco (2001) em sua dissertação de Mestrado *HQtrônicas: Do*

suporte papel à rede internet, fala sobre os novos meios de publicação para as histórias em quadrinhos. Ele apresentou o termo “HQtrônicas” fazendo alusão às tiras que começaram a ser publicadas digitalmente, deixando de lado a exclusividade do suporte impresso. Franco (2001, p. 88) em seu trabalho comenta que:

Com a popularização da hipermídia proporcionada pelos microcomputadores domésticos com multimídia e conectados à rede Internet, muitos artistas passaram a se interessar por experimentar as possibilidades expressivas desse novo meio, dentre eles vários quadrinistas que trabalhavam tradicionalmente no suporte papel vem aos poucos migrando para a hipermídia, trazendo consigo todo o manancial artístico e narrativo apreendido na confecção das histórias em quadrinhos impressas, promovendo atualmente uma hibridização da linguagem das HQs com linguagens próprias de outras mídias.

A escolha de usar a mídia digital e impressa como complementares tem sido cada vez mais frequente e significativa dentro do meio quadrinístico, como mostra Marino (2017), quando cita que a variedade de trabalhos disponibilizados na rede permite aos usuários escolherem entre os temas que mais lhe agradam. Além disso, a publicação online oferece uma maior visibilidade aos artistas responsáveis pelas obras. Isso acaba consequentemente influenciando num possível lançamento no formato impresso desse material, seja por meio de um edital, de uma editora ou através de sites com financiamento coletivo como o *Kickante* e o *Catarse*, por exemplo. Ainda dentro desse tema, Marino (2017, p. 2) afirma que:

Ainda que os gibis tenham ganhado espaço em livrarias, sejam elas físicas ou virtuais, a quantidade de publicações divulgadas por meio da rede permite que fãs de HQs não precisem sair da frente do computador para conferir uma tira ou mesmo uma trama inteira (...).

Desta forma, com relação aos meios impresso e digital, apresento algumas estatísticas com dados de uso destas mídias, destacando o grau de utilização por usuário.

Segundo a 30ª Pesquisa Anual de Administração e Uso de Tecnologia da Informação nas Empresas, feita pela Fundação Getúlio Vargas de São Paulo (FGV-SP), divulgado em abril de 2019²⁵, o Brasil possui atualmente dois dispositivos digitais por cidadão, como *smartphones*, *tablets*, *notebooks* e computadores. Entre eles, o hábito de utilizar *smartphone* é o que mais se evidencia. De acordo com a pesquisa, há um número de 230 milhões de aparelhos celulares ativos, em contraste com um número de 180 milhões, ligado a *notebooks*, computadores e

²⁵ Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2019/04/brasil-tem-230-milhoes-de-smartphones-em-uso.html>

tablets. Além disso, de 2018 para 2019, ocorreu um crescimento de 10 milhões no número de *smartphones* ativos (BRASIL, 2020).

Apesar disso, o pesquisador responsável pelo levantamento, o professor Fernando Meirelles da FGV/SP, afirma que “o mercado de aparelhos digitais está chegando à saturação, porque os brasileiros já têm seus *smartphones* e computadores” e que, portanto, o número de *smartphones* não deve crescer a nível de ter dois aparelhos por habitante.

Outro dado importante relacionado ao uso das redes sociais foi levantado através de um estudo feito pela agência *We Are Social*²⁶, tendo como parceira a plataforma de mídia *Hootsuite*, que coletou dados de 22 milhões de usuários em 45 países, incluindo o Brasil, em 2018. O Brasil possui 140 milhões de usuários ativos nas mídias sociais, o equivalente a 66% da população. Além disso, destes 66%, 130 milhões (61%) dos brasileiros acessam as redes sociais através de aparelhos como *smartphones* ou *tablets*, ou seja, dispositivos móveis. A pesquisa mostra ainda que o Brasil é um dos países que mais fica conectado na rede, totalizando 9 horas e 14 minutos por dia. O estudo também mostrou que no Brasil, o grupo de faixa etária de 25 a 34 anos é o que costuma gastar mais horas diariamente, nas redes sociais, cerca de 3 horas e 34 minutos, seguido pelo grupo etário de 18 a 24 anos e, depois pelo grupo de 35 a 44 anos e, por fim, os idosos a partir de 65 anos. Com base nisso, pode-se concluir que o usuário brasileiro médio é jovem e fica muito tempo em redes sociais acessadas por aparelhos telefônicos (RIBEIRO, 2019).

Paralelamente a esses dados, a pesquisa *Retratos da leitura no Brasil* feita pelo Instituto Pró-Livro²⁷, no final de 2015, mostra que 44% dos brasileiros não possuem o hábito da leitura e 30% nunca comprou um livro. Além disso, a média de obras lidas por pessoa anualmente é de aproximadamente 4 livros, sendo que uma metade foi finalizada e a outra metade foi lida em partes. O levantamento foi feito com um total de 5012 brasileiros de diferentes municípios do país. Dentro do universo da pesquisa, os entrevistados tinham a faixa etária a partir dos 5 anos e podiam ser alfabetizadas ou não. As principais motivações para ler um livro (figura 35) são respectivamente o gosto pela leitura (25%), a atualização cultural ou conhecimento geral (19%), distração (15%), crescimento pessoal (10%), motivos religiosos (11%), exigência escolar ou da

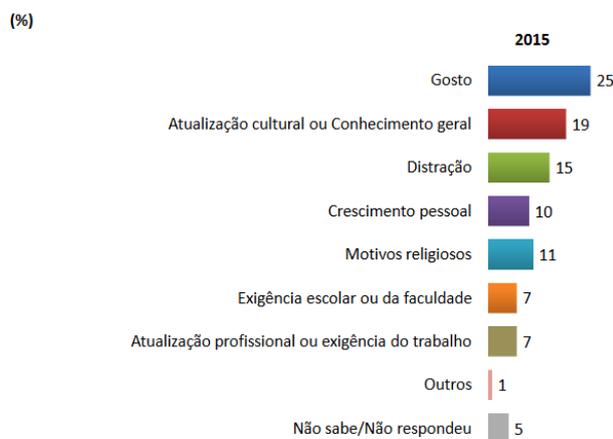
²⁶Disponível em:

<https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/conheca-as-redes-sociais-mais-usadas-no-brasil-e-no-mundo-em-2018.ghtml>

²⁷ Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf

faculdade (7%), atualização profissional ou exigência do trabalho (7%), outros (1%) e, por último, não sabe ou não respondeu (5%) (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2016).

Principal motivação para ler um livro



Quanto maior o nível de escolaridade do respondente, maiores são as menções a "atualização cultural ou conhecimento geral". Por outro lado, menores são as menções a motivações para leitura ligadas a "motivos religiosos" entre os respondentes com maior nível de escolaridade.



Base: Leitores (2798)

P.35) Qual é a principal razão para o(a) sr(a) ler?

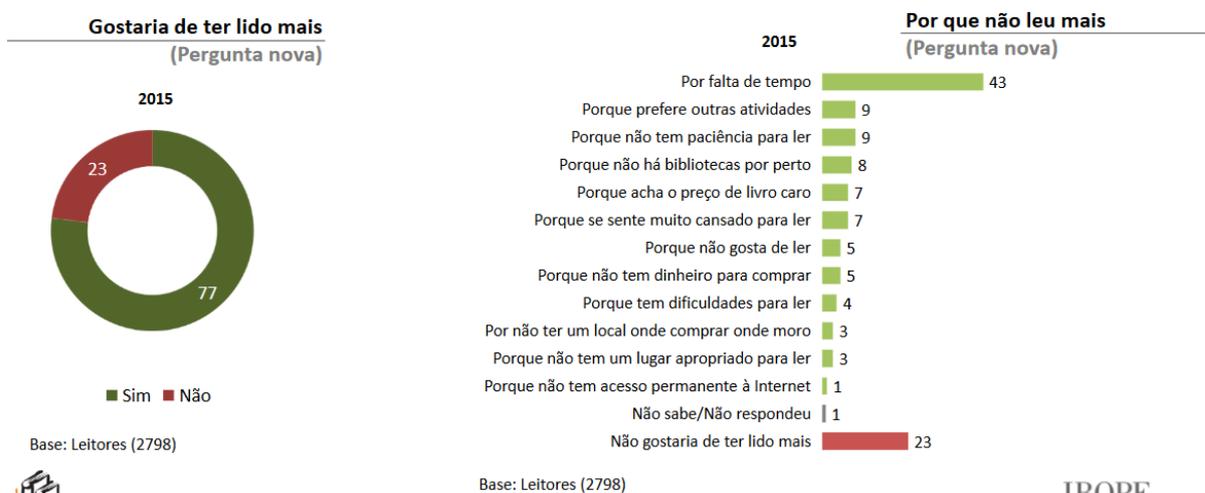
IBOPE
23 inteligência

Figura 35: Dados referentes a principal motivação de leitura. (Fonte: *Retratos da leitura no Brasil* - Instituto Pró-Livro, 2016)

A principal razão para não ter lido mais (figura 36 e 37), tanto para leitores quanto para não leitores (nos últimos 3 meses) foi a falta de tempo. A porcentagem do total de leitores (2798 entrevistados) dos que deram essa justificativa foi de 43%, sendo que do total, 23% afirmaram que não gostaria de ter lido mais (figura 36). Ao observar os dados dos não leitores (2214 entrevistados), 32% justificou a não leitura por falta de tempo e 28% justificou que não gosta de ler. É importante ressaltar que 20% afirmou não saber ler (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2016).

Razão para não ter lido mais: entre os leitores

(%)



INSTITUTO
PRÓ-LIVRO

P.13) O(a) sr(a) gostaria de ter lido mais livros do que o(a) sr(a) leu nos últimos 3 meses?

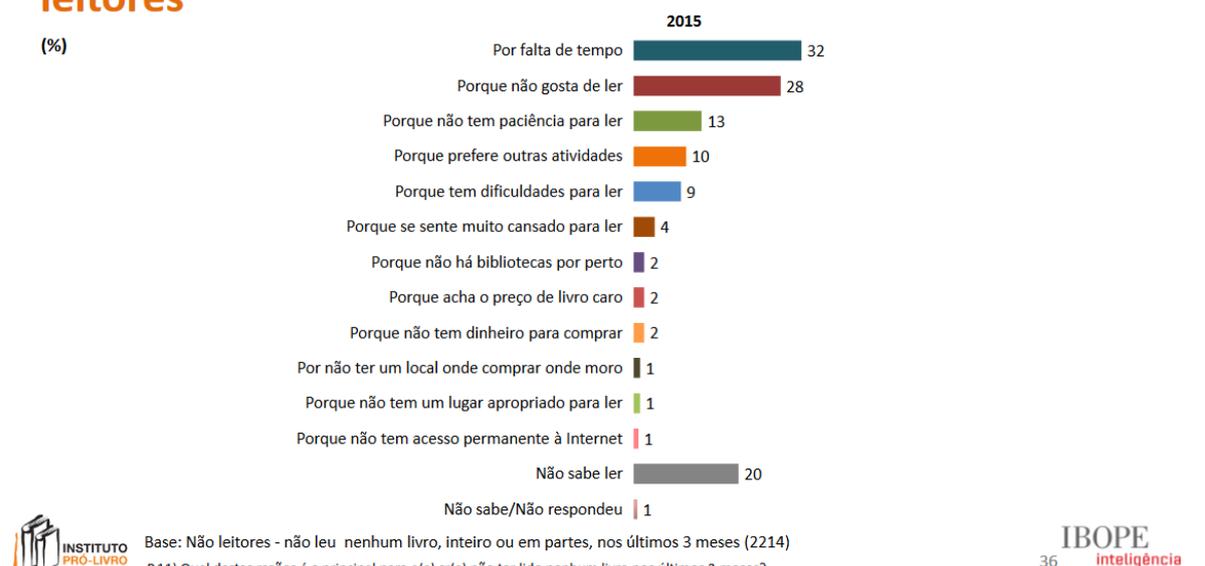
P.14) (SE SIM) Qual destas razões é a principal para o(a) sr(a) não ter lido mais livros nos últimos 3 meses?

IBOPE
35 inteligência

Figura 36: Dados referentes a razão para não ter lido mais, entre os leitores. (Fonte: *Retratos da leitura no Brasil* - Instituto Pró-Livro, 2016)

Razão para não ter lido nos últimos 3 meses – entre os não leitores

(%)



INSTITUTO
PRÓ-LIVRO

Base: Não leitores - não leu nenhum livro, inteiro ou em partes, nos últimos 3 meses (2214)

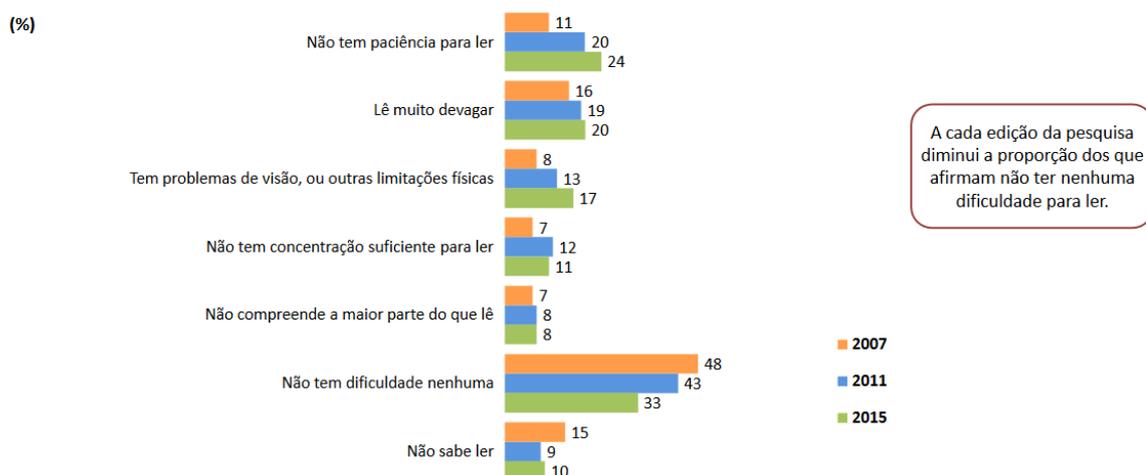
P.11) Qual destas razões é a principal para o(a) sr(a) não ter lido nenhum livro nos últimos 3 meses?

IBOPE
36 inteligência

Figura 37: Dados referentes a razão para não ter lido mais, entre os não leitores. (Fonte: *Retratos da leitura no Brasil* - Instituto Pró-Livro, 2016)

O interessante a ser observado é que de 2007 a 2015 (figura 38) houve uma diminuição na porcentagem de pessoas com dificuldade para leitura, de 48% diminuiu para 33% e, em contrapartida, aumentou o número de pessoas que não tem paciência para ler, de 11% aumentou para 24% (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2016).

Dificuldades para ler



Base: Amostra 2007 (5012 / 2011 (5012) / 2015 (5012)
P.39) O(A) sr(a) tem algumas das seguintes dificuldades para ler?

IBOPE
38 inteligência

Figura 38: Dados referentes a dificuldade de leitura. (Fonte: Retratos da leitura no Brasil - Instituto Pró-Livro, 2016)

Quando perguntadas sobre o que gostam de fazer no tempo livre (figura 39), a porcentagem para uso de redes sociais como Facebook, Twitter ou Instagram é maior do que ler livros em papel ou digitais.

O que gosta de fazer em seu tempo livre (% de sempre)

(%)	2007	2011	2015
Assiste televisão	77	85	73 ↓
Escuta música ou rádio	54	52	60 ↑
Usa a Internet	18	24	47 ↑
Reúne-se com amigos ou família ou sai com amigos	-	-	45
Assiste vídeos ou filmes em casa	29	38	44
Usa WhatsApp	-	-	43
Escreve	21	18	40 ↑
Usa Facebook, Twitter ou Instagram	-	18	35 ↑
Lê jornais, revistas ou notícias	36	28	24
Lê livros em papel ou livros digitais	-	-	24
Pratica esportes	24	23	24
Passeia em parques e praças	19	19	23
Desenha, pinta, faz artesanato ou trabalhos manuais	-	-	15
Vai a bares, restaurantes ou shows	15	18	14
Joga games ou videogames	10	13	12
Vai ao cinema, teatro, concertos, museus ou exposições	9	10	6
Descansa	50	51	-
Faz compras	24	23	-
Viaja (campo/ praia/ cidade)	18	15	-
Faz artesanato e trabalhos manuais	12	6	-
Desenha, pinta	-	10	-
Não faz nada, descansa ou dorme	-	-	19
MÉDIA DE ATIVIDADES POR ENTREVISTADO	-	-	5,5

A **média** não pode ser comparada devido ao número de itens ser diferente entre as duas edições.



Base: Amostra: 2015 (5012) / 2007 (5012) / 2011 (5012)
P.08) Quais das atividades que eu vou ler o(a) sr(a) realiza no seu tempo livre? O(a) sr(a) _____ sempre, às vezes ou nunca?

IBOPE
39 inteligência

Figura 39: Dados sobre o que o público gosta de fazer durante o tempo livre. (Fonte: Retratos da leitura no Brasil - Instituto Pró-Livro, 2016)

É curioso notar que enquanto muitas pessoas afirmam não ter tempo para se dedicar à leitura, o mesmo discurso não costuma se aplicar ao uso de redes sociais. A leitura e o uso da rede social, apesar de configurarem uma distração, são tipos de entretenimentos com finalidades diferentes. Enquanto uma demanda um maior poder de abstração e concentração, a outra é mais imediata, apresenta um bombardeio de informações, não exigindo quase nenhuma concentração do usuário.

Dentro desse contexto, Marino (2017) cita as tirinhas de *Armandinho*²⁸, criado por Alexandre Beck, que teve o início de sua publicação em um jornal local de Santa Catarina. É interessante observar que após a criação de uma página no *Facebook*²⁹, a HQ teve um grande alcance e fez muito sucesso. Atualmente, a página conta com mais de um milhão de seguidores, um número bem expressivo e significativo. Os posts costumam passar dos milhares nas curtidas, ter muitos compartilhamentos e comentários, gerando muito engajamento e discussão entre os usuários. No *Instagram*³⁰, a tirinha do Armandinho possui mais de 200 mil seguidores e as curtidas também passam nas casas dos milhares.

A grande repercussão nas redes sociais influenciou na publicação de mais de cinco livros impressos com compilação das histórias divulgadas online, além do convite de trabalhar como ilustrador da coluna sobre comportamento infantil da psicóloga Rosely Sayão, na Folha de São Paulo. Com isso, podemos observar como a publicação online em uma rede social de muito acesso, pode ser muito significativa no alcance e acesso ao conteúdo compartilhado.

Mesmo cada mídia possuindo seus prós e contras, nada impede que eles possam se complementar e até mesmo incentivar novas interações e possibilidades para o leitor. Acessar uma HQ pela internet pode ser mais prático e acessível do que se deslocar para uma loja física, mas ao mesmo tempo, a compra da versão digital e online pode apresentar uma relação diferente no aspecto do colecionismo e apego emocional, se compararmos com o material físico. Desta forma, começar a publicação diretamente pelo suporte impresso, sem fazer a ponte com a divulgação online prévia, poderia implicar em um alcance menor ao material comparativamente.

²⁸ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-pai-do-armandinho-o-menino-de-cabelo-azul-que-reflete-sobre-arte-a-politica-e-direitos-humanos>

²⁹ Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/tirasarmandinho/>

³⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/tirinhadearmandinho/>

3.1 Desenvolvimento da narrativa em História em Quadrinhos

O produto se trata de uma ficção histórica em quadrinhos e que leva em consideração o contexto carioca da virada do século XIX para o XX. Acompanhamos a trajetória da protagonista Leonor de Andrade que tem como propósito se tornar uma artista profissional reconhecida. Para a construção de uma narrativa bem estruturada, foram elaborados um storyline, um resumo e um logline.

É importante ressaltar que primeiramente foi pensado em uma história de volume único, apresentando a história da protagonista indo da sua juventude até uma idade mais madura. Porém, conforme a narrativa foi sendo desenvolvida, foi percebido que tratar o tema e a trajetória dessa personagem em apenas um volume único, não ofereceria a profundidade necessária que a pesquisa apresenta.

O “esquecimento” de pintoras na História da Arte, conforme aprofundado no capítulo 1, é um tema complexo e que envolve diversas camadas socioculturais e históricas. Não se trata de criar uma história documental e educativa, mas sim mostrar através de uma narrativa fictícia e com diálogos mais próximos da atualidade, as nuances que envolvem essa temática. Além disso, condensar todas as informações estudadas em um volume prejudicaria o desenvolvimento da personagem principal. Apesar da história trazer uma temática histórica e específica, há uma personagem que funciona como o fio condutor da narrativa. E para que haja uma empatia por parte do público com relação à personagem, é preciso que ela tenha um arco de evolução estabelecido.

Desta forma, a narrativa principal foi mantida, mas ao invés de trabalhar um volume único, a história foi dividida em 3 volumes. Cada volume seria voltado para um aspecto importante na vida artística de Leonor. No caso deste trabalho em específico, o foco foi o desenvolvimento do primeiro volume.

Além de apresentar a protagonista Leonor, assim como os personagens secundários e o antagonista, o primeiro volume estabelece o ponto de partida da personagem, seu objetivo, medo, evolução e início de um amadurecimento. O primeiro encadernado, por fim, mostra ao leitor o início da trajetória da personagem e fechamento de um de seus arcos.

Quando o quadrinho ainda era pensado como volume único, o arco final da protagonista era um alto cargo na diretoria de uma escola de artes. Após a mudança para três volumes, esse final ficou planejado para o terceiro volume. O primeiro encadernado teria como terceiro ato o evento da Exposição Geral da Academia de Artes³¹, pois este evento marca o fim do primeiro arco da personagem, mas também o início de um novo ciclo que se abre para Leonor.

Sendo assim, segue abaixo, o storyline e resumo finais.

Storyline: Leonor é uma jovem nascida no final do século XIX, que deseja se tornar uma pintora profissional ao invés de se casar. Ao completar 17 anos, consegue entrar na Academia de Artes, em um período em que mulheres tinham dificuldades em ser reconhecidas no meio. Mesmo encontrando dificuldades, pessoas que a julgam e que querem prejudicá-la, ela também estabelece importantes vínculos e amadurece como pessoa e artista.

Resumo: Final do século XIX. Leonor de Andrade é uma jovem, que acaba se interessando por arte e pintura ao se deparar com uma obra que marca sua vida. Ela decide então entrar na Academia de Artes³², para seguir carreira acadêmica e artística. Por ser uma mulher em um campo com prevalência masculina, enfrenta muitas dificuldades e preconceitos. Porém, mesmo com os obstáculos, nossa protagonista permanece firme e acaba descobrindo em sua jornada, que pintar não é apenas um hobby, mas um ato de coragem e autodescoberta.

Apesar de Leonor ter nascido no final do século XIX, boa parte da história é ambientada no início do século XX, precisamente no ano de 1909, quando a personagem entra na Academia de Artes e é adulta (18 anos). O gênero da história é mais voltado para o drama, e um pouco de comédia.

O título “Eclipsada” está diretamente relacionado ao fenômeno astronômico, no qual um corpo celeste fica à sombra de outro, parcial ou totalmente³³. Posto isso, o título corresponde a uma metáfora ao tema proposto, na qual as mulheres ficavam à sombra de uma sociedade patriarcal. O título da pesquisa está no plural (Eclipsadas) pois se refere às mulheres na história da arte, enquanto na HQ está no singular, pois se relaciona à Leonor.

Após definida esta estruturação, foi pensado nos personagens da história. A escolha do nome “Leonor de Andrade” é uma junção dos nomes das artistas Leonor Fini (1907 - 1996) e

³¹ Evento citado no capítulo 1.

³² Para que o pintor ou escultor fosse reconhecido, era preciso estar na Academia de Belas Artes (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 31).

³³ Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-e-eclipse.htm>

Abigail de Andrade (1864 - 1890). A primeira foi uma artista argentina, que exercia atividades como designer, ilustradora, pintora e teve inspiração no surrealismo em seu trabalho, apesar de não se considerar uma artista surrealista. As obras de Leonor são muito lembradas pelas representações femininas e empoderadas (GUIA DAS ARTES, 2015). É uma artista do século XX e apesar de uma trajetória marcante, foi “esquecida” na História da Arte. Abigail de Andrade foi uma artista brasileira do século XIX e uma de suas maiores conquistas foi ser a primeira mulher a receber uma medalha de ouro de 1º grau na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) em 1884 (SIMIONI, 2008, p. 28). Entretanto, assim como Leonor, Abigail também não é muito lembrada na historiografia da arte.

Outro critério levado em consideração foi a questão da sonoridade do nome, ou seja, ele precisava soar de maneira harmoniosa e cativante. Além disso, o significado por detrás do nome “Leonor” está relacionado com “luz”³⁴ (DICIONÁRIO, 2020), fazendo a analogia da personagem artista “levar o problema a luz”, ou seja, apresentar ao leitor e à personagem principal, sobre a questão da “desvalorização” de pintoras mulheres ao longo da história da arte. Essa analogia também pode ser relacionada ao fenômeno eclipse, ligado diretamente ao nome do projeto “Eclipsadas”. E com base nisso, nasce Leonor de Andrade.

Segue abaixo a listagem dos principais personagens da história:

Protagonista: Leonor Figueiredo de Andrade

Pai da protagonista: Geraldo Figueiredo de Andrade

Mãe da protagonista: Dora Alice Figueiredo de Andrade

Professor ateliê: Joaquim dos Santos

Pintor de renome e amigo de Leonor: Victor da Costa

Amiga de Leonor e também aluna da Academia: Beatriz Souza

Veterana, amiga de Leonor e noiva de Angelo: Dulce Almeida

Pintora que inspirou Leonor: Abigail (inspirada na artista Abigail de Andrade)

Antagonista: Angelo Batista

Vale ressaltar alguns pontos importantes sobre os personagens, como por exemplo, o arco da protagonista. Leonor começa a história de forma ingênua e muito esperançosa sobre conseguir realizar seu sonho de viver através da pintura. Porém, no decorrer de sua jornada, ela

³⁴ Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/leonor/>

vai percebendo a situação complexa em que se encontra, o que vai moldando suas expectativas. Ao final da história está mais madura e menos passiva.

Leonor anseia por um ideal de igualdade no qual homens e mulheres possam ter seu espaço na arte, diferente do antagonista, que deseja manter a situação de desigualdade entre ambos os sexos. Para Angelo, ser destaque no mundo das artes é uma forma de compensar sua habilidade "medíocre" na pintura. E para sustentar sua visibilidade no mundo artístico, assina as obras de Dulce, sua noiva, o que acaba por consequência ofuscando a moça. Diferente da protagonista, que é ambiciosa, ele é ganancioso e faz o que for necessário para que se mantenha no patamar mais elevado, mesmo que isso prejudique outras pessoas.

Ao final da história, há uma “falsa derrota” de Leonor frente a Angelo. Mesmo que ele tenha recebido um prêmio apesar de ter destruído a tela de Leonor e ter se apoderado da obra de Dulce, Angelo acaba tendo que aceitar o reconhecimento que Leonor recebe, sem poder fazer nada. Sua vitória na realidade é vazia, já que para Leonor ela conseguiu o que queria: ser notada, ter seu espaço numa Exposição e não desistir do mundo da arte, após ameaças do antagonista. Em muitos momentos da história, é feita a analogia de luz e sombras, sendo Leonor a representação da luz e Angelo das sombras.

Com relação à estruturação da parte escrita, foi usado como referência os livros *Como escrever quadrinhos* (2015) de Gian Danton e *Como Escrever Histórias* de Raoni Marqs (2016). O primeiro possui um enfoque maior no desenvolvimento de uma narrativa para a mídia em quadrinhos. O autor utiliza sua experiência como base para poder explicar aspectos importantes a serem considerados na confecção das HQs, como o conflito e a jornada do herói, o valor de cada página, caracterização visual dos personagens, entre outros. Ao longo das explicações, Gian utiliza como exemplo obras internacionais, como *Watchmen*, da *DC Comics*, e obras do próprio Gian, como *Decadence*, publicada na revista Mephisto (DANTON, 2015, p. 44, 45).

O segundo livro é mais focado num aspecto mais geral de criação de histórias, não se restringindo a uma mídia específica, apesar do uso de exemplos ligados a filmes. Raoni mostra ao longo da leitura como elaborar a narrativa através de uma explicação simples e lúdica. Cada capítulo é focado em um tópico específico, indo de algo mais básico, como o conceito ao mais complexo, como a estrutura final e o epílogo.

Antes de produzir o roteiro da história, as ideias sobre a narrativa foram planejadas, buscando uma melhor organização e visualização da história como um todo. Essa etapa seria a

divisão da narrativa por atos, procurando selecionar os acontecimentos que entrariam na introdução (Ato I), desenvolvimento (Ato II A e II B) e a conclusão (Ato III).

Seguindo esta estrutura, Eclipsada se configura da seguinte forma:

ATO I:

- Introdução da história e da protagonista Leonor;
- Flashback do seu passado, apresentando seu pai e um dos motivos que a fez querer ser pintora, ao visitar uma exposição de arte;
- Seu pai falece;
- Leonor decide se tornar uma pintora profissional e evitar se casar;
- Tenta entrar em algum ateliê de sua região e após tentativas frustradas, um professor finalmente lhe dá uma oportunidade;
- Ao explicar que quer trabalhar com pintura, o professor reage com desdém e resolve aceitá-la como sua aluna, duvidando da capacidade da jovem;
- Ao frequentar as aulas, Leonor enfrenta julgamento e vira alvo de fofoca entre os outros alunos do ateliê;
- Conhece Victor, um aluno da Academia de Artes reconhecido e habilidoso na pintura;
- Toma conhecimento sobre a exposição anual, que acontecia na Academia de Artes e decide se matricular na escola (desafio: primeiros passos para conseguir seu objetivo);
- Após tanto se esforçar, ela consegue entrar na escola.

ATO II A:

- Início da vida acadêmica da protagonista;
- Esbarra com antagonista que se mostra ameaçador;
- Aparece Beatriz, sua nova amiga na Academia, que a ajuda a sair de perto do antagonista;
- Passa por problemas de adaptação, como restrições à aulas de modelo-vivo, discriminação por seu gênero, ser vista como amadora, entre outros);
- Encontra um quadro que lhe chama a atenção e descobre por acidente que é o quadro de uma veterana sua, Dulce;
- Ambas se apresentam e Dulce pede que Leonor guarde segredo com relação à tela que viu. Isso incomoda Leonor;

- Reencontra Victor que a leva a um ateliê onde ela consegue fazer aulas de modelo-vivo, só que vestida com roupas masculinas;
- Leonor vê Angelo e Dulce brigando perto do ateliê e descobre posteriormente que são noivos.

ATO II B:

- Dulce e Beatriz ajudam Leonor com a pintura que ela estava desenvolvendo para a Exposição;
- Antagonista fala para Leonor parar de falar com Dulce em tom de ameaça. Ela o ignora;
- Antagonista destrói a tela de Leonor escondido;
- Leonor descobre o que aconteceu e fica arrasada. Quando Angelo aparece, ela percebe que aquilo só poderia ter sido feito por ele. Ela tenta culpá-lo, mas o professor intercede e pede para conversar com ela;
- O professor conversa com Leonor e pede cautela para que não acuse pessoas injustamente, além de falar para que ela se foque mais em casar;
- Frustrada, Leonor tenta tirar satisfação com Angelo, mas Victor a impede e tenta conversar com ela;
- Ambos conversam e Leonor desaba de tanto chorar, quase pensando em desistir;

ATO III:

- Reencontra na rua o professor Joaquim, e acaba indo ao seu ateliê. Ele estava acompanhado de uma mulher chamada Elisabeth;
- Leonor descobre que Elisabeth foi uma antiga aluna de Joaquim e acaba conhecendo um pouco de sua história. Ela precisou deixar a pintura de lado por conta do casamento e sua família. Leonor descobre também que ela foi amiga de Abigail, a pintora que a inspirou quando criança;
- Ao ver que Leonor iria desistir, Elisabeth decide entregar uma caixa com cartas de Abigail, na tentativa de ajudar Leonor a não desistir;
- Leonor lê as cartas de Leonor e acaba ficando impactada pela última carta. Ela se dá conta então de que ainda pode tentar e é o que faz;
- No dia da Exposição Geral, Angelo fica chocado ao descobrir que há um quadro de Leonor exposto. Quando decide ir atrás da pintura de Leonor, Dulce o enfrenta, deixando Angelo inconformado;

- Ao chegar na Exposição com sua mãe, Leonor se depara com suas amigas e depois, com Victor;
- Quando decide andar pela Exposição, acaba descobrindo que a tela de Dulce estava exposta. Confusa, ela olha com mais calma e descobre que a obra tinha sido assinada por Angelo;
- Angelo aparece e há um embate entre os dois que é interrompido por Victor;
- Um professor anuncia os alunos vencedores das medalhas de ouro e prata por suas pinturas. Angelo recebe uma medalha, o que deixa Leonor irritada e preocupada com Dulce. Leonor não recebe medalha, mas um prêmio de reconhecimento por seu trabalho;
- Ao final, Elisabeth aparece parabenizando e fazendo uma proposta de encomenda para Leonor, que prontamente aceita;
- A história se encerra com Leonor indo determinada em direção à Academia de Artes.

3.2 Estudos conceituais e estéticos – Identidade Visual

A técnica escolhida para arte final do quadrinho foi a digital, fazendo uso dos softwares *Procreate*, *Clip Studio Paint* e *Adobe Photoshop*. A escolha foi pautada pela praticidade de manipulação e alterações dos elementos visuais e cores, oferecendo muitas possibilidades de criação. Apesar desta escolha, a técnica tradicional não foi descartada, pois ela foi muito utilizada nas etapas de rascunhos e thumbnails. Para a pesquisadora, o desenho no papel ajuda a fluir melhor o processo inicial de geração de ideias e o traço sai com mais naturalidade.

A ordem escolhida para o desenvolvimento dos desenhos e páginas foi:

1. *Storyboard* - Variação entre desenho tradicional e digital. Quando o processo é feito no digital o software utilizado é o *Procreate*.
2. Traço da página e definição dos desenhos - *Clip paint Studio* e *Adobe Photoshop*
3. Finalização com cores e edição final da imagem - *Adobe Photoshop*

Materiais e plataformas utilizadas:

- Tradicional: Papel, lápis, caneta, nanquim e marcadores.
- Digital: *Ipad Pro 11* e *tablet* intuos da wacom (pequena).
- *Brushes* usados para o traço: “Pincéis gerais - redondo duro” (*Adobe Photoshop*) e “Esboço - Lápis 6B” (*Procreate*)

A parte de editoração é feita no *Adobe Indesign*, o qual todas as páginas são organizadas no programa, além da inserção da parte textual, como a narração e as falas. Pensando no quadrinho, para divulgação online, a inserção das falas pode ser feita também no *Photoshop*. No total, a HQ conta com 120 páginas, sendo 104 desenhadas além da capa e contracapa. Das 104 páginas de desenho, 4 estão finalizadas e coloridas e as outras 100 com o desenho encaminhado. O quadrinho possui dimensão de 17 x 26 cm, também conhecido como “formato americano”.

O roteiro, alguns dos *storyboards* e a “boneca” do produto final, se encontram no APÊNDICE. É importante ressaltar que o código de barras na contra capa da boneca é meramente ilustrativo e procura mostrar uma possibilidade de posicionamento.

Outro elemento que vale destacar na boneca da HQ são os dois *QR Codes* localizados na parte dos extras, na sessão “Por trás da HQ”. Um deles permite acesso ao documento de dissertação no repositório Pantheon (UFRJ)³⁵. O outro permite enviar uma mensagem para o e-mail oficial do projeto³⁶. Ao apontar a câmera do celular, é aberto um e-mail endereçado ao e-mail de Eclipsadas.

Segue uma simulação (figura 40 e 41) de como ficaria a disposição de uma parte da primeira página no *Instagram*:

³⁵ Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/>

³⁶ E-mail oficial: eclipsadas.art@gmail.com



Figura 40: Simulação de uma parte da primeira página desenhada, como post no *Instagram*.



Figura 41: Simulação de uma parte da primeira página desenhada, como post no *Instagram*.

As fontes utilizadas na HQ são (desconsiderar a fonte da simulação online):

Narração: Kalam

Diálogos: RaphaAbsolute-Regular³⁷ e Jack Armstrong BB

Texto das cartas de Abigail: Bradley Hand ITC TT

Texto da parte interna do impresso: Charis

Título (capa): Glass Antiqua

Nome autora (capa): Montserrat

Como citado no capítulo 1, a paleta foi pensada numa predominância de tons terrosos e cores “quentes”, sendo que as páginas de destaque e impacto, utilizam cores complementares, como tons de verde, azul ou roxo (cores “frias”).

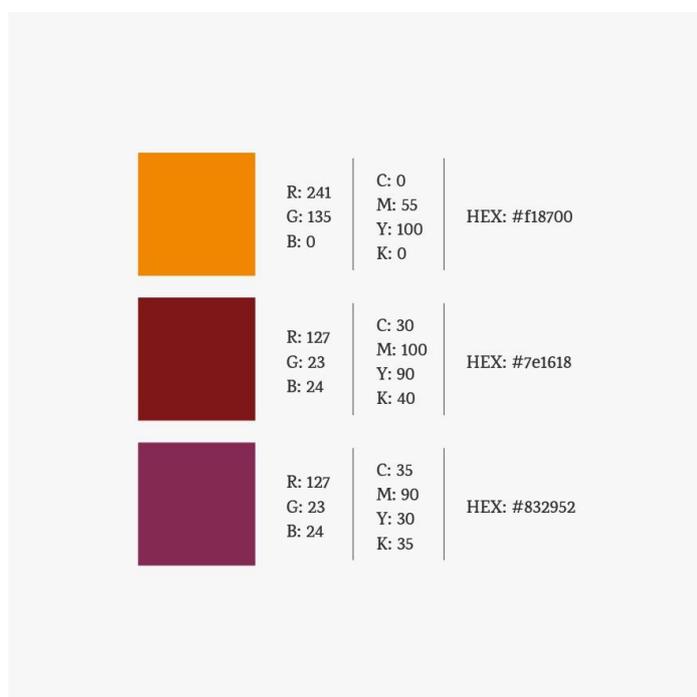


Figura 42: Paleta de cor predominante.

³⁷ Criação de Rapha Pinheiro. A fonte se encontra disponível em seu site, na aba “Recursos”:
<https://www.raphapineiro.com/>

3.3 Estudo de personagem

Pensando no estudo de personagem, foram levadas em consideração, as obras citadas como inspiração e referência visual e narrativa, no capítulo 2. Características como utilizar um traço que afina e engrossa, algumas hachuras, e dar enfoque à expressividade dos personagens, entre outros detalhes visuais. Cabe ressaltar que a história se passa durante o período do *Belle Époque*³⁸ (1870 - 1914), então para a criação de personagens, foi realizado um estudo e pesquisa sobre a indumentária desse período.

STEVENSON (2012, p. 70) ressalta uma “emancipação modesta” feminina em 1898, e cita anúncios que mostravam mulheres ativas em ambientes externos, sugerindo a ideia de exuberância, mas ainda precisando se cobrir até os pés. “O traje de lazer, baseado nas linhas da alfaiataria masculina, era paletó de tweed, saia em forma de sino e uma camisa, ou blusa de corte masculino, por vezes com colarinho e gravata, tudo rematado com um boater, um chapéu de palha dura”. Dentro desse contexto, o cabelo era arrumado era um coque no alto da cabeça.

Ao passo que novas oportunidades apareciam no mercado de trabalho e nas universidades, para as mulheres, uma indumentária mais simples foi absorvida na roupa do cotidiano, como alternativas mais práticas e profissionais, com relação às modas mais adornadas. Outros elementos da moda do período podem ser observados, como as mangas presunto, cintura de vespa, túnicas com golas de marinheiro sobre calções longos como traje de banho, entre outros (STEVENSON, 2012, p. 71).

Segue abaixo uma imagem (figura 43), utilizada como principal inspiração para o traje de Leonor.

³⁸ Período de passagem do século XIX para o XX, no qual se nota o início de um vestuário mais moderno (principalmente na indumentária feminina), estilos “cambiantes” começam a surgir com as características reconhecíveis da moda contemporânea, assim como registram o anseio das mulheres por igualdade social. Ao final do século XIX, a elegância era considerada uma característica primordial por boa parte da sociedade (STEVENSON, 2012, p. 64, 65).

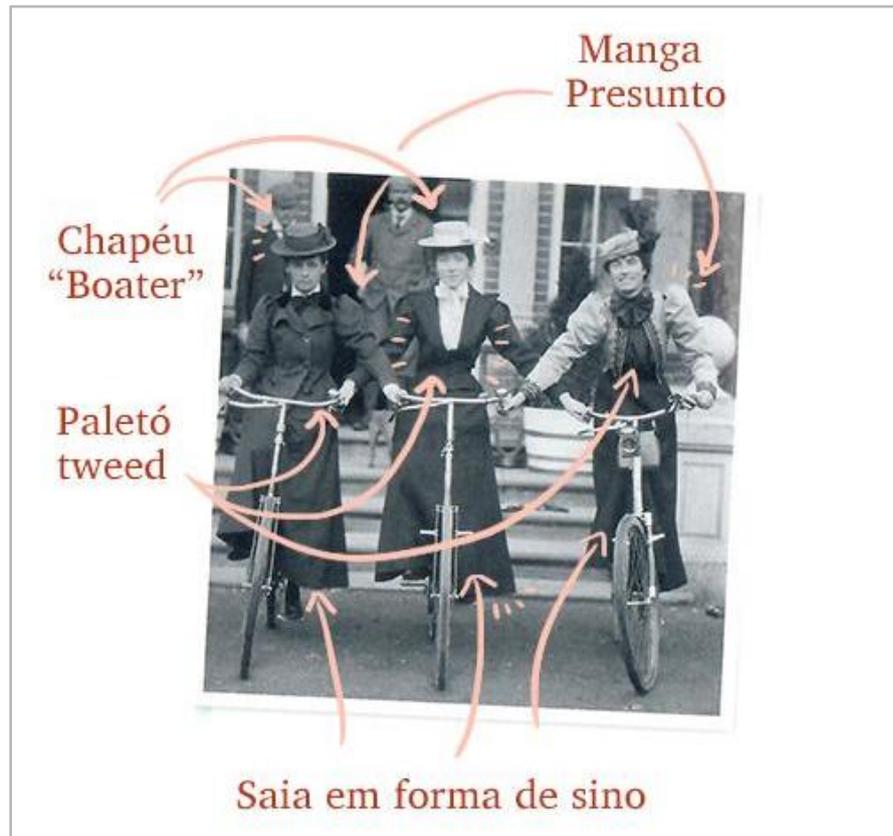


Figura 43: Foto retirada do livro “Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen” de NJ Stevenson (2012) e manipulada³⁹ pela pesquisadora.

Com base nesse estudo, seguem os esboços⁴⁰ mais próximos da versão final da personagem Leonor (figuras 45, 46 e 47), assim como esboços de mais 2 personagens secundários (figuras 47 e 48):

³⁹ A edição procura relacionar as peças da indumentária usadas no período retratado, com seus respectivos nomes.

⁴⁰ Demais esboços e estudos, incluindo personagens antigos, se encontram no APÊNDICE.

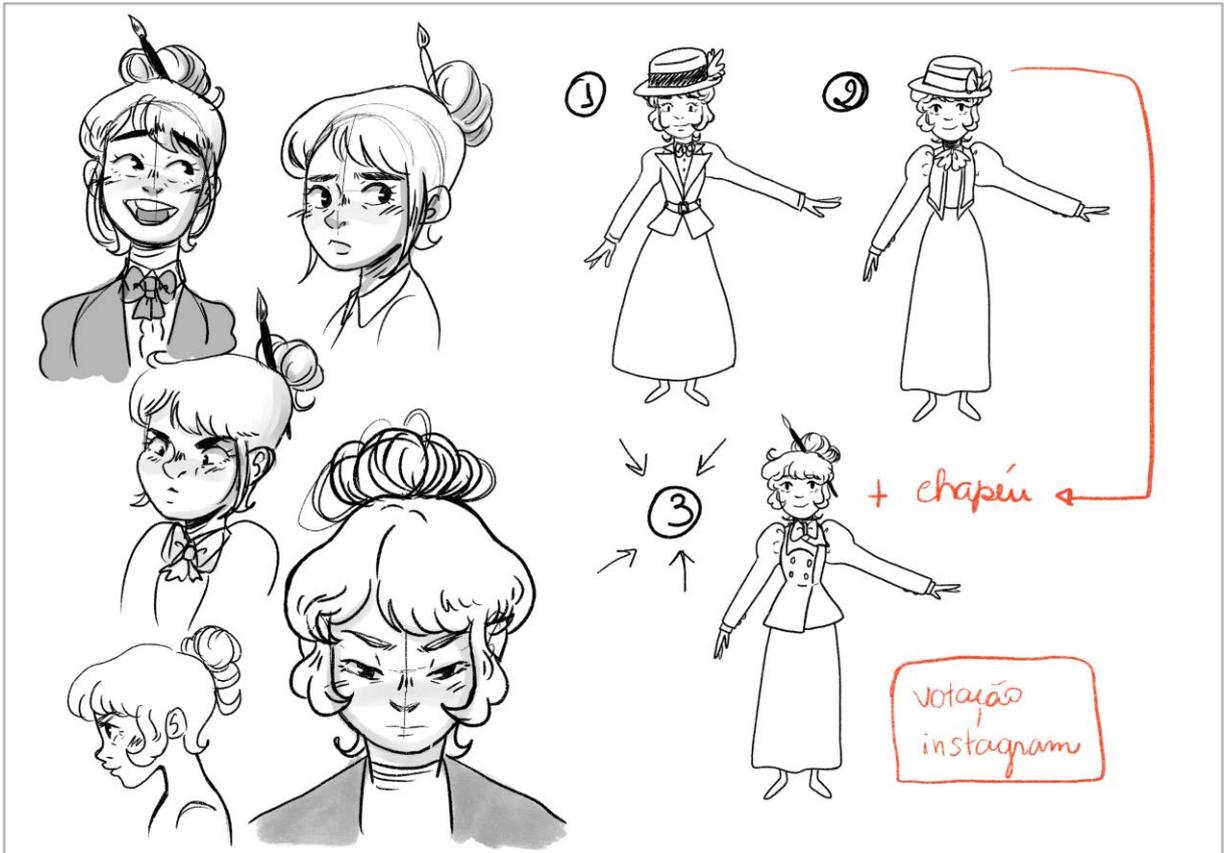


Figura 44: Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 01



Figura 45: Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 02



Figura 46: Rascunhos da personagem Leonor de Andrade 03



Figura 47: Rascunhos da personagem Dora Alice (mãe de Leonor)



Figura 48: Rascunhos do personagem Victor 01 (amigo de Leonor)

3.4 Estudo de Capa

Para a identidade visual da capa, foi usado como inspiração a estética do movimento *Art Nouveau*⁴¹, cuja principal particularidade é a valorização por padrões lineares sinuosos, com predomínio de formas naturais e estilizadas, assim como o uso de desenhos mais abstratos como a curva “chicote” e o arabesco. Dentro desse contexto, um primeiro estudo de capa usou como parâmetro o trabalho de Alphonse Mucha (1860 - 1939), considerado como um dos maiores expoentes do movimento (FARTHING, 2011, p. 346, 347).

Segue abaixo o rascunho inicial (figura 49), depois o teste de cor (figura 50), seguido da versão com o traço definido (figura 51) e, por fim, a arte final (figura 52).

⁴¹ Movimento artístico com origem francesa, marcado pela versatilidade no estilo decorativo e que teve seu auge no final do século XIX e início do XX, por volta de 1890 a 1914 (FARTHING, 2011, p. 346, 347).



Figura 49: Rascunho desenho da capa



Figura 50: Teste de cor para a capa



Figura 51: Traço do desenho da capa

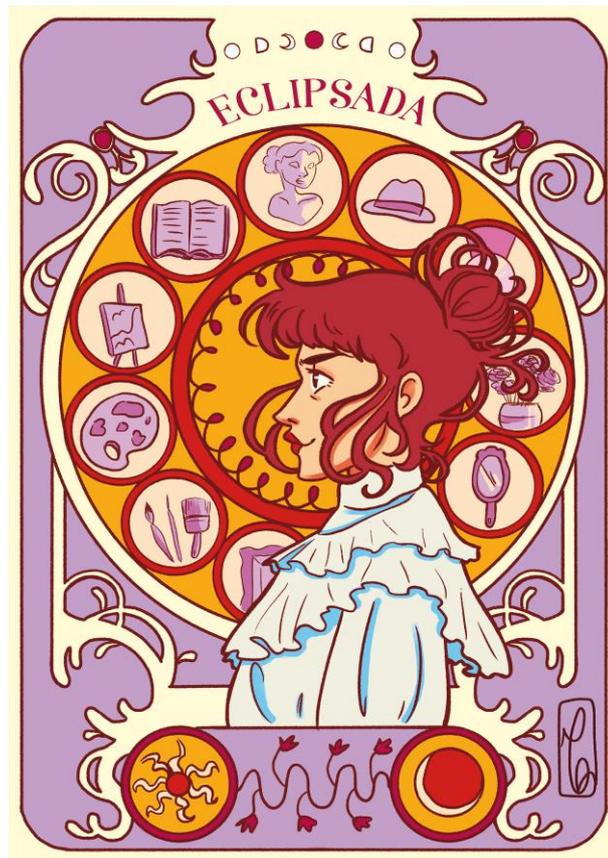


Figura 52: Arte final da capa (versão 1)

Cabe ressaltar que as figuras femininas do Art Nouveau, eram representadas como *femme fatales* e apresentavam teor decorativo (FARTHING, 2011, p. 347). As mulheres das obras de Mucha têm essa característica, podendo ser associadas a musas, encobertas de sensualidade. Contudo, essa visão vai no sentido oposto à ideia de “Eclipsada”, que busca apresentar uma protagonista que não quer se prender a estereótipos ligados a seu gênero. Esse primeiro estudo acaba reforçando o rótulo ligado à representação feminina, dentro desse movimento. Outro fator que contribuiu para a mudança, foi o interesse em buscar uma artista mulher do *Art Nouveau* como fonte de inspiração.

Durante a pesquisa, nos deparamos com Elisabeth Sonrel⁴² (1874 - 1953), uma pintora do estilo *Art Nouveau*. Os temas de seus trabalhos, em sua maioria, apresentam como inspiração temas mitológicos, misticismo, simbolismo, histórias épicas de cavalaria e lenda arturiana. Ganhou uma medalha de bronze por sua pintura *The Sleep of the Virgin* (s.d.). Trabalhava principalmente com pintura a guache e aquarela, desenvolvendo uma paleta com cores luminosas e claras (GALERIE ARY JAN, 2020).

Ao observar as obras de Elisabeth Sonrel, é possível encontrar algumas particularidades com relação aos trabalhos de Mucha. Primeiramente, em muitas pinturas de Sonrel a figura feminina não é retratada como musa ou com sensualidade, o que pode estar relacionado ao não enfoque nas curvas das mulheres. A expressividade é outro traço que podemos destacar, pois enquanto Mucha apresenta mulheres com expressões faciais “alheias e sonhadoras” (ULMER, 2006, p. 10) e muito parecidas umas das outras, Sonrel procura diversificar um pouco ao longo de suas pinturas. Outra particularidade encontrada é relacionada às figuras femininas da artista, que em sua maioria, estão de cabelo preso por um coque, tranças ou rabo de cavalo e, em contrapartida, muitas das obras de Mucha, encontramos mulheres de cabelos sumptuosos e soltos.

Desta forma, após esses apontamentos, uma nova proposta de capa foi pensada, com base nas obras de Sonrel (figura 53). Muitas das mulheres pintadas por Sonrel usavam véu, se relacionando com a ideia do misticismo, além de apresentar flores como detalhes. Assim, uma das alternativas criada (figura 54), levou em consideração essas duas influências da artista, colocando um véu em Leonor e além de uma flor, ela também segura pincéis. A ideia de colocar uma flor ao lado dos pincéis, foi uma forma de tentar simbolizar sua feminilidade ao lado da

⁴² Disponível em: <https://www.galeriearyjan.com/en/sonrel-elisabeth.htm>

profissão de artista. O véu estaria ligado a ideia de ser acobertada, fazendo a ponte com o título “Eclipsada”. Porém, o detalhe do véu atribuiu uma imagem teor quase “sacro”, se afastando da proposta da narrativa.

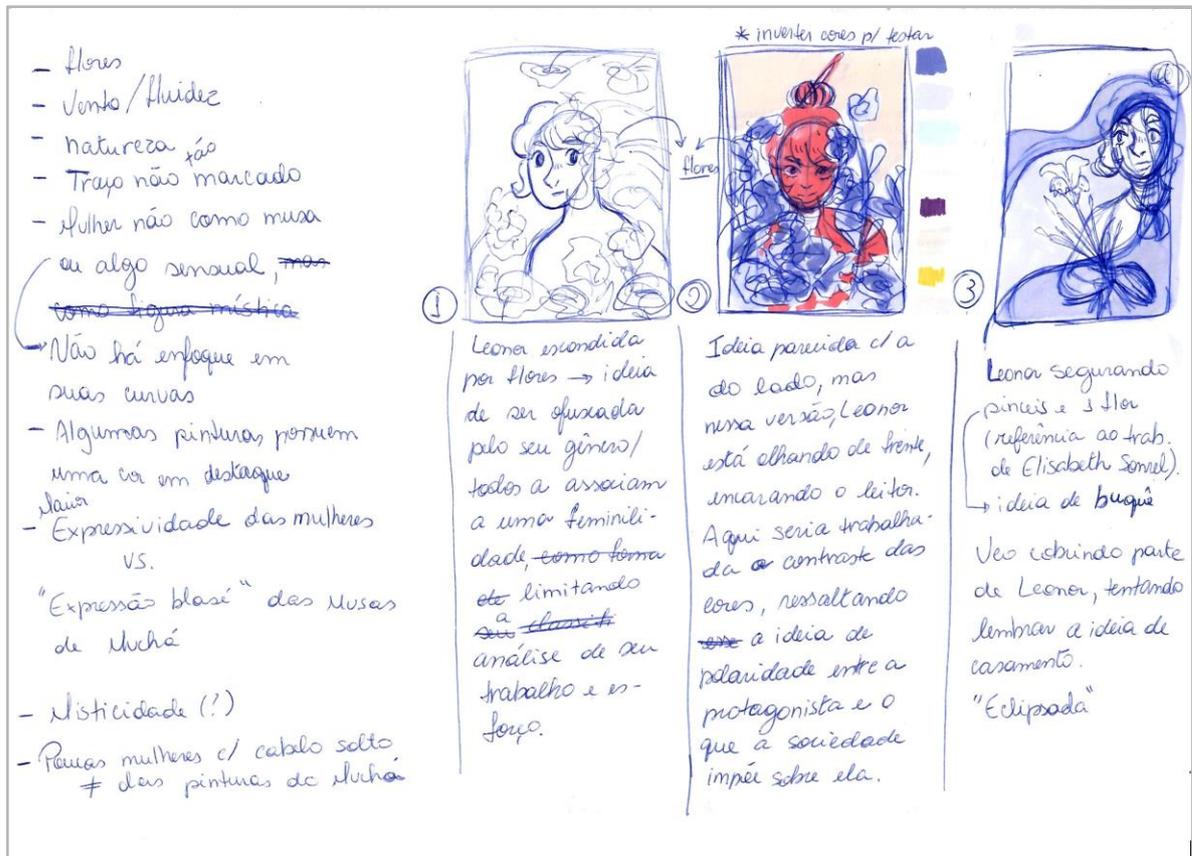


Figura 53: Estudo de capas (versão 2).



Figura 54: Estudo de capa (versão 2)

O segundo estudo (figura 55) manteve o elemento floral, mas usado de outra forma. As flores nesse estudo, se relacionam com a ideia de delicadeza e feminilidade atribuída a seu gênero e o fato de Leonor estar quase coberta por elas, simboliza uma tentativa de ofuscamento por parte da sociedade. Esse rótulo seria um impeditivo para o destaque da personagem, assim como para avaliar seus trabalhos e esforços. Contudo, apesar dessas barreiras, a personagem ainda consegue se sobressair e isso é simbolizado através do olhar da protagonista direto para o leitor e das cores que se destacam. A cor que preenche Leonor faz contraste com as flores que tentam encobri-la, fazendo com que a personagem tenha mais destaque.

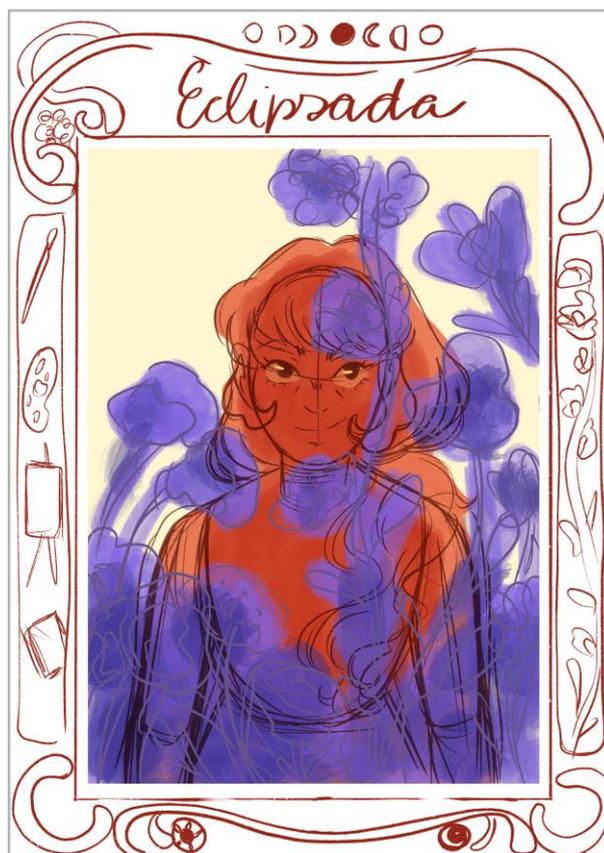


Figura 55: Estudo de capa 02 (versão 2)

Porém, apesar do conceito de capa estar em sintonia com a premissa da HQ, a execução (figura 55) parece simplória e carece de mais algum aprofundamento. Com base nisso, foram realizados mais alguns estudos (figura 56, 57, 58, 59 e 60).

Nos estudos das figuras 56 e 57, Leonor não está mais tão encoberta por flores, mas tenta afastá-las, com uma de suas mãos. Esse gesto foi uma tentativa de mostrar que a personagem procura afastar o rótulo de feminilidade (representada pelas flores), junto com todas as crenças ligadas a ele, como o de mulheres serem consideradas “delicadas” e “puras”, por exemplo. Segue abaixo:



Figura 56: Estudo de capa 03 (traço)

Figura 57: Estudo de capa 03 (traço e cor)

As flores foram inspiradas na Rododendro (*Rhododendron maximum*), que apesar de possuir uma aparência bonita, são venenosas. Essa flor simboliza ambição e perigo, o que atribui um conceito significativo para a capa (DIETZ, 2020, p. 184). Ou seja, o pré-julgamento exclusivamente pela aparência pode levar a sérios equívocos.

Porém, ainda que a capa tenha um conceito mais trabalhado com relação aos estudos anteriores, há alguns pontos que podem provocar outras interpretações com relação à história. Em uma rápida observação, a ilustração pode passar a impressão de que se trata de uma história de romance pela forma em que a protagonista está colocada na composição, cercada de flores. As cores também ajudam nessa sensação, já que os tons avermelhados, que possuem um certo destaque, podem passar a ideia de amor e paixão (FRASER, 2012, p. 23).

Outro ponto importante é que Leonor parece estar posando para um quadro (a moldura ajuda a reforçar um pouco essa ideia), quase como se estivesse em uma posição para ser admirada pelo expectador, ou seja, de passividade. Esta última observação não está de acordo com a personalidade e crenças da protagonista. E por fim, o elemento da pintura ficou muito

sutil e passa quase despercebido, o que acaba sendo uma questão complicada para a escolha da capa final.

Tendo isso em mente, mais estudos foram desenvolvidos pensando em uma quarta opção de capa (figura 58, 59 e 60). Desta vez, o foco se pautou em composições mais dinâmicas, deixando a questão da pintura mais evidente e procurando explorar melhor a expressividade de Leonor, de acordo com sua personalidade assertiva e irônica.

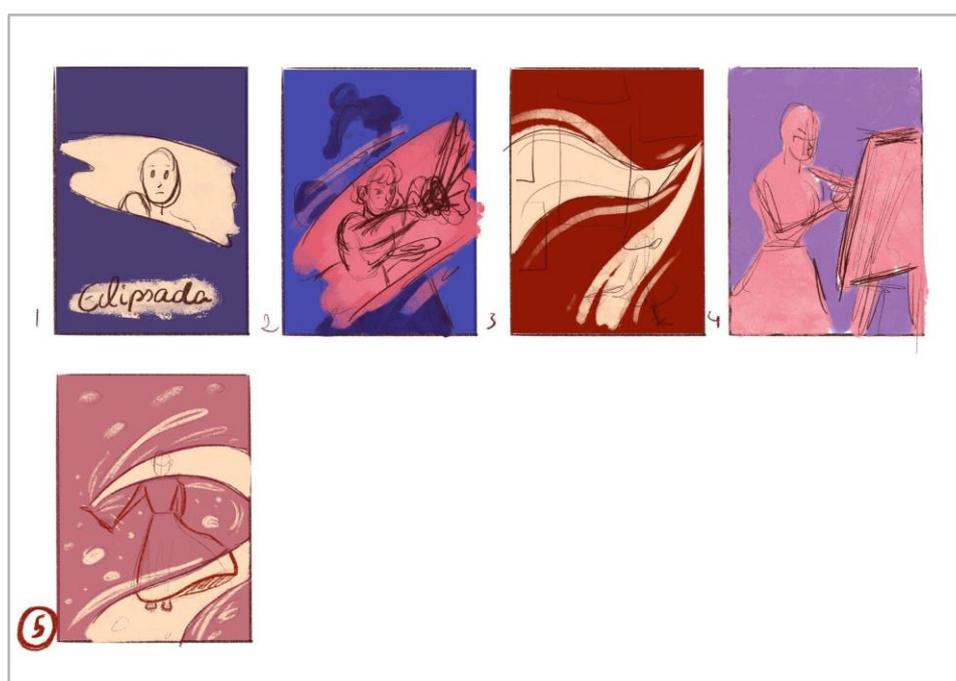


Figura 58: Estudo de capa 04 (exploração de composições)

Dos esboços mostrados na figura acima, o rascunho de número 5 (segunda opção da primeira coluna) foi selecionado e, a partir dele, novos estudos foram desenvolvidos (figura 59). A escolha por essa opção levou em consideração o dinamismo da tinta saindo do pincel, evidenciando bem esse elemento da pintura, dando até a impressão de ser algo mágico e transformador.



Figura 59: Estudo de capa 04 (mais explorações de composição e teste de cor)

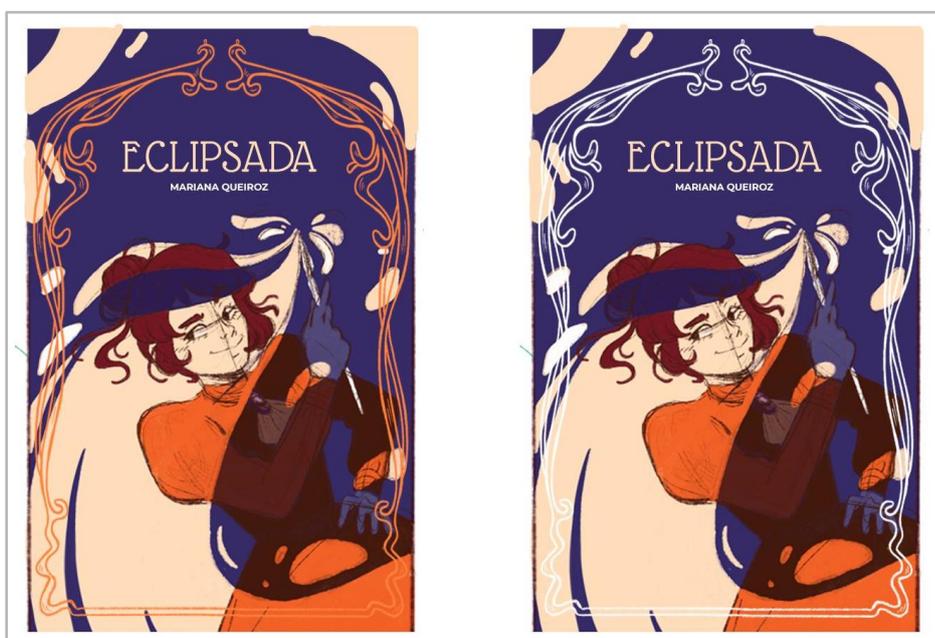


Figura 60: Estudo de capa 04 (opções 1 e 2: teste com moldura na capa)

Dos estudos da figura 59, a opção escolhida foi a 5.7 (última imagem do canto inferior direito), tanto pelas cores, quanto pela pose e disposição dos elementos. A personagem parece confiante e segura o pincel decidida. Podemos fazer uma analogia do pincel com uma varinha mágica e, assim, traçar uma analogia com a história, pois é por meio da pintura que a personagem decide traçar o seu próprio futuro. Ou seja, o pincel não é mágico, mas é o instrumento que Leonor utiliza para esboçar seu caminho.

Após a escolha do rascunho final, foi inserida uma moldura (figura 60) em duas opções de cor (laranja e branco), como detalhe final. A fonte no título teve como critério ser inspirada no *Art Nouveau*, especificamente em cartazes de Alphonse Mucha, como nos exemplos abaixo (figura 61 e 62). Algumas características foram levadas em consideração para sua escolha, como as letras em maiúscula, ter serifa, apresentar curvas e não ter muita espessura.

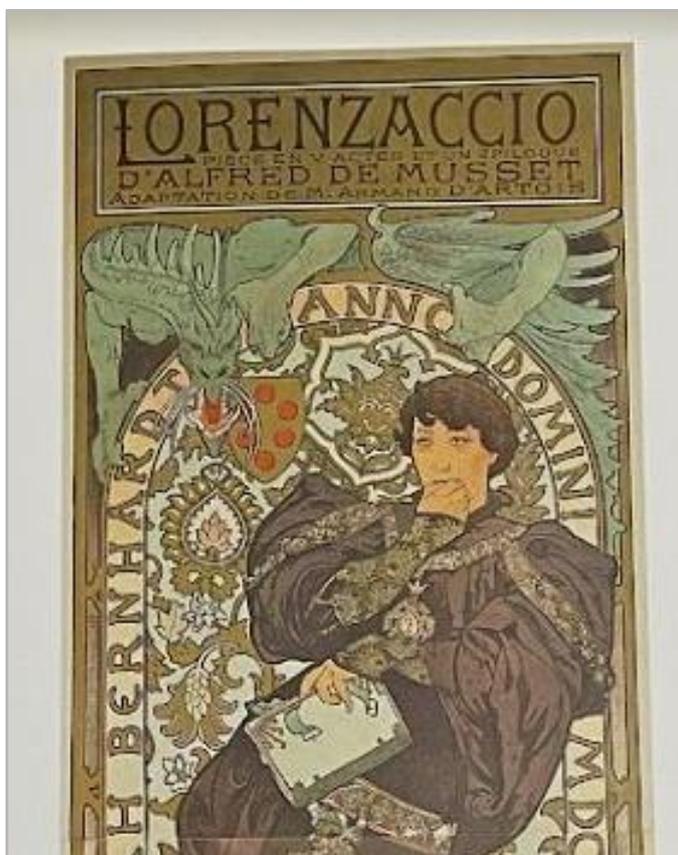


Figura 61: Foto do cartaz *Lorenzaccio* (1896) retirada do livro *MUCHA* de Renate Ulmer (2006). Foto: Mariana Queiroz

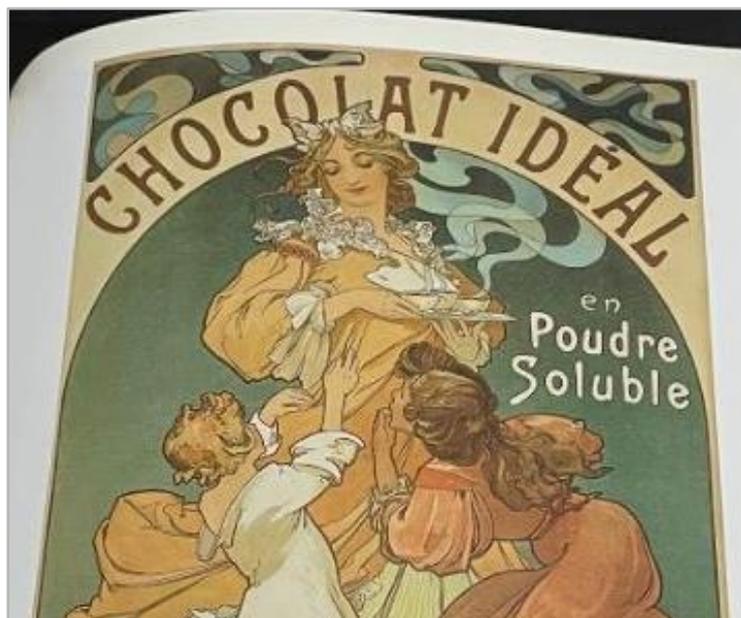


Figura 62: Foto do cartaz *Chocolat Idéal* (1897) retirada do livro *MUCHA* de Renate Ulmer (2006). Foto: Mariana Queiroz

Como o quadrinho possui 104 páginas desenhadas, foi pensado dividi-lo em 3 capítulos, pensando em uma melhor separação dos três atos da história. Além disso, a demarcação das 3 partes também funciona como demarcadores temporais, além de deixar a leitura da HQ menos cansativa e ainda seria uma forma de auxiliar na busca de determinado acontecimento. Por exemplo: ao invés de procurar apenas pelas páginas por alguma situação em específica, o leitor pode se guiar também pelos capítulos.

Para cada abertura de capítulo foi pensado a criação de uma ilustração de página dupla. Cada ilustração seria inspirada em uma obra de Abigail de Andrade, Georgina de Albuquerque e Bertha Worms, usando a figura de Leonor trazendo algum elemento de pintura. Para o desenho do capítulo 1 (figura 64), foi escolhido como inspiração a pintura *Primavera* (1926) de Georgina de Albuquerque (figura 63).



Figura 63: *Primavera* de Georgina de Albuquerque - 1926 (WIKIART, 2021)



Figura 64: Rascunho do desenho para o capítulo 1

O capítulo 2 (figura 66) teve como base a obra *Canção Sentimental* (1904) de Bertha Worms (figura 4).



Figura 65: Rascunho do desenho para o capítulo 2

E por fim, o capítulo 3 tem como ideia o desenvolvimento de um desenho a partir da obra *Sem título* (1881) de Abigail de Andrade (figura 2).

3.5 Possibilidades de narrativa anteriores

Ao longo do desenvolvimento do trabalho e após algumas experimentações, a proposta de narrativa passou por diversas mudanças. Foi pensado três caminhos com abordagens diferentes:

1. Narrativa fictícia (início, meio e fim)
2. Obra biográfica, inspirada em alguma das pintoras.
3. Histórias curtas ou “tirinhas”.

Das três opções, o caminho escolhido foi o primeiro, pois o segundo foi bem pouco explorado e o terceiro apresentou algumas questões conforme seu desenvolvimento. No início do projeto, ficou evidente que o objetivo não era mostrar a história de uma pintora específica, mas sim apresentar o contexto sociocultural e histórico, procurando refletir sobre as lacunas na historiografia da arte, no que diz respeito a essas mulheres.

A terceira opção (“tirinhas”), começou de forma promissora, mas o seu decorrer gerou algumas questões que induziriam a pesquisa para fora de seu recorte. A ideia era relacionar a situação de artistas do passado com o presente, usando um tom mais sarcástico e de humor, sem perder o caráter reflexivo. Seguem abaixo dois rascunhos iniciais (figura 56, 57 e 58), tentando explorar o conceito.

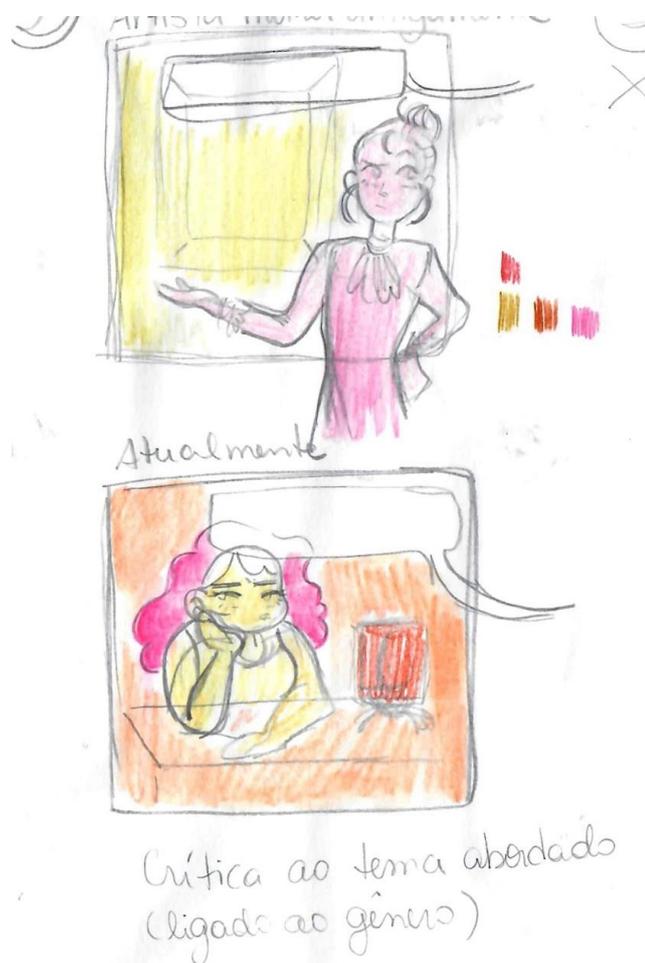


Figura 66: Rascunho sobre ideia das tirinhas 01

O primeiro quadrinho (figura 66), faz um paralelo entre duas artistas (uma pintora e outra quadrinista), que apesar de serem de períodos diferentes, compartilham do mesmo julgamento com relação a seu trabalho.

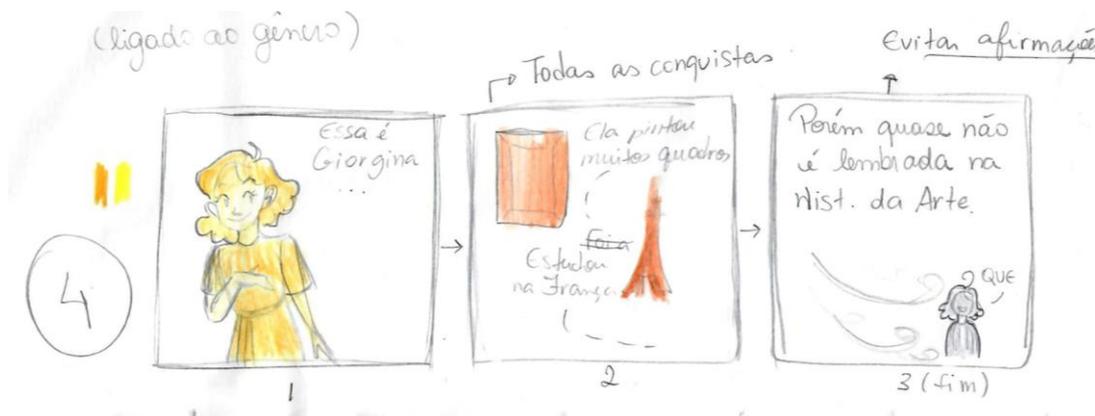


Figura 67: Rascunho sobre ideia das tirinhas 02

A segunda ideia faz uma crítica com teor histórico, usando Georgina de Albuquerque como exemplo, a qual a mesma é apresentada ao leitor, exibindo suas maiores conquistas, mas que no final, é pouco conhecida na História da Arte, em comparação a outros artistas do mesmo período.



Figura 68: Rascunho sobre ideia das tirinhas 03

A terceira tirinha (figura 68) mostra 2 protagonistas: uma personagem da atualidade e outra do passado e ambas seriam artistas. A artista do passado seria como uma amiga imaginária para a do presente, proporcionando questionamentos e reflexões para a do presente. Essa ideia não foi levada adiante pois implicaria na pesquisa do panorama de mulheres artistas, tanto do passado, quanto do presente. Além do que, o campo de atuação artística na atualidade é vasto e demandaria um recorte muito específico.

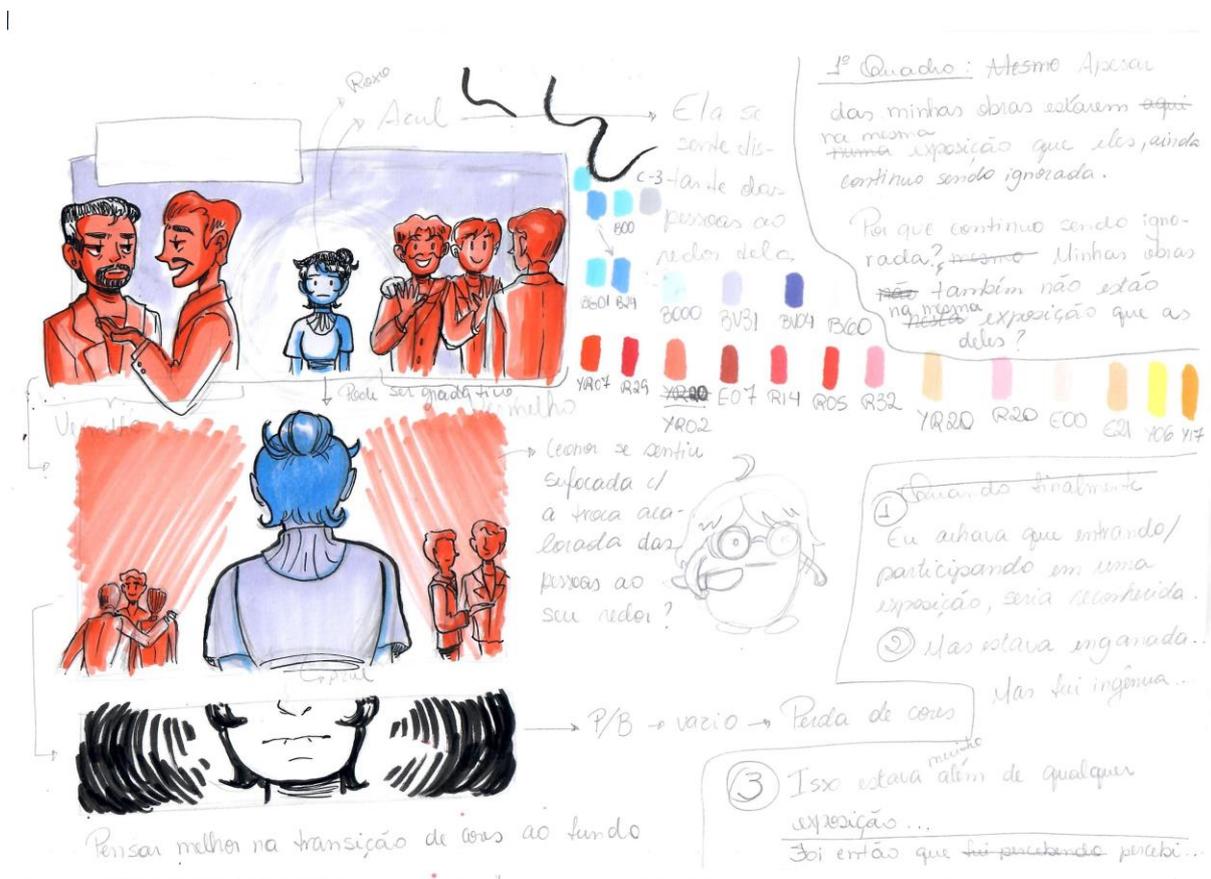


Figura 69: Rascunho sobre ideia das tirinhas 03

Por fim, o estudo acima (figura 69) foi o que mais se aproximou do objetivo da pesquisa. Nesta página, a proposta foi explorar uma situação, na qual uma artista se sente completamente ignorada. Apesar de ela estar em um ambiente artístico, a personagem se sente deslocada, e sem um sentimento de pertencimento.

A partir dessa pequena história, “Eclipsada” foi ganhando forma mantendo o foco em artistas do passado, do período abordado na pesquisa.

4 Considerações Finais

Eclipsadas não chegou a uma conclusão única sobre o motivo exato pelo qual as pintoras não tiveram tanto espaço quanto os pintores, mas apontou circunstâncias, crenças socioculturais e uma contextualização histórica que auxiliou um pouco no entendimento da questão. Pela extensão do tema, nem todas as possibilidades puderam ser exploradas com profundidade.

O projeto ainda proporcionou a criação de um quadrinho que pudesse contemplar pinceladas da parte teórica. O produto final não tem como objetivo ser um material teórico, documental e biográfico, mas sim funcionar como “porta de entrada” para o tema de pintoras pouco lembradas na História da Arte.

A discussão sobre a visibilidade feminina no campo artístico tem se ampliado cada vez mais, mas existe uma lacuna significativa no registro de seus trabalhos com relação aos artistas homens. Dessa forma, é preciso que o tema seja abordado incansavelmente e com a ênfase necessária ao assunto em questão.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho foi percebido por nós, seja pelas visitas aos museus, seja conversando com pessoas ligadas ao meio artístico (estudantes, pintores, professores, historiadores, artistas, entre outros) que pouco ainda se discute sobre mulheres pintoras do passado. Quando o assunto é citado, há o interesse e curiosidade, porém ainda há poucas iniciativas e pessoas discutindo sobre, conforme observado ao longo desses dois anos. Também não há muitos materiais lançados com a temática.

É importante que o tópico seja explorado e abordado em diferentes mídias, além do âmbito acadêmico. É importante estudar e investigar o tema através da pesquisa acadêmica e que, a partir dela, seja possível o ampliamto do debate, além de contribuir com novos projetos, iniciativas e possa inspirar mais pessoas a conhecer o assunto.

Pensando na viabilização do trabalho, em termos de publicação, foram consideradas quatro possibilidades. A primeira seria por meio do contrato com uma editora, que ficaria responsável pela publicação, veiculação e distribuição dos materiais impressos. A editora escolhida precisa ter afinidade com o tema da HQ de alguma forma.

A segunda opção seria a autopublicação, através de plataformas de financiamento coletivo, como o *Catarse*, por exemplo. A vantagem dessa opção seria a independência que o

autor tem em manejar a campanha de arrecadamento e a ajuda de custo para a impressão do quadrinho. Por outro lado, o autor fica responsável por absolutamente tudo, como a produção do trabalho, a divulgação constante, pensar na logística da distribuição, cálculo de frete, entre outras funções.

A terceira possibilidade envolveria uma parceria com museus de arte para a publicação, de preferência os visitados e citados no capítulo 2. A ideia seria buscar um apoio para a publicação do impresso com uma instituição de renome e que se interessasse pela temática. A ideia seria tanto a divulgação do museu, como agregar mais valor ao trabalho. Por trabalharmos atualmente na Fundação Fiocruz, seria possível estabelecer pontes com pessoas ligadas a áreas focadas no meio acadêmico, científico e cultural.

A quarta opção seria a publicação por meio de editais (regionais, culturais, faculdades e editoras). O quadrinho seria submetido a um processo seletivo, avaliando se está de acordo com os pré-requisitos, objetivando conseguir verbas para sua viabilização.

Há ainda uma quinta opção, mas que na verdade seria mais complementar, pois é mais voltada à versão digital da HQ, que será desenvolvida posteriormente com base no impresso. A publicação seria feita através de sites e aplicativos voltados a *webcomics*, com lançamentos de quadrinhos digitais e disponibilizados de forma *online*. Há duas plataformas conhecidas como o *Webtoon* e *Tapas*.

Por fim, cabe ressaltar que no começo desta dissertação, em 2019, não podíamos imaginar que passaríamos pela pandemia do Covid-19 em 2020 e 2021. Os efeitos desse momento dramático tiveram um impacto significativo na vida de todos, inclusive a nossa. E apesar das dificuldades e preocupações, foi possível concluir um trabalho de mestrado com muito esforço e dedicação.

A jornada não foi fácil, muito pelo contrário. Mais do que coragem, é preciso também incentivo e apoio (acadêmico, de pessoas próximas e psicológico) para perseverar e poder concluir um trabalho com um tema necessário e relevante.

Concluimos e afirmamos que o término desta pesquisa não é o ponto final desta proposta, mas sim, o início de um trabalho que tem muito a contribuir e abordar sobre uma temática tão importante para a História da Arte e principalmente por relatar a coragem e

persistência de algumas mulheres pintoras que foram fundamentais para a realização da nossa dissertação.

Referências Bibliográficas

- AMAZON. **Arte (English Edition)**. Vol. 1. S. l., 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Arte-Vol-English-Kei-Ohkubo-ebook/dp/B07HCQ8TZV>. Acesso em: 29 fev. 2020.
- ARAGÃO, Octavio. **A Reconstrução Gráfica de um candidato**. 2007. 317 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. 317 p.
- ATHAYDE, Laura. **História real do dia**. S. l., 2016. Disponível em: <https://ltdathayde.tumblr.com/post/142257192746/hist%C3%B3ria-real-do-dia>. Acesso em: 6 ago. 2019.
- ATHAYDE, Laura. **Histórias tristes e piadas ruins**. S. l.: Catarse, 2018. Disponível em: <https://www.catarse.me/historiastristes>. Acesso em: 20 jun. 2019
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 339 p. v. 1.
- BERGER, John. **Ways os Seeing**. London: Penguin Books, 1972. 166 p. Edição Kindle.
- BRASIL. Imprensa Nacional. **Impressão Régia**. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dicionario-eletronico/-/impress%C3%A3o-regia>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- BRASIL tem 230 milhões de smartphones em uso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 2019. Negócios. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2019/04/brasil-tem-230-milhoes-de-smartphones-em-uso.html>. Acesso em: 15 out. 2019.
- BREEN, Marta; JORDAHL, Jenny. **Mulheres na Luta: 150 Anos em Busca de Liberdade, Igualdade e Sororidade**. Tradução de Kristin Lie Garrubo. São Paulo: Seguinte, 2018. 128 p.
- CAMARGO, Angélica Ricci. Impressão Régia. **Arquivo Nacional MAPA**, Rio de Janeiro, 4 ago. 2021. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/204-impressao-regia>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 151-170.
- DANTON, Gian. **Como escrever quadrinhos**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2015. 108 p. (Série Quiosque, 39).
- DICIONÁRIO de nomes próprios. **Leonor**. S. l., 2020. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/leonor/>. Acesso em: 25 out 2019.
- DIETZ, S. Theresa. **The Complete Language of Flowers: a definitive and illustrated History**: 3. Wellfleet: France, 2020. 256 p.

DUBY, Georges. **As Damas do Século XII**. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Schwarcz, 1996. 393 p. Epub.

EQUIPE Mar (org.). **Mulheres na Coleção do MAR**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

FRANCO, Edgar. **HQtrônicas: do suporte papel à rede internet**. 2001. 189 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Unicamp, Campinas, SP, 2001. 189 p.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O essencial da cor no design Capa comum**. São Paulo: Ed. Senac/SP, 2012. 256 p.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **O Malho: a revista**. Rio de Janeiro, [2021]. Disponível em: <http://omalho.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

GALERIE ARY JAN. **Elisabeth Sonrel (1874-1953)**. Paris, 2020. Disponível em: <https://www.galeriearyjan.com/en/sonrel-elisabeth.htm>. Acesso em: 10 abr. 2020.

GUANDALINI JR., Walter; FONSECA, Ricardo Marcelo. Los arquitectos de la independencia: el Consejo de Estado y la construcción de un estado nacional brasileiro (1822-1834). **Prolegómenos**, v. 17, n. 34, p. 96-122, 12 Ene. 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-182X2014000200007. Acesso em: 02 jul. 2019. P. 99.

GUERRILLA GIRLS. **Reinventing the 'F' Word: feminism**. S. l., [2020]. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em: 19 nov 2019.

GUIA DAS ARTES. **Leonor Fini**. São Lourenço, MG, 2015. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/leonor-fini/obras-e-biografia>. Acesso em: 24 out 2019.

HAYDEN, Malin. Artistas mulheres *versus* artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito? In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 312-336.

IGNOTOFSKY, Rachel. **As Cientistas**. Tradução de Sonia Augusto. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2017.

IGNOTOFSKY, Rachel. **Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World**. New York: Ten Speed Press, 2019. Edição Kindle.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **4ª edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil**. São Paulo, 2016. 142 p. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf. Acesso em: 19 out. 2019.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009. p. 29, 30.

- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007. 176 p.
- KARL, Frederick. **O Moderno e o Modernismo: A soberania do artista., 1885-1925**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 80.
- LAMARÃO, Sergio. As revistas como fonte para a história da cidade do Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Mar. 2012. p. 16.
- LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias das Mulheres e Histórias Feministas**. São Paulo: MASP, 2019. 528 p.
- LEMOS, Aline. **Artistas Brasileiras**. Belo Horizonte: Miguilim, 2018. 79 p.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 27.
- MARASCIULO, Marília. Bertha Lutz, a bióloga pioneira no movimento de igualdade de gênero. **Galileu**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/03/bertha-lutz-biologa-pioneira-no-movimento-de-igualdade-de-genero.html>. Acesso em: 02 jul. 2019.
- MARINO, Daniela. O mercado de histórias em quadrinhos no Brasil e os suportes para publicação digital. In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, 4., São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2017. p. 1-13.
- MARQS, Raomi. **Como escrever histórias**. S. l.: Bendaora, 2016. 191 p.
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. 138 p.
- MULTIRIO. A Mídia Educativa da Cidade. **A Imprensa Régia**. Rio de Janeiro, [2020]. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/52-o-rio-de-janeiro-como-a-capital-do-reino/2483-a-imprensa-regia>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? **ArtNews**, New York, Jan. 1971. p. 22, 36.
- OLEQUES, Liane Carvalho. **Impressionismo**. Florianópolis: InfoEscola, 2019. Disponível em: <https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/impressionismo/>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O Moderno em Revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. 268 p.
- Oliveira, Cláudia de. Discursos Visuais na Imprensa do Rio de Janeiro entre 1900 e 1914: vestuário, gênero e subcultura feminina. **Caiana**, v. 13, p. 46-61, segundo semestre 2018.
- PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 95-109.

PEREIRA, Sonia. **Arte Brasileira no Século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011. 128 p. (Coleção Didática).

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007. 184 p. Epub.

PITTA, Fernanda; CAVALCANTI, Ana M. T.; ABREU, Laura. **Trabalho de Artista: Imagem e Autoimagem (1826-1929)** [Foto tirada da parede da exposição]. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2019.

RAMOS, Cecília. **Memes são a salvação**. [Rio de Janeiro]: Catarse, 2018.

RIBEIRO, Carolina. Conheça as redes sociais mais usadas no Brasil e no mundo em 2018. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 fev. 2019. APPS Redes Sociais. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/conheca-as-redes-sociais-mais-usadas-no-brasil-e-no-mundo-em-2018.ghtml>. Acesso em: 20 out. 2019.

SAYURI, Juliana. **O pai do menino de cabelo azul**. São Paulo: Trip News, 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-pai-do-armandinho-o-menino-de-cabelo-azul-que-reflete-sobre-arte-a-politica-e-direitos-humanos>. Acesso em: 20 out 2020.

SILVA JÚNIOR, Joab Silas da. **O que é eclipse?** Brasil Escola. S. l., 2021. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-e-eclipse.htm>. Acesso em 20 abr. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 50, p. 143-159, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092002000300009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 14 jun. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, p. 1-5, fev. 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/66390>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008. 360 p.

STEVENSON, N. J. **Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 288 p.

‘TARSILA Popular’ bate recorde de visitação e leva mais de 400 mil ao Masp. **Veja**, Rio de Janeiro, 31 jul. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/tarsila-popular-bate-recorde-de-visitacao-e-leva-mais-de-400-mil-ao-masp/>. Acesso em: 28 nov. 2019.

VELLOSO, Monica Pimenta. **MODERNISMO no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: KBR Editora Digital, 2015. 331 p. Edição Kindle.

VINCENTIS, Paulo de. **Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil**. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-23012015->

092503/publico/paulo_de_vincentis_pintura_historica_salao_centenario_v_final.pdf. Acesso em: 25 jun. 2019. P. 72; 74.

WIKIPEDIA. **Batalha do Avaí**, S. l., 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Ava%C3%AD_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Ava%C3%AD_(Pedro_Am%C3%A9rico)). Acesso em: 15 nov 2019.

WIKIPEDIA. **Independência ou Morte!** S. l., 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)#/media/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Independ%C3%Aancia_ou_Morte_-_Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_(Pedro_Am%C3%A9rico)#/media/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Independ%C3%Aancia_ou_Morte_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 20 maio 2019.

WIKIPEDIA. **Moema**. S. l., 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema_\(Victor_Meirelles\)#/media/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema_(Victor_Meirelles)#/media/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg). Acesso em: 12 mar. 2020.

WIKIPEDIA. **Sessão do Conselho de Estado**. S. l., 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sess%C3%A3o_do_Conselho_de_Estado. Acesso em: 20 maio 2019.

VYGOTSKY, Lev S. **Pensamento e Linguagem**. S. l., Ed. Ridendo Castigat Mores, 2001. 159 p. Epub.

ULMER, Renata. **Mucha**. Colônia: Taschen, 2006. 95 p.

Apêndice

Roteiro

Você pode acessar o roteiro completo no *link* ou *QR Code* abaixo:

[ROTEIRO ECLIPSADA.pdf](#)



Boneca

Pode-se acessar a boneca completa pelos *links* ou pelos *QR Codes* abaixo. Foram colocadas duas opções: 1 em alta qualidade e 1 em baixa, caso a primeira alternativa fique complicada de abrir e explorar as páginas, devido ao seu tamanho. É recomendável o *download* da HQ para que possa ser visualizado em página dupla através de um leitor de PDF no computador. Para poder escanear o *QR Code*, só apontar a câmera do celular que será identificado o link que redireciona diretamente para a HQ.

Alta qualidade:

[HQ Eclipsada boneca 2021 - Mariana Queiroz.pdf](#)



Baixa qualidade:

[HQ Eclipsada boneca 2021 - Mariana Queiroz_baixa.pdf](#)



Storyboard (da página 01 até a página 12)



Pág. 01



Pág. 01 - V02



Pág. 02



Pág. 02 - V02

Storyboard das páginas 1 e 2. O lado esquerdo são as versões anteriores e o lado direito, as mais próximas da versão final.



Pág. 03

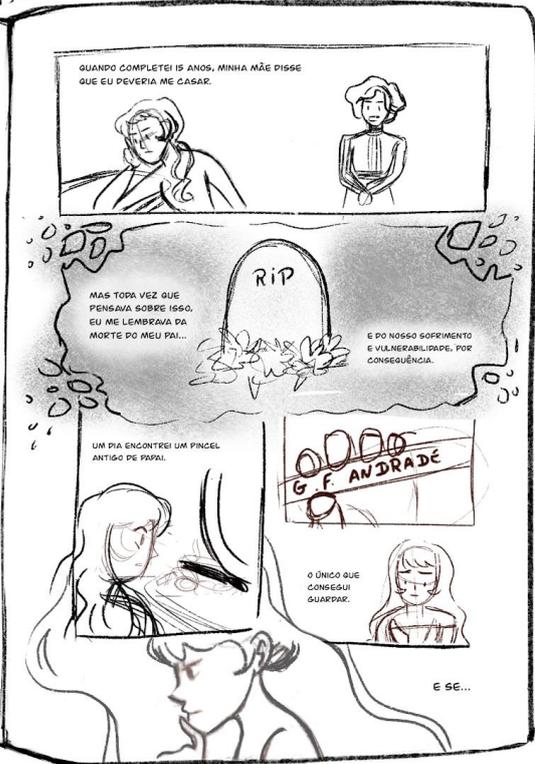


Pág. 04

Explicação breve de Abigail



Pág. 05

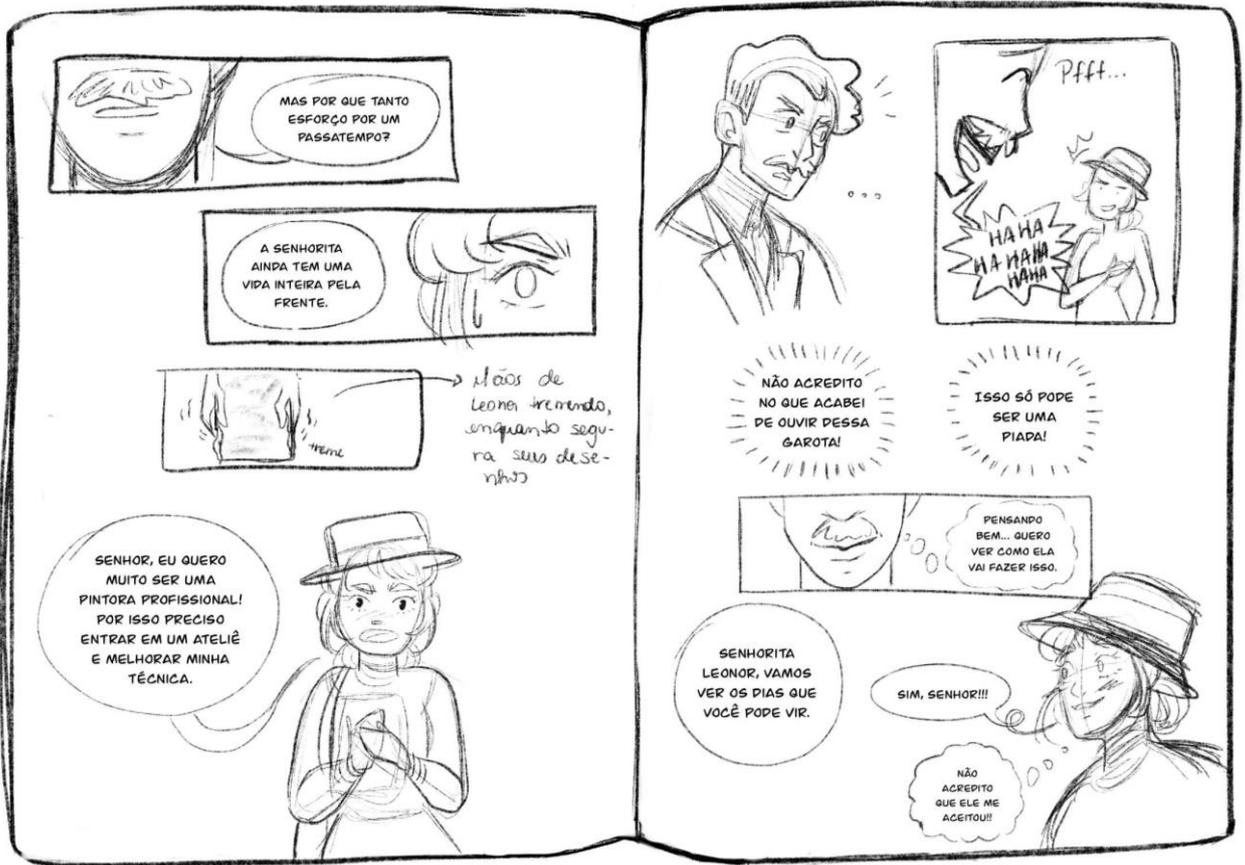


Pág. 06

Storyboard das páginas 3, 4, 5 e 6.

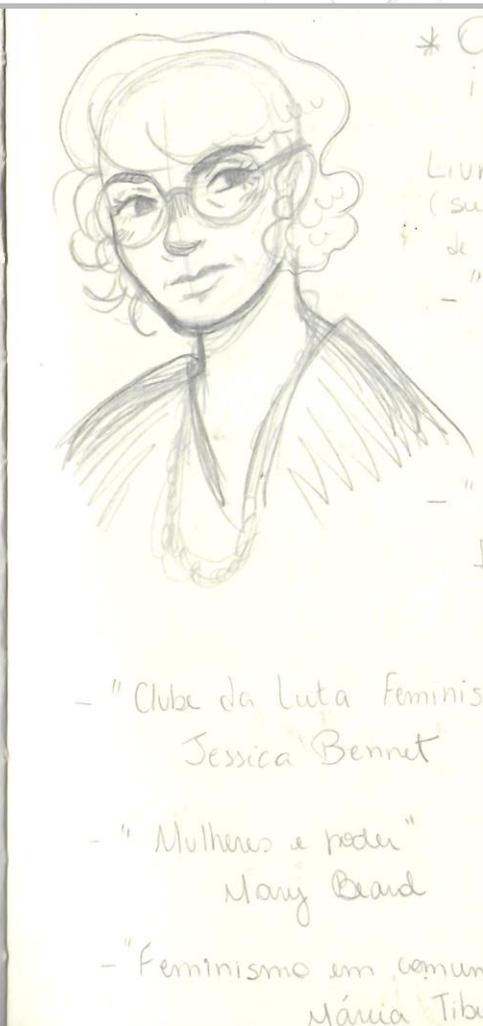
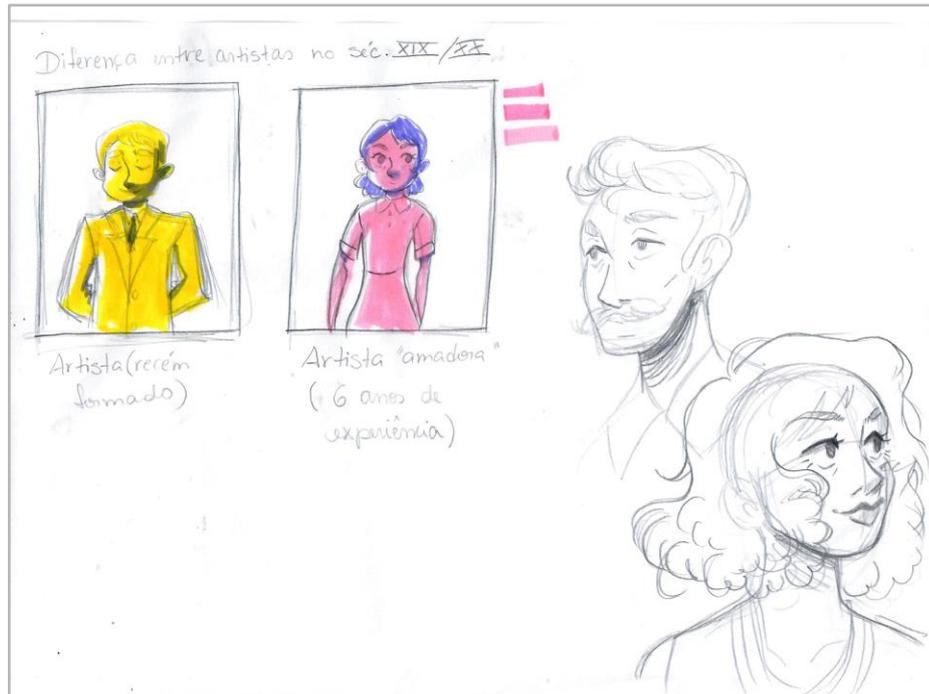


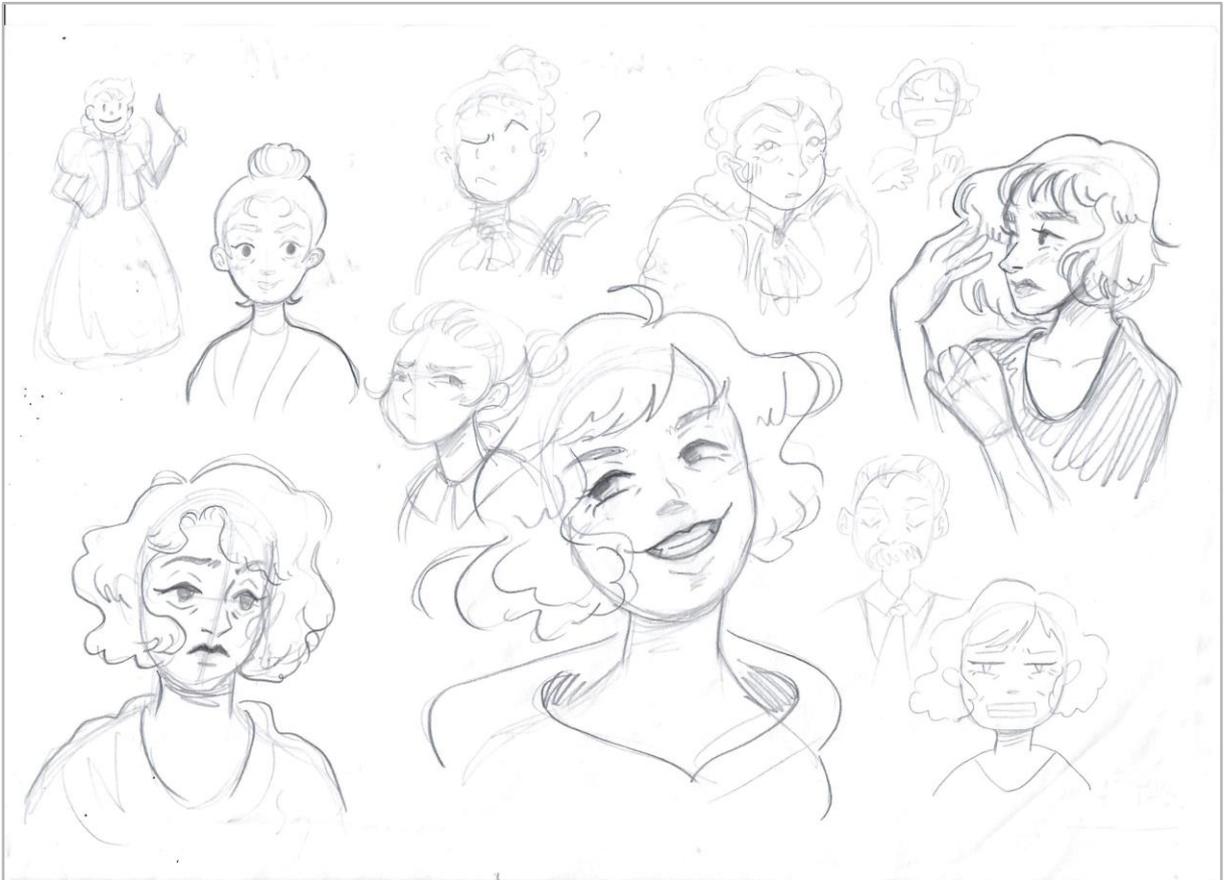
Storyboard das páginas 7, 8, 9 e 10.

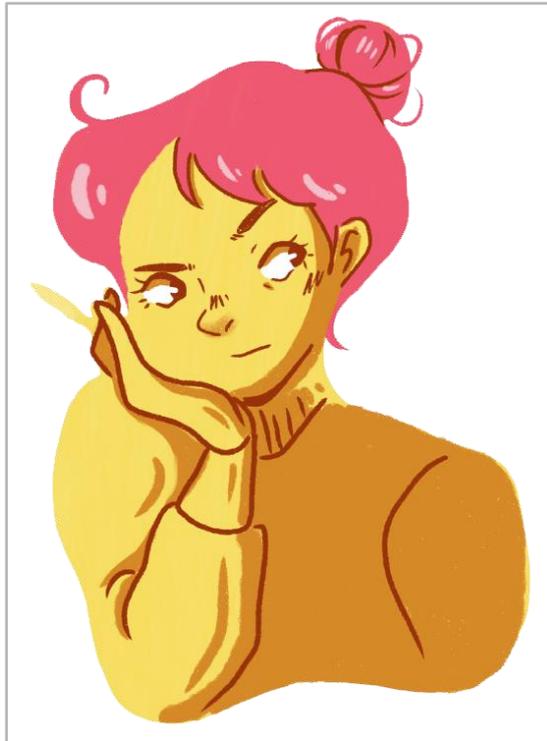
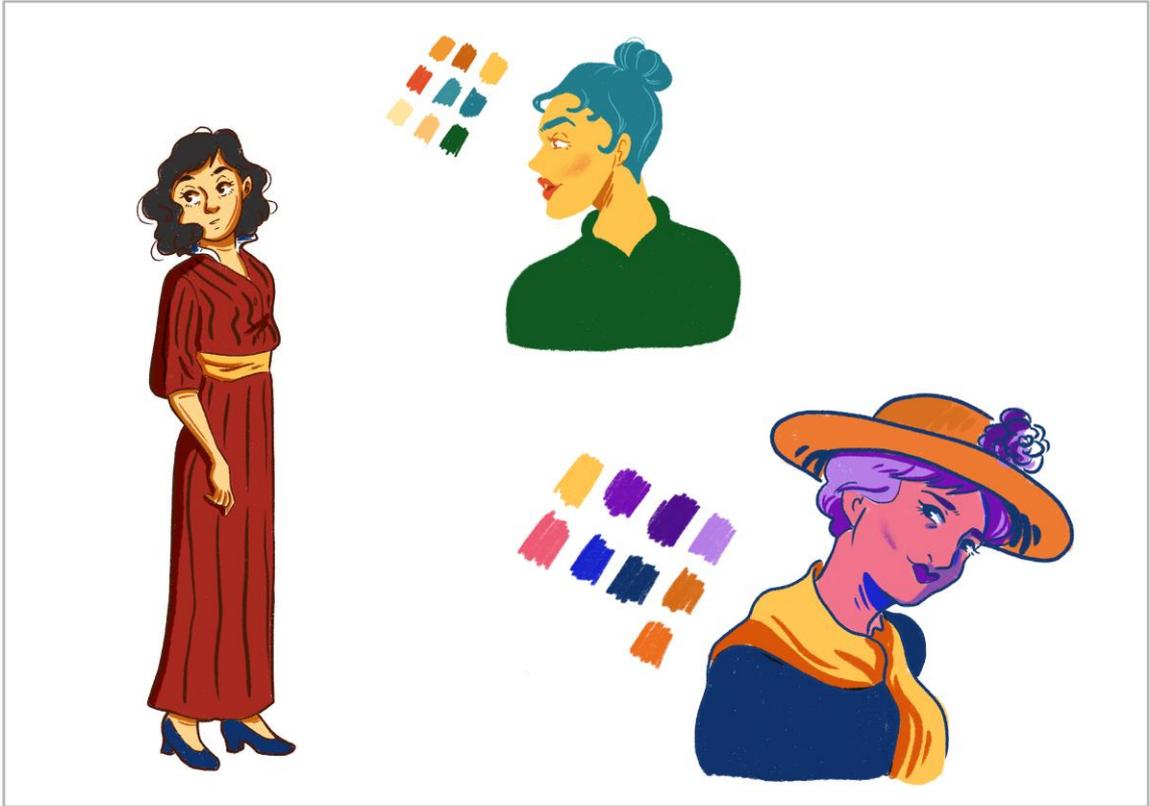


Storyboard das páginas 11 e 12.

Estudos e rascunhos iniciais





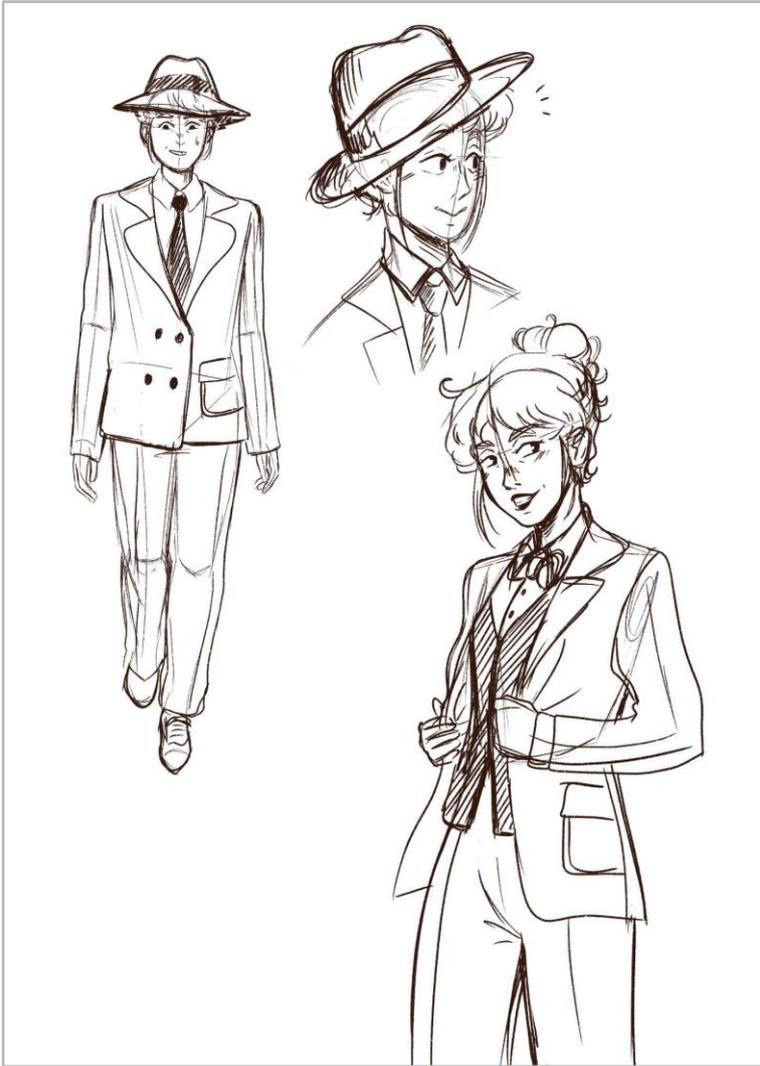






Mais rascunhos de Leonor e Victor

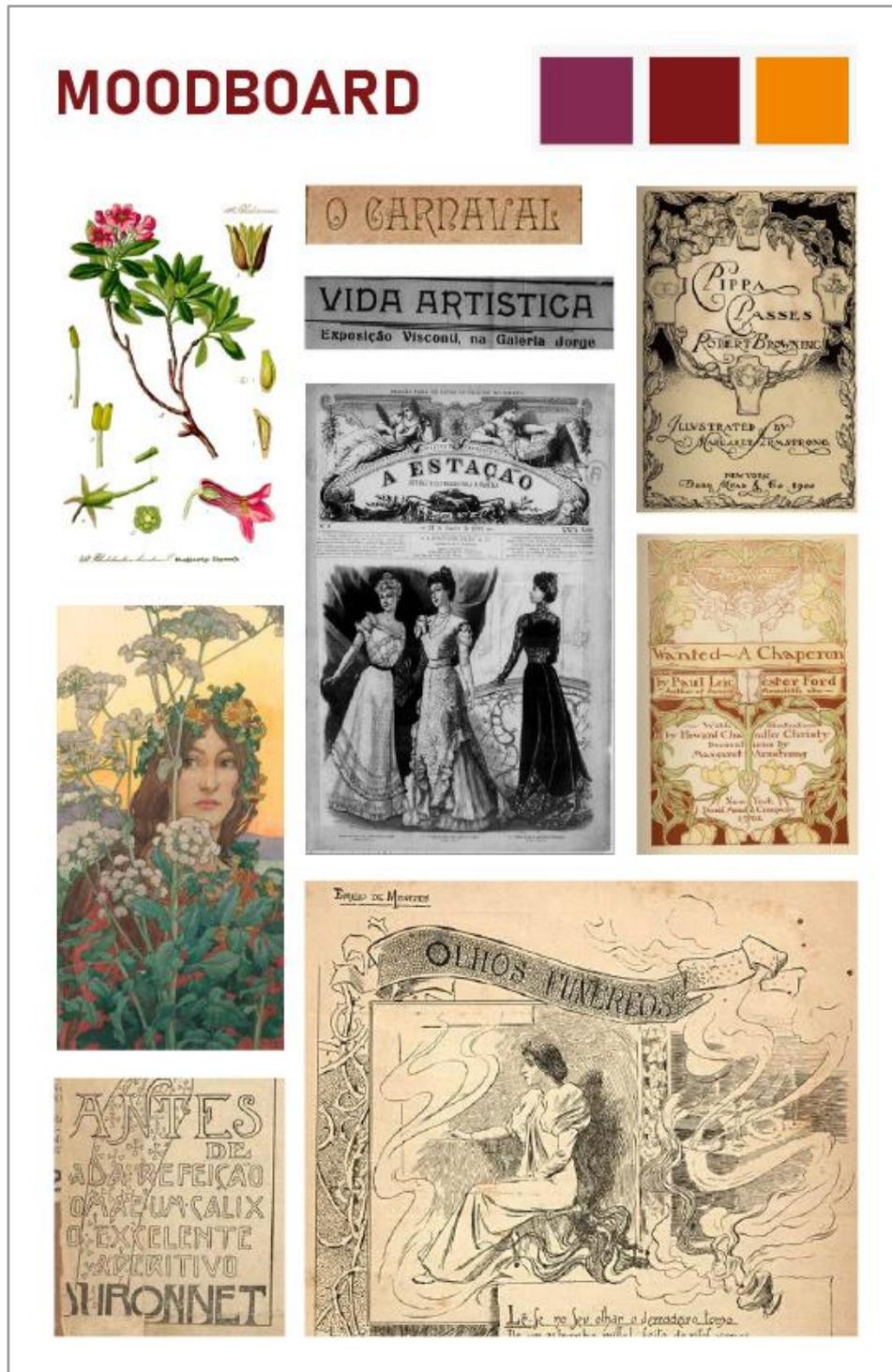




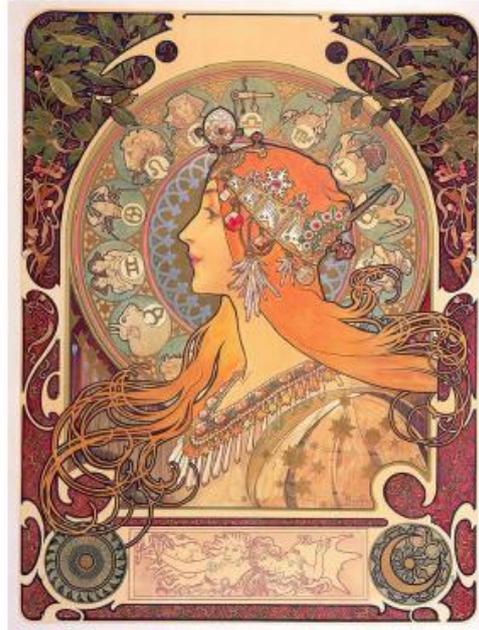
Anexos

Moodboard

Painel criado como inspiração de paleta de cor, composição e traço.



Chocolat Masson



BÉNÉDICTINE

