

IMAGENS DA MULHER ARTISTA E A LEGITIMAÇÃO DO OFÍCIO: REFLEXÕES SOBRE CENAS DE ATELIÊ E RETRATOS

Caroline Farias Alves

Mestranda no programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Narrativas, Imagens e Sociabilidades. Integrante do Laboratório de História da Arte, nessa mesma instituição. Possui auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Email. caroline.zani@hotmail.com

**IMAGENS DA MULHER ARTISTA E A LEGITIMAÇÃO DO OFÍCIO:
REFLEXÕES SOBRE CENAS DE ATELIÊ E RETRATOS****IMAGES OF THE WOMAN ARTIST AND THE LEGITIMATION OF THE
PROFESSION: REFLECTIONS ON STUDIO SCENES AND PORTRAITS**

Caroline Farias Alves

RESUMO

O presente artigo propõe problematizar o espaço destinado às mulheres nas representações de ateliê e retratos de artistas. A produção feminina tem se tornado tema de estudos e pesquisas que se debruçam sobre trajetórias de pintoras e escultoras, revelando obras desconhecidas e agências antes, silenciadas. Além de recuperar experiências e produções femininas, torna-se necessário repensar os espaços culturais tradicionalmente atribuídos às mulheres e as práticas de resistência. A presença das mulheres nas academias de arte, incentivou um novo tipo de representação do feminino. Os retratos e autorretratos de mulheres artistas nesse contexto, podem ser pensados como um instrumento de legitimação da profissão. Propomos, através dos retratos e das cenas de ateliê, examinar as possibilidades representativas da atuação feminina nas artes.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres artistas; Retrato; Ateliê; Profissão

ABSTRACT

The present article proposes to problematize the space destined to the women in the representations of atelier and portraits of artists. Women's production has become the subject of studies and research on trajectories of painters and sculptors, revealing unknown works and previously silenced agencies. In addition to recovering women's experiences and productions, it is necessary to rethink the cultural spaces traditionally attributed to women and resistance practices. The presence of women in the art academies, encouraged a new type of representation of the feminine. The portraits and self-portraits of women artists in this context can be thought of as an instrument of legitimation of the profession. We propose, through portraits and scenes of atelier, to examine the representative possibilities of female performance in the arts.

KEY WORDS:

Women artists; Portrait; Studio; Profession

Um retrato pode ser pensado como lugar de interações temporais e sociais. Pode também se configurar como espaço de conflito entre identidades, presença e representação, expondo a inventividade do artista e a imaginação visual da época (WEST, 2004). A partir da década de 1990 se intensifica um interesse sobre um tipo específico de retrato: o retrato do artista e a representação de seu ateliê. O tema ganhou força através de publicações e eventos internacionais, como os organizados na França pelo *Institut National d'Histoire de l'Art* e na Holanda, com a importante publicação de *Hiding Making - Showing Creation*¹. No Brasil, no ano de 2015, o Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira no Século XIX foi dedicado a temática do Ateliê do Artista, revelando possibilidades interpretativas e novas abordagens dentro da arte nacional.

Através desse arsenal de pesquisas e publicações, as diferentes formas em que os artistas são retratados por seus contemporâneos e a múltipla espacialidade dos ateliês, emergem como fontes que desvelam o fazer artístico. Imersas nessa pluralidade de imagens e expressões, o feminino frequentemente ocupa dentro das análises, uma posição passiva. Sejam nas inúmeras cenas de descanso da modelo ou na materialização de ideais abstratos femininos em esculturas ou pinturas dispersas no ateliê, o sentido objetificado da presença feminina nesses espaços, torna-se uma constante.

É recorrentemente sustentado pela historiografia, que os retratos de artistas no ateliê ou ao lado dos pincéis e telas, ferramentas da profissão, legitimam a posição social do artista e proporcionam o reconhecimento de seu ofício. No caso das mulheres, essa finalidade pode ocorrer de forma ainda mais intensa. Representá-las enquanto artistas e profissionais, implica em problematizar consensos de inferioridade intelectual afirmados de forma científica no passado, e destinos biologizantes. As ciências humanas já vem trabalhando na desnaturalização das hierarquias e das relações, através da construção social do gênero (SCOTT, 1995). A cultura visual possibilita reflexões próprias do universo das imagens, que podem se relacionar com os aspectos formais das expressões artísticas ou se basear em concepções sociais. A materialização de trajetórias femininas através das representações, sua transição de status, do amadorismo para o profissional e a forma como socialmente são observadas por seus contemporâneos, tornam-se facilmente alvos de análise a partir dos retratos.

¹ Esner, R., Kisters, S., Lehmann, A.S. (ed.) (2013). **Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean.** Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foi durante o século XIX que se deu de forma oficial e em gradual escala, a abertura das academias de arte para pintoras e escultoras. As mulheres artistas se organizaram para exigir oportunidades de ingressar nas Escolas, reivindicando as mesmas condições concedidas aos homens. Os números revelam a ascensão feminina durante o final do século. Na *Royal Academy*, por exemplo, em 1868 haviam apenas 13 mulheres inscritas como alunas. Em 1876 estavam inscritas 92 mulheres, em 1879 esse número subiu para 130 artistas (HARRIS, NOCHLIN, 1981, p. 51). Apesar das demarcações que definiam ateliês separados e limitações técnicas, como a restrição de estudo do modelo nu até 1891, a presença feminina nesses espaços impulsionou um desejo maior em direção a profissionalização, que se estampava nos retratos.

Ainda em um período anterior, quando a experiência artística feminina era mediada por relações familiares, sendo as artistas geralmente aprendizes de seus próprios pais, soluções criativas davam forma aos autorretratos de mulheres que precisavam se afirmar na profissão. Se utilizando de um gênero com conteúdo considerado doméstico, Clara Peeters (1594-1657)² se aproveitou das naturezas-mortas, recorrentemente utilizadas na decoração das salas de estar e de jantar da classe média holandesa em ascensão. Meio a elementos de prataria, seu fazer artístico era revelado exposto em discretos reflexos, onde a artista se retratava com paleta e pincéis a mão. Devido a escassez documental, pouco se sabe sobre Clara. Além de sua atuação no início do século XVII na Antuérpia, destaca-se a amplitude de localização de suas pinturas, nos Países Baixos e na Espanha e as diversas estratégias de se reconhecer enquanto artista, inseridas nas próprias obras. Na produção de Clara Peeters temos seus autorretratos refletidos, sua assinatura na prataria e decoração de alimentos com as iniciais de seu nome.

² As datas de nascimento e morte de Clara não são confirmadas sendo estas, provenientes de uma aproximação temporal traçada pelo Museu do Prado e apresentada pelo professor Jorge Coli no texto: **Nada fácil para as mulheres**. Amável leitor, 8 de março de 2018, disponível em: < <http://amavelleitor.blogspot.com/2018/03/nada-facil-para-as-mulheres.html>>. Acesso em setembro/2018.



Clara Peeters. Natureza morta com flores, cálices dourados, moedas e conchas, 1612. Óleo no painel, 59,5 x 49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Às mulheres, era delimitada a produção de gêneros artísticos considerados menores, devido a restrição de acesso às academias e ao estudo do corpo humano. As artistas recorriam então, à temáticas como a natureza-morta, pintura de flores, miniaturas e porcelanas (SIMIONI, 2007, p. 86). Celeste Brusati aponta que a forma de se autorretratar através dos reflexos da prataria, esferas ou espelhos, foi utilizada por artistas holandeses e flamengos com a intenção de se associarem a uma identidade artística que valorizava os aspectos artesanais, mecânicos e técnicos da pintura (BRUSATI, 1990). Em contrapartida, no renascimento italiano por exemplo, a autoconsciência artística é construída através da valorização do status social e intelectual do artista, que muitas vezes buscava em suas representações se distanciar do caráter manual de seu trabalho.

Contemporânea a Peeters, a italiana Artemisia Gentileschi (1593-1653) também se utilizou da criatividade para se apresentar enquanto artista. Artemisia se aproveitou de sua condição feminina e se retratou enquanto alegoria da pintura. Seguindo a descrição da *Iconologia* de Cesare Ripa, Artemisia se pinta como uma:

“bela mulher de cabelos negros, desalinhados, que simbolizariam o frenesi divino da criação, usando um vestido multicolorido que demonstraria o talento da artista, as linhas do rosto marcadas de maneira a mostrar seus pensamentos fantasiosos, portando uma corrente de ouro no pescoço, da qual penderia uma máscara com a inscrição *imitatio*, contendo em uma das mãos um pincel e na outra uma paleta”. (RIPA, 1645, p. 490)



Artemisia Gentileschi. Autorretrato como alegoria da pintura, 1638-1639. Óleo sobre tela, 98,6 x 75,2 cm. Royal Collection UK.

As representações de artistas podem ser pensadas paralelamente ao processo de valorização do ofício³. Ainda no século XVI, Vasari, em *Vida dos Artistas*, reivindicou a distinção dos grandes poetas e artistas da antiguidade para os principais pintores de sua época, a partir das noções de genialidade (VASARI, 1991). Além do gênio artístico, pensado como um poder atemporal e misterioso, a inserção no ensino acadêmico engrandecia o status do artista. O acesso ao treinamento baseado no estudo dos grandes mestres do passado e a defesa de um estilo considerado elevado e idealizante, agregavam distinção e prestígio ao ofício.

Como nos lembra Linda Nochlin, “o grande artista é concebido como aquele que detém a genialidade”⁴ (NOCHLIN, 1973, p. 7). Para a autora, o conceito de gênio artístico bem como as condições cruciais para que se produza a grande arte, agem de forma excludente no caso das mulheres artistas. Os espaços de formação eram predominantemente masculinos e o ateliê, assim como diversos ambientes de trabalho, era considerado um local inapropriado para mulheres.

³ Mais sobre o tema em: STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois et WILSON, Michael. **Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century**. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

⁴ Ainda, nas palavras da autora: “*Underlying the question about women as artists, we find the whole myth of the Great Artist - subject of a hundred monographs, unique, godlike - bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius.*” NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: **Art and sexual politics**. 2. Ed. (1971, 1 ed.) New York: Macmillan Publishing Co., 1973, p.7.

Duas representações nos ajudam a refletir sobre o espaço destinado as mulheres e sobre os motivos excludentes, que partem em grande medida de fundamentos moralistas. É preciso enfatizar, que a relação das mulheres com a nudez e com a percepção do corpo é diferente da relação estabelecida por artistas do sexo oposto. As artistas precisavam negociar as possibilidades de retratar motivos considerados eróticos pois, estar em um ambiente com modelo masculino nu, já caracterizava um perigo moral.

Johann Zoffany, conhecido pintor alemão que trabalhou durante algum tempo na Inglaterra, produziu um retrato de grupo dos fundadores da *Royal Academy of Arts*, posteriormente comprado pelo monarca britânico, George III. A tela retrata os 36 artistas, de diferentes nacionalidades, fundadores da instituição. O grupo se dispõe confortavelmente em uma cena de ateliê, meio a modelos despidos e objetos característicos da profissão. Apenas duas artistas estão entre os membros fundadores da Real Academia, Angelica Kauffman e Mary Moser. Na obra, ambas são retratadas através de sua própria representação, enquanto retratos pendurados na parede à direita do observador.



Johan Joseph Zoffany. *The Academicians of the Royal Academy*, 1771-72. Óleo sobre tela, 101.1 x 147.5 cm. Royal Collection UK.

O trabalho das escultoras oferecia uma dupla adversidade. As mulheres eram consideradas inaptas pois era necessário força física para trabalhar com as esculturas. Existia também, uma relação ambígua entre o corpo esculpido e o corpo vivo. Um potencial erótico, fruto dessa relação, foi notado e reproduzido em gravuras satíricas como em *O Escultor* de Thomas Rowlandson. Na cena de ateliê, destaca-se o contraste entre a modelo nu e a Vênus

idealizada. O escultor, retratado de forma grotesca, encara a modelo sentada a sua frente, viva, corada, voluptuosa, carnal, que atrai até mesmo o olhar de Júpiter, materializado como busto no ateliê.

Segundo Daniele Thom⁵, as mulheres artistas enquanto criadoras de obras tridimensionais enfrentavam dificuldades, pois considerava-se erótico ou sexual, materializar o corpo masculino, sobretudo a partir do estudo de modelo vivo. Essas questões ficam claras ao observar a gravura satírica *The Damerian Apollo*. A gravura possuía o objetivo explícito de ironizar a escultora e viúva Anne Seymour Damer (1748-1828), bem como as mulheres artistas que se dedicavam a esse tipo de ofício. Na imagem vemos o exato momento em que Anne, com seu cinzel e martelo, esculpe as nádegas de um Apollo Belvedere, em seu ateliê, próxima a uma jovem aprendiz.



Thomas Rowlandson. *The Sculptor*, c.1800. Gravura colorida à mão, 29,8 x 23,5 cm. Royal Collection UK.

⁵ Danielle Thom. **Flesh & Marble: Materialising the Body in 18th-century Satirical Prints**. *Un-Making Things*, 2014. Disponível em: <<http://unmakingthings.rca.ac.uk/2014/flesh-marble-materialising-the-body-in-18th-century-satirical-prints/>> Acesso em agosto/2018.



William Holland. The Damerian Apollo, 1789. Gravura colorida à mão, 24,9 x 300 cm. British Museum.

As escultoras pleiteavam ocupar e desfrutar de oportunidades que lhes eram negadas devido a censura imposta ao seu trabalho. Durante o *Congrès Français et International du Droit des Femmes*, em 1889, a escultora francesa Elisa Bloch discursa sobre a entrada das mulheres nas instituições de arte e reivindica o direito de concorrer ao *Prix de Rome*. Em seu discurso, intitulado “Algumas considerações sobre diferentes funções da mulher na sociedade”, a escultora aponta:

Que mulheres pintoras e escultoras permaneçam inabaláveis, não é longe, o dia em que a Escola de Belas Artes se abrirá para elas; é uma reforma que é imperativa, e essa reforma impraticável só pode ser realizada neste ano memorável do Centenário de 1789.

Um novo estágio acaba de ser atravessado pela mulher, é sua admissão às profissões liberais que eu quero falar. (GARF, 1994, p. 70)

As reivindicações realizadas pelas artistas não eram isoladas, faziam parte de um debate geral sobre a educação para as mulheres nas artes, ciências e áreas pedagógicas recorrentemente expressas através de fóruns feministas. Percebemos que a presença das mulheres nas instituições e ateliês, geraram situações conflituosas e inspiraram os artistas a representá-las de forma sarcástica ou, criar meios de invisibilizar sua produção. No entanto, os retratos também foram usados como espaços de afirmação do ofício e autopromoção, sobretudo a partir do século XIX e da inserção em maior escala das artistas em academias de arte na Europa. O pioneirismo francês foi resultado da intensa mobilização feminista motivada pelos Congressos Internacionais de Direitos Femininos e pelas associações de

mulheres, como a *Union des femmes peintres et sculpteurs*, que tinham como grande pauta a admissão das mulheres nas profissões liberais e nos setores públicos da sociedade.

As mulheres se uniram na luta por direitos e pela legitimação do ofício, algumas obras apresentam indícios dessa cooperação. Marie Gabrielle Capet (1761-1818), em 1808, homenageia sua mestra, Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), que falecera anos antes. A pintura retrata uma cena de ateliê, na qual vemos três mulheres, todas artistas. Mais ao centro da composição, encontramos Guiard, diante de uma tela produzindo um retrato de Joseph-Marie Vien. Ao lado dele, encontra-se sua esposa, a artista Marie-Thérèse Reboul (1738-1806). No lado oposto da tela, encarando o observador, temos Marie Gabrielle Capet, artista que produziu essa obra, com paleta de tintas à mão, como se estivesse pronta para ajudar sua mestra.

Algumas interpretações foram feitas a essa obra. Em uma delas, aponta-se que Capet destacou a identidade artística feminina em três níveis⁶. A artista que se legitima através de laços familiares, apresentada na figura de Marie-Thérèse Reboul que acompanha o marido. A artista que consegue destaque e afiliação institucional, representada por Adélaïde Guiard. E a própria autora da obra, a aprendiz de Guiard, Marie Capet. Lafont também enfatiza a legitimação da atividade criativa das mulheres pela subordinação à liderança de seus maridos, além de Joseph-Marie Vien temos na cena François-André Vincent, também pintor, que observa interessado o trabalho da esposa, Adelaide Guiard.

Elaine Dias indica que a tela possivelmente rememora as sessões de pintura de retratos dos acadêmicos, articuladas por Adelaide Guiard, com o intuito de provar ser ela própria, a autora dos retratos (DIAS, 2015). Apesar da variedade de interpretações, correspondências e retratos dão testemunho dos intensos vínculos que mulheres artistas, e também escritoras, promoveram entre si (LAFONT, 2011).

⁶ LAFONT, Anne. **Liberté, égalité, sororité: l'art en 1800**. *Arts et Sociétés*, Séminaire du 2 novembre 2011. Disponível em: <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1681>>. Acesso em agosto/2018.



Marie-Gabrielle Capet. Atelierszene, 1808. Óleo sobre tela, 69,0 x 83,5 cm. Pinakotheks-Verein

Como já foi citado, o século XIX desponta acompanhando as reivindicações feministas pela ampliação de direitos e participação nas profissões liberais. O movimento emancipatório das mulheres acompanhava mudanças comportamentais e estéticas. Em 1852 por exemplo, Rosa Bonheur⁷ solicita o direito de usar calças compridas. A autorização, com duração de seis meses, feita pelo chefe de polícia, descrevia: “Nós, Chefes da Polícia, [...] permitimos que a senhorita Rosa Bonheur, se vista como homem; por motivos de saúde sem poder, sob essa farsa, aparecer em eventos, bailes e outros locais de encontro abertos ao público” (*Préfecture de Police. Permission de travestissement de Rosa Bonheur, 1857*).⁸

O pedido de Rosa se justificava pela dificuldade de trabalhar em suas grandes telas com representações de animais, portando a indumentária feminina. A artista, além de ter tigres como animais de estimação no seu ateliê em Paris, frequentava zoológicos e feiras de

⁷ Mais um exemplo das relações nutridas entre artistas, pode ser notado em Rosa Bonheur e Anna Klumpke. Além do famoso retrato, fruto dessa interação, Anna publicou um livro biográfico contando a vida de Rosa através de documentos e cartas da artista. KLUMPKE, Anna. **Rosa Bonheur: sa vie et son oeuvre**. Paris: Flammarion, 1908.

⁸ Tradução da autora. “Paris, le 12 Mai 1852. Nous, Préfet de Police, (...) Autorisons la demoiselle Rosa Bonheur demeurant à Paris, rue (...) n° 320 à s'habiller en homme; pour raison de santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître aux spectacles, bals et autres lieux de réunion ouverts au public. La présente autorisation n'est valable que six mois, à compter de ce jour.” Informações, além da bibliografia, podem ser visualizadas em *Les femmes artistes et écrivains. Permission de Travestissement* (facsimile), 1857. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/tpe/tpe2/lucie-estelle-601/rosa-bonheur.htm> (Acesso em julho/2018)

gado para estudar seus modelos, geralmente cavalos, leões, vacas e animais do campo. Rosa Bonheur conquistou notoriedade e foi reconhecida pela temática de suas obras.

Diversos retratos foram feitos da artista, destacando geralmente seu ateliê, decorado com telas dispersas e animais empalhados⁹. A popularidade de Rosa Bonheur, fez com que sua imagem circulasse. Os cards de cigarros Ogden, estampados com personalidades da época, dedicaram uma edição a artista, que na imagem exhibe sua medalha da Legião de Honra além da paleta de tintas e pincéis a mão.

Edouard Louis Dubufe realizou, em 1857, mais um retrato da artista. Diferente das outras representações em que Rosa se encontra com mais idade, sentada diante do cavalete ou em seu ateliê, Dubufe retrata a artista ainda jovem, erguida, apoiando-se ao lado de seu modelo ideal, um touro, anteriormente pintado diversas vezes por ela.

Em seus retratos, a artista é referenciada pela temática de suas obras. Assim como os grandes mestres são retratados ao lado de suas musas inspiradoras, Rosa é retratada ao lado de seus animais silvestres. A artista e suas representações, contribuíram para a desnaturalização de conceitos como o da “arte feminina” que pressupõe delicadeza nas temáticas e no trato com as formas.



⁹ Um exemplo dessa forma de representação, em: George-Achille Fould. Rosa Bonheur dans son atelier, 1893. Bibliothèque nationale de France. (Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7160192/f8/>)

Edouard Louis Dubufe. Rosa Bonheur com um touro, 1857. Château de Versailles.

Rafael e La Fornarina. Jean-Auguste Dominique Ingres, 1814. Óleo sobre tela, 66,3 x 55,6cm. Fogg Art Museum, Cambridge.

Os retratos podem ser reflexo de condutas comportamentais ou práticas artísticas originárias no meio social e cultural. Segundo Miceli, além de aliar fisionomia a uma significação simbólica, a retratística pode estar relacionada a uma pretensão política, desejo de afirmação ou prestígio, filiação doutrinária ou quaisquer investimentos sociais (MICELI, 1996).

Apesar das diferentes acepções do binômio público e privado, reflexões provenientes do movimento feminista já problematizaram o princípio de neutralidade desses espaços e denominações, além de demonstrar que através dessa relação são produzidas desigualdades de gênero (ABOIM, 2012). Os atributos relacionados ao feminino por muito tempo se limitaram à esfera privada, que agregava as propriedades maternas e afetivas e distanciava as mulheres da racionalidade. Essa pretensão da passividade feminina, estabeleceu uma forma de representação que enfatizasse o papel das musas e do feminino enquanto ideal abstrato. Nesse sentido, é preciso compreender a imagem da mulher artista como expressão política. Segundo Ana Paula Simioni:

Trata-se de uma resposta afirmativa diante de um contexto institucional e simbolicamente excludente. Trata-se ainda de inventar – e isso não era certamente uma tarefa fácil – um novo imaginário que fosse capaz de representar a mulher como criadora, distanciando-se das recorrentes representações então disseminadas, as quais tendiam a fixá-la como objeto de um olhar masculino, fosse por meio da abundância de representações de nus femininos nos salões, ou da recorrente imagem de musa inspiradora (dos homens criadores), ou ainda como vítima da colonização (caso das Moemas, Iracemas, símbolos nacionais). (SIMIONI, 2014, p. 4)

A imagem da mulher artista, retratada por seus pares, pode revelar novas formas de interação e representação do feminino dentro de um ateliê, divergindo de uma posição passiva e idealizada, ocupada geralmente pelas modelos e musas. Pensar as formas de representação das mulheres artistas como possibilidades de legitimação do ofício, defesa de um espaço dentro da academia e exibição de uma aptidão técnica, problematiza a invisibilidade da produção feminina na história da arte e atenta para o interesse, por parte das mulheres, de se identificarem enquanto profissionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. **Estudos Feministas**, v. 20, n.1, p. 344, 2012.

BRUSATI, Celeste. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting. **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 20, No. 2/3 (1990 - 1991), pp. 168-18

DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; CHIARELLI, Tadeu. (Org.). **Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)**. 1ª. ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

ESNER, R., KISTERS, S., LEHMANN, A.S. **Hiding Making - Showing Creation**. The Studio from Turner to Tacita Dean. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

GARB, Tamar. **Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris**. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1994.

GARRARD, Mary. **Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art**. Princeton University Press, 1989.

HARRIS, Ann Sutherland, NOCHLIN, Linda. **Femmes peintres, 1550-1950**. Traduit de l'américain par Claude Bourguignon, Pascaline Germain, Julie Pavesi et Florence Verne. Paris: 1981, 366p.

KLUMPKE, Anna. **Rosa Bonheur: sa vie et son oeuvre**. Paris: Flammarion, 1908.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 64.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? **Art and sexual politics**. 2. Ed. (1971, 1 ed.) New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Venetia: Presso Cristoforo Tomasini, 1645.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n. 02, jul./dez. 1995, pp.71-99

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O Auto-Retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os Impasses da Representação. **Caiana. Revista del Historia del Arte y Cultura Visual**, v. 3, p. 00-11, 2014.

_____. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. ja/ju 2007, p. 83-97, 2007

STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois et WILSON, Michael. **Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century**. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

VASARI, Giorgio (1511-1574). **Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti**. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford History of Art. 2004.

Documentos eletrônicos

LAFONT, Anne. **Liberté, égalité, sororité: l'art en 1800**. Arts et Sociétés, Séminaire du 2 novembre 2011. Disponível em: <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1681>>. Acesso em agosto de 2018.

THOM, Danielle. **Flesh & Marble: Materialising the Body in 18th-century Satirical Prints**, 2014. Un-Making Things. Disponível em: <<http://unmakingthings.rca.ac.uk/2014/flesh-marble-materialising-the-body-in-18th-century-satirical-prints/>>. Acesso em agosto de 2018.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.