



1 *O gênero do cânon: excursão sobre a (in) expressiva participação feminina nos campos artístico e científico na passagem do século XIX para o XX*

Michele Asmar Fanini*

*Bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), mestre e doutora em Sociologia pela mesma instituição. Pós-doutora pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Resumo: O presente artigo propõe a escansão de certas formulações de época, essencializadas, que creditavam ao gênero a explicação-chave para a acanhada participação feminina em diferentes campos da produção cultural e intelectual. Trata-se, *grosso modo*, de problematizar, sob o prisma da sociologia, o renitente descompasso, intensificado na passagem do século XIX para o XX, entre, de um lado, a atuação feminina como criadora/autora/produtora de conhecimento e, de outro, seu tratamento como criatura/fonte passiva de inspiração/coadjuvante, de modo a iluminar seus entalhes sociais e condicionantes históricos.

Palavras-chave: assimetria de gêneros; campos artístico e intelectual; sociologia

Abstract: This article intends to exam minutely certain types of naturalized theoretical formulations, which have designated to the gender the key-explanation to justify the exiguous feminine presence in the distinct fields of the cultural and intellectual production. By and large, the text proposes to inquire, grounded in a sociological perspective, the long-lasting asymmetry, intensified in the turn of the XIX to the XX Century, between, on the one hand, the feminine participation as creator/author/knowledge producer and, on the other hand, her treatment as a creature/passive source of inspiration/subsidiary, in order to shed light on their social notch and historical constraints.

Keywords: genders asymmetry; cultural and intellectual fields; sociology



Introdução

Não são exíguos os estudos que, sob o prisma das relações de gênero, se propõem a indagar certa “renitência histórica”, expressa em termos da “escassa” produção autoral/intelectual feminina. E o fato de grande parte destas abordagens circunscrever-se ao período que os historiadores convencionaram designar de “*belle époque*” nada tem de fortuito, uma vez que as transformações compósitas (urbanísticas, arquitetônicas, culturais, sociais, econômicas) que se processaram durante a passagem do século XIX para o XX, “capitaneadas” pela França, forjaram um amálgama sociocultural sem precedentes, rendendo a Paris o epíteto de “metrópole internacional” (SIMIONI, 2008, p. 149; CHARLE, 2012). Emblemático, o momento histórico em tela foi palco do delineamento dos diferentes campos de produção (literária, artística, científica, musical), “espaços sociais de relações objetivas” específicas, “relativamente autônomos”, dotados de regras próprias de funcionamento e de mecanismos de legitimação, ou, para falar como Bourdieu (2011, p. 150), de “estratégias classificatórias” e lutas de representação capazes de chancelar, hierarquizar e marginalizar seus produtos e produtores, a partir da dinâmica relacional e posicional que lhes é própria (*Idem, Ibidem*, p. 64-65).¹

Os repertórios de condicionantes responsáveis pela flagrante desproporção, nestes campos, entre, de um lado, a atuação feminina como criadora/autora/produtora de conhecimento e, de outro, como criatura/fonte passiva de inspiração/coadjuvante (Cf. NOCHLIN, 1989, p. 2; SIMIONI, 2008, p. 62, LENK, 1986, p. 65; RIEGER, 1986, p. 183; TELLES, 2012)², ou, o que dá no mesmo, os óbices sociais de ordem vária que concorreram para o ofuscamento de seu protagonismo nas mais distintas esferas da produção (para a sua “invisibilidade” histórica) têm sido inventariados por estudiosos que, interessados em fazer ouvir “os silêncios da história” (PERROT, 1995; cf. MUZART, 1995, p. 91), vêm se empenhando em interpelar a arbitrariedade de certas fontes documentais e, com isso, em adicionar novos capítulos aos registros historiográficos existentes, dando a ver que, por traz da propalada “escassez”/“mudez” feminina (PERROT, 2005, p. 9), subjazem inúmeras vozes “destoantes”, a exprimir “itinerários improváveis” (MICELI, 2008, p. 13) em áreas tradicionalmente refratárias ao “segundo sexo”³ (Cf. HAHNER, 1980; BERNARDES, 1989; CORRÊA, 2003; ELEUTÉRIO, 2005; MALUF e MOTT, 2006; SIMIONI, 2008; PUGLIESE, 2009; CARVALHO, 2010), tal como pretendemos demonstrar nas linhas que seguem.

¹ Sobre o conceito de campo, cf. BOURDIEU, 1996, 2009.

² Dito de outra forma, “el intelecto era una especie de adorno, y una mujer debía hacerlo lanzar destellos como sus ópalos y sus diamantes, para fascinar” (LENK, 1986, p. 65).

³ Na expressão em questão, cunhada por Simone de Beauvoir em 1949 (ano da publicação de *Le deuxième sexe*), o vocábulo “segundo” no significa comparación ni otredad, sino inferioridad: los hombres son el primer sexo, el sexo auténtico. Las mujeres siempre son definidas según criterios masculinos en cuanto a sus características, comportamiento, etc. En el orden masculino, la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta” (WEIGEL, 1986, p. 72).



O gênero do cânon

Para se ter uma ideia do quanto o descompasso anunciado no início deste artigo continua a orientar reflexões e a render sugestivas análises, vale mencionar, de saída, a matéria “Ciência, palavra (pouco) feminina”⁴, publicada na edição de dezembro de 2011 da revista *Pesquisa FAPESP*, já que sua ênfase recai, como o próprio título sugere, sobre a teimosa assimetria entre, de um lado, a sacração científica, mensurada, no caso específico, pela obtenção do Prêmio Nobel e, de outro, o acanhado reconhecimento da contribuição feminina para a ciência, expresso por meio de sua quase ausência do cânon científico. O desnível anunciado é emblematicamente sintetizado no percurso científico de Marie Sklodowska Curie (1867-1934), polonesa radicada na França, “primeira mulher a ganhar o Nobel [em 1903 e 1911] e até hoje a única laureada em duas categorias [Física e Química, respectivamente]”. Ainda que prestigiada, Marie Curie não encontrou acolhida entre seus pares cientistas, a ponto de vir a integrar, como sócia, a Academia Francesa de Ciências.⁵ Além disso, a agremiação em questão, declaradamente infensa à presença feminina em seus quadros, não revelou qualquer entusiasmo diante da divulgação dos resultados parciais dos experimentos realizados

pela cientista, diga-se de passagem, sobremaneira inovadores, já que apontavam para a existência de um novo elemento químico (posteriormente batizado de polônio, em homenagem à sua terra natal).

Uma das dificuldades de Marie era publicar suas conclusões, uma vez que a Academia de Ciências só editava trabalhos que fossem apresentados por membros e, entre eles, não aceitava mulheres. As pesquisas eram *dela*, mas as apresentações e láureas eram *deles*. (...) O gênero aparecia desde esse momento como um obstáculo suplementar no que toca a prática científica, pois as relações de poder que atravessam os laboratórios estigmatizavam mulheres, excluindo-as, o que dificultava a circulação de suas pesquisas (PUGLIESE, 2007, p. 357).

Para além de corresponder, tão-somente, a arranjos idiossincráticos de um caso particular, a trajetória de Marie Curie recende, exemplarmente, “tanto o envolvimento das relações de gênero na produção científica quanto o envolvimento da ciência nas relações de gênero”, entrecruzamentos estes que abrigam relações de poder capazes, a um só tempo, de fazer coincidir “gênero masculino” e “ciência”, e de excluir deste mesmo espectro o “gênero

⁴ Assinada pela jornalista Maria Guimarães, a matéria em questão foi inspirada no conjunto de palestras transcorridas no dia 09 de novembro de 2011 (data do fechamento do ciclo organizado pela FAPESP e pela Sociedade Brasileira de Química, dedicado ao “Ano Internacional da Química”), ministradas pela química Maria Vargas, docente da UFF, pela historiadora da ciência Ana Maria Alonso-Goldfarb, docente da PUC-SP, e pelo antropólogo Gabriel Pugliese, docente da Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

⁵ No mesmo ano em que fora agraciada com o Nobel da Química, Marie Curie é derrotada, por apenas um voto de diferença, na disputa por uma Cadeira na Academia de Ciências de Paris, tendo saído vitorioso do pleito o físico francês Edouard Branly (1844-1940). Seguindo os passos da mãe, a filha de Marie Curie, Irène Joliot-Curie (1897-1956), também elege a Química como profissão e conquista, em 1935, juntamente com seu marido, Frédéric Joliot, o Nobel de Química. Mais uma infeliz “coincidência” aproxima ambas as trajetórias: assim como Marie Curie, Irène Joliot-Curie não saiu vitoriosa da disputa por uma Cadeira na Academia Francesa de Ciências, ainda que seu marido, Frédéric, tal qual Pierre Curie (marido de Marie), o tenha.



⁶ Exemplo contundente desta situação é iluminado por Maria Odila Dias, ao se referir a um episódio que evidencia o quão indesejável e condenável se afigurava a formação intelectual da mulher: “em São Paulo, em 16 de março de 1835, uma visita de inspeção ao Seminário de meninas órfãs resultou num relatório ao Presidente de Província, denunciando abuso da professora, que ensinava literatura, em livros difíceis, em vez de ensinar a coser e a bordar” (2001, p. 38).

feminino”, na medida em que é percebido como o “antônimo” de ciência (PUGLIESE, 2009, p. 51):

As coordenadas de gênero – as relações que constituem homens e mulheres mutuamente – dividem (sexualmente) os atributos, definindo mente, razão e objetividade como “masculinos”, e coração (e corpo), sentimento e subjetividade como “femininos”. Isso mostra, na verdade, como essas relações de poder ressoam para a exclusão da mulher do empreendimento científico. (...) Para fazer uma analogia: as coisas se passavam como se as mulheres estivessem para o coração, o privado e a reprodução, assim como os homens estariam para a razão, o público e a política.⁶

Ao esquadrinhar, à luz da trajetória social de Marie Curie, a intrincada rede de “‘práticas científicas’ com referência às controvérsias e às lutas sexuais particulares em que são produzidas”, Pugliese (2009, p. 14) opera um original deslocamento (e reajuste) da chave de compreensão dos mecanismos, por assim dizer, subjacentes à construção do cânon científico, não apenas ao desinvestir, como estratégia analítica, as *Hard Sciences* da autoridade de seu papel “auto-referencial” (enquanto fonte exclusiva de explicação), mas, e principalmente, ao iluminar as diversas linhas de força que orientam as “lutas surdas e subterrâneas”

dinamizadoras do campo científico e que, tal como destaca, o extrapolam.

Não seria, destarte, equivocado reconhecer que os expedientes a municiar as “contendas” travadas em torno da produção do conhecimento, em meio aos quais se exhibe o gênero, promovem uma espécie de seleção “entre aquilo que se eterniza na história e o que se circunscreve no tempo” (PUGLIESE, 2009, p. 48). Aliás, este “cabo de guerra” simbólico, antes de se exhibir como uma exclusividade do universo científico, é representativo das arbitrariedades subjacentes ao processo mesmo de construção dos cânones, em cuja dinâmica interna acomodam-se/forjam-se “lacunas interessadas”, fruto de manobras politicamente orientadas (imperceptíveis “a olho nu”).

Nesta linha de juízo, a exígua presença feminina nos compêndios historiográficos corresponde, em ampla medida, não a sua “inexistência de fato”, mas à parcialidade dos critérios de percepção e seleção (estética, intelectual etc.) a partir dos quais o cânon é fabricado (SIMIONI, 2008, p. 36). Basta, para tanto, lembrar que sobre o destino social das mulheres que buscavam trilhar o caminho da profissionalização pesava o fardo dos estigmas cristalizados em certos “rótulos de convenção” que, engastados pela



lógica do gênero, tal o caso dos epítetos de “excepcional” e “amadora”, apresentavam-se como verdadeiros trunfos semânticos de deslegitimação, argutamente manejados pelos árbitros dos campos e de uso largamente franqueado graças à fachada que ostentavam, a saber, de insuspeitos princípios classificatórios (*Idem, Ibidem*, p. 38).

Em se tratando do modo como tais “rótulos de convenção” operavam, o amadorismo – designação surgida no despontar do século XIX e atrelada à ideia da “*faute de mieux*” (SMITH, 2003, p. 94 e p. 116) – “sólo adquirió sus connotaciones despectivas cuando se empezó a aplicar cada vez más a las mujeres” (RIEGER, 1986, p. 187). Este processo de galvanização pelo gênero redundou no mascaramento dos processos responsáveis pela “transformação do arbítrio cultural em natural” (BOURDIEU, 2011). Muito antes de um vocábulo desinteressado, a pecha de amadora pressupunha uma “classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição explícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (SIMIONI, 2008, p. 37), estabelecendo, destarte, uma relação inversamente proporcional entre feminilidade e capital simbólico (BOURDIEU, 2003, p. 112):

A simples menção de amadoras englobava vários significados: como o de que se tratava de pessoas sem um adequado conhecimento das regras do ofício, carentes de formação; além disso, acreditava-se que elas não buscavam na arte um modo de sustento, mas um simples passatempo. Evidentemente essa era uma categoria relacional, cujo uso presumia uma comparação, nem sempre explícita, mas sempre presente, com os artistas homens. Eles, os profissionais, detinham a formação adequada, o conhecimento suficiente, o respaldo institucional para, com as artes, exercerem o ofício de modo a conquistarem dinheiro, fama e glória. Para eles a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito (SIMIONI, 2008, p. 301).

E esta hierarquia abrigou outra espécie de disjunção, igualmente imantada pelo gênero, segundo a qual os domínios da autoria, da produção intelectual, se apresentariam como “naturalmente” masculinos ou, o que dá no mesmo, mais infensos à presença feminina. Para ilustrar, basta mencionarmos a desproporção, no campo da música, entre compositoras e cantoras/instrumentistas/maestras (RIEGER, 1986, p. 177; PRÉVOST-THOMAS e RAVET, 2007; CARVALHO, 2010); nas artes dramáticas, entre teatrólogas e atrizes (MÖHRMANN, 1986; SOUZA, 1990; VINCENZO, 1992; SOUTO-MAIOR, 1996, 2001,



⁷ Nas palavras de Simioni, “o amadorismo postulava a incapacidade feminina ‘de produzir gêneros elevados’, situando suas contribuições em uma posição desvantajosa na escala do mérito” (2008, p. 23). Como salienta Rieger, “las mujeres sólo lograron tomar posiciones de fuerza en los campos en que la creatividad se consideraba de importancia secundaria” (1986, p. 177). Para tratar ainda do campo da produção cultural, vale mencionar a divisão do trabalho intelectual que se processou no interior da revista *Clima*, já em pleno “meio século XX”, repisa este mesmo des(ajuste) entre *gender* e *genre*: de um lado, a crítica de arte, tida como atividade masculina “*par excellence*” e, de outro, a produção ficcional, da qual se incumbiu Gilda de Mello e Souza (Cf. PONTES, 1999).

2008; ANDRADE e EDELWEISS, 2008; PONTES, 2010; CHARLE, 2012); no campo científico, entre cientistas e colaboradoras/auxiliares (Cf. PONTES, 1998; CORRÊA, 2003; PUGLIESE, 2009); nas artes plásticas e na literatura, entre artistas/escritoras profissionais e diletantes/amadoras (SIMIONI, 2008; LENK, 1986, p. 65), inequidades engendradas, por assim dizer, pelos arranjos entre *gender* e *genre*⁷. Como bem sintetiza Rieger, “el destino de la mujer como ama de casa y madre prohibía, por una parte, cualquier estudio intensivo de las artes y las ciencias” (1986, p. 184).

Hacia fines del siglo XVIII, el educador Johann Daniel Hensel trazaba la siguiente lista de “artes y ciencias esenciales, menos esenciales e innecesarias” para las mujeres. El tejido, la costura, la cocina, la pastelería, el lavado, etcétera, eran absolutamente necesarios; la música, subdividida en canto y dominio de un instrumento, era “una de las capacidades menos esenciales pero todavía muy útiles”. La teoría musical y la composición se consideraban completamente innecesarias. Otro educador coincidía en que las artes debían constituir el centro de la educación de una mujer, pero lamentaba “ciertos rasgos de degeneración en la educación de las mujeres”, cuando eran adiestradas para convertirse en virtuosas y artistas. En realidad, sólo había que despertar y

refinar su sentido y su gusto estético (*Idem*, *Ibidem*, p. 184).

O amadorismo, apresentando-se como o avesso da atuação profissional, promoveu a desqualificação das produções femininas e, não raro, respaldou sua exclusão sumária daquelas “formas ‘legítimas’ que a historiografia sancionou e elegeu como compatíveis com o cânone clássico” (HOLLANDA e ARAÚJO, 1993, p. 16).

Les instances qui fondent la légitimité d’une œuvre, et par conséquent sa visibilité, sa durée et son universalité, jouent sur les qualifications masculines et féminines des genres artistiques pour dresser l’échelle des valeurs. Ainsi, l’assignation de l’un ou l’autre sexe à une pratique et à un type de production apparaît comme le plus sûr moyen de faire perdurer la domination masculine dans la création (DALPHIN, 2009).

Sob esse aspecto, Bovenschen (1986, p. 53), atendo-se exclusivamente ao campo artístico, assinala que a inserção feminina, gradual, se processou pelas “bordas” e “frestas”, “a través de los reinos ‘pre-estéticos’ adyacentes”:



⁸ Ocupar as bordas de um campo significava, o mais das vezes, sua “inexistência oficial”, seu confinamento simbólico à “vala comum do esquecimento coletivo” (SIMIONI, 2008). Trata-se, como sublinhado, menos de uma questão de ausência de fato do que de “déficits documentais”, enfim, de lacunas intencionalmente produzidas (Cf. PERROT, 2005; HOLLANDA e ARAÚJO, 1993; GOTLIB, 2003; SIMIONI, 2008). Portanto, a propalada “exiguidade” feminina nos campos artístico, literário, científico e musical encontra reforço e sustentação nos ditos “vazios institucionais”, fruto de um “système complexe de reconnaissance et de consécration”, de legitimação cultural e canonização (DAUPHIN, 2009), alicerçado em teorias e discursos ratificadores das assimetrias entre os gênero.

⁹ De acordo com Riot-Sarcey & Varikas, “agissant comme de ‘purs et simples êtres humains’, dans un monde où l’humanité n’avait été pensée que pour le genre masculin et qui tendait à identifier l’humanité à l’homme, ces femmes ont dû assumer l’exceptionnalité qu’on leur attribuait comme prix de leur réussite” (1988, p. 81).

En el siglo XVIII, las mujeres lograron entrar en el reino de la literatura a través de las cartas (la novela epistolar), ya que era una época en que las cartas y las novelas estaban adquiriendo dignidad, y la disolución de las rígidas reglas formales permitían una mayor flexibilidad. Se podía adquirir experiencia escribiendo cartas privadas (...) As cartas de Carolina Schlegel son verdaderas obras maestras de una forma estética mixta: se alternan las descripciones de desfile de modas con los discursos filosóficos, el chismorreo con las citas literarias, las alusiones con la crítica. Los hombres se asombraron de ese tenor nuevo, ese tono novedoso, la irreverencia y las descripciones más sensuales que sólo podían encontrarse en las cartas de las mujeres, y a veces llegaron incluso a mostrar abiertamente su admiración. No pasó mucho tiempo hasta que ese género fuera incluido en el canon literario (p. 54).⁸

Por sua vez, aquelas mulheres que “ousavam” contrariar mais frontalmente as prescrições infundidas ao gênero, a ponto de obterem, a duras penas, renome profissional (artístico, literário, científico, musical), viam-se inscritas na seara da excepcionalidade, pedágio social a tornar palatável sua aceitação, já que definida sob a égide do desvio, esquisitice, raridade, casualidade. *Grosso modo*, a noção de excepcionalidade acabava por “reproduzir a visão hegemônica que reduzia as experiências históricas das mulheres a

uma feminilidade normativa ou essencialista, fora da qual o que existe é anomalia e transgressão da ordem natural” (VERGARA, 1999, p. 227).⁹

O termo artista de gênio ou, simplesmente, o “gênio” acabava por seu um monopólio masculino. Acreditava-se que apenas aquela parte da humanidade havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava a criar, inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes. As mulheres estavam restritas às atuações solitárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de sua vida eram, segundo as crenças da época, os próprios homens que geravam e criavam, esses sim, os futuros gênios da nação. A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça (SIMIONI, 2008, p. 65).

Detendo-se especificamente ao universo teatral, Christophe Charle (2012, p. 112) avalia que as explicações utilizadas para justificar o movimento ascensional de certas “personagens” que, dedicadas à arte de representar, se transformaram em atrizes “luminares” advinham, não raro, de um processo de *découpage* marcadamente eficaz na produção de “mitos de ascensão” (*Idem*, *Ibidem*, p. 102), de modo tal que as formulações a eles correlatas,



¹⁰ Inspirando-se, ao que tudo indica, na célebre frase de Simone de Beauvoir, [“On ne naît pas femme, on le devient” (1949)], Charle assevera que “ninguém nasce ‘estrela’, mas se torna estrela após uma série de lutas e da superação de etapas mais ou menos numerosas e críticas” (2012, p. 97).

¹¹ O ano de 1943, quando é encenada pela primeira vez a peça de Nelson Rodrigues, “Vestido de Noiva”, no Rio de Janeiro, é considerado “o marco zero do moderno teatro brasileiro” (PONTES, 2010, p. 28).

dentre as quais se destacam o “chavão da vocação” e a “ideologia do dom e da graça”, acabavam por tirar de cena “o papel do meio de origem”, da “formação escolar ou profissional” em seu ingresso (*Idem, Ibidem*, p. 112), em favor da ideia da arbitrariedade do sucesso (*Idem, Ibidem*, p. 104):

A aparência física, a voz, a beleza do rosto, a imponência, a personalidade, a sensibilidade – todos esses dons “naturais” ou pessoais, que criam a imagem específica da estrela ou do grande ator principal, talvez pareçam escapar, numa primeira abordagem, às correlações sociais habituais. Esse “milagre” do dom e da eleição faz parte do ideal alimentado com certa complacência pela profissão para reivindicar sua especificidade irredutível e, ao mesmo tempo, dar a entender aos que estão fora dela que tudo é possível e que o caráter arbitrário do sucesso encontra seu fundamento na própria natureza ou na personalidade do artista, e não em fenômenos sociais artificiais, e, portanto, criticáveis ou aleatórios (*Idem, Ibidem*, p. 103).

Exemplo notório é a “superseleção social” a que o “bello sexo” era submetido, crivo este que restringia suas chances de acesso ao palco, destacando-se como uma espécie de página comum nas biografias das atrizes que “conquistaram certa notoriedade” (*Idem, Ibidem*, p. 112).¹⁰ Basta, para tanto, considerar que, em Paris,

“epicentro dramático” (PONTES, 2012, p. 13), duas vezes mais mulheres que homens advinham do meio teatral (42,3% contra 18,3%) e 25% menos provinham de extração social mais modesta (30,5% contra 41,6%) (CHARLE, 2012, p. 108).

A persistência destas desfavoráveis estáticas nos permite refletir sobre o contexto de renovação do teatro brasileiro¹¹, quando atrizes do calibre de Cacilda Becker (1921-1969) despontaram, contrariando a “abrangência explicativa” da regra (PONTES, 2010, p. 47) e dando a ver que a conquista da autoridade por certas atrizes só pode ser compreendida “à luz das convenções teatrais e de gênero” (PONTES, 2010, p. 27):

Nem especialmente bonita nem bem formada, em razão da origem social humilde e da precária escolarização, Cacilda pertence ao time seletivo das grandes atrizes que, fazendo de seus corpos o suporte privilegiado para a reconversão de experiências alheias, dominam as convenções teatrais a ponto de burlar constrangimentos de classe, gênero e idade, infundindo às personagens uma pletera de significados novos e inexplorados (*Idem, Ibidem*, p. 25).

Mesmo sendo historicamente o palco, no âmbito das artes institucionalizadas, o “lôcus” menos refratário à presença feminina¹²



¹² Nas palavras de Möhrmann, “el teatro fue la primera institución que aceptó a las mujeres como profesionales. *Se requirieron trescientos años más para que esto ocurriera en las demás artes* (...) El hecho de que el teatro encabezara la lista se relaciona sin duda con su escaso prestigio social. Los actores eran itinerantes. Generalmente no poseían siquiera derechos ciudadanos y tenían vedada la sepultura cristiana (...) La oposición a las actrices vino de la Iglesia, las autoridades y los teólogos moralistas, pero nunca del propio teatro. Las cosas fueron muy distintas en los otros campos del arte en que las mujeres llegarían a participar profesionalmente. Allí se necesitó mucho más tiempo: trescientos años tuvieron que pasar antes de que pudiera aparecer la escritora profesional” (1986, p. 204-205; destaques nossos).

¹³ Durante este longo período, lembra Souto-Maior, os papéis femininos eram encenados por “homens com especial predileção e habilidade para representar personagens femininos” (2001, p. 17). No caso específico do teatro grego, os papéis femininos eram encenados “com o auxílio das máscaras” (PONTES, 2010, p. 49). Porém, “una vez iniciada, su conquista [femenina] fue incontenible. Cuando hubieron visto actuar a las mujeres, los públicos ya no se contentaban con los tradicionales ‘actores femeninos’ (MÖHRMANN, 1986, p. 202).

e, extensivamente, “la profesión de actriz la profesión artística más antigua en que han participado las mujeres, y en la que incluso han logrado ascender en el escalafón profesional no sólo como ayudantes y asistentes de maestros y organizadores varones, sino por su propio derecho, en virtud de sus propios logros” (MÖHRMANN, 1986, p. 200; cf. SAFFIOTI, 1976), o teatro ocidental, ao longo de seus dois mil e quinhentos anos, abrigou uma notável lacuna: “durante dois mil anos” as atrizes estiveram literalmente fora de cena, tendo apenas estreado na segunda metade do século XVI, “com o advento da *Commedia dell’Arte* e seu repertório baseado na descrição da realidade cotidiana” (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 17; cf. MÖHRMANN, 1986, p. 200-201).¹³ A partir de então, e *pari passu* às modificações no repertório temático das peças, não mais primordialmente inspirado na mitologia heróica da Antiguidade, na “estilización de un pasado heroico”, mas no “humilde y ruidoso presente” (MÖHRMANN, 1986, p. 202), a fidedignidade requerida nas encenações arrostou contra a “exclusividade masculina” e abriu alas para que as atrizes “conquistassem o cenário”, muito embora apenas em fins do século XVII “pudieron entrar en escena amparadas por un contrato adecuado” (*Idem, Ibidem*, p. 202):

Las tragedias griegas tienen, en efecto, papeles femeninos, pero no se permitía a las mujeres

representarlos. Las grandes heroínas trágicas – Clitemnestra, Ifigenia o Antígona – eran representadas por hombres, es decir, por los llamados “actores femeninos”, que tenían especial preferencia por esos excéntricos papeles de mujer. La representación de los misterios cristianos también era asunto exclusivo de los hombres. La virgen María, los ángeles y la Magdalena arrepentida eran encarnados por hombres (...) Tampoco en la compañía de Shakespeare había ninguna mujer. El cambio decisivo vino de Italia, con la *Commedia dell’Arte* y los primeros grupos profesionales que se formaron en el norte de Italia al final del Renacimiento, en la segunda mitad del siglo XVI. Allí, las mujeres no eran simplemente miembros ocasionales o incidentales, sino que tenían una situación igual a la de los hombres, debido en gran parte a que la institución de los “actores femeninos” era incompatible con su repertorio (MÖHRMANN, 1986, p. 201).¹⁴

Quando, por sua vez, a “mirada” se volta para a esfera da produção dramaturgica, o que se observa é a quase ausência de autoras “cujo renome ou cujo interesse literário a posteridade ratificou” (CHARLE, 2012 p. 180). Para se ter uma ideia do quanto, nesta seara, o gênero feminino se encontrava “desprovido” de capital simbólico, Charle cita o exemplo da sociedade germânica, que avaliava “a presença de mulheres entre os autores célebres” como



¹⁴ Porém, Mörhmann ressalta que “los teóricos, en particular, consideraron que el ingreso de las mujeres en el templo de la musa teatral era ‘dañino’”, e cita o exemplo de Eduard Devrient, um dos mais influentes comentaristas do século XIX, para quem “la introducción de las mujeres en el teatro corrompió el gusto y el juicio del público masculino para siempre, introduciendo el interés sexual” (1986, p. 202).

¹⁵ No capítulo “Mass culture as woman: modernism’s other”, Huyssen (1986, p. 45), refletindo sobre a afirmação de Flaubert (“Madame Bovary, c’est moi”), tece a seguinte consideração: “the imaginary femininity of male authors, which often grounds their oppositional stance *vis-à-vis* bourgeois society, can easily go hand in hand with the exclusion of real woman from the literary enterprise and with the misogyny of bourgeois patriarchy itself”.

“um indício suplementar do atraso na profissionalização dos dramaturgos” (p. 165-166), sendo sua notoriedade, não raro, indicativa de que o volume de trunfos sociais acumulado superava, e com folga, a média do setor, a ponto de lhes facultar “transgredir o exclusivismo masculino que caracterizava o mundo intelectual alemão em geral” (p. 166). A despeito do androcentrismo diagnosticado, o historiador francês atenta para a existência de duas dramaturgas alemãs que conseguiram “burlar os constrangimentos do gênero” (PONTES, 2004), a ponto de virem a integrar o seleto rol das “rainhas” do teatro, i.e., o grupo das dramaturgas “excepcionais”:

Mas entre os “reis do teatro” dos países tidos como mais “rainha” com Eschenbach (1890-1916), Charlotte Birch-Pfeiffer (1799-1808), filha de um funcionário do Ministério da Guerra da Baviera, e casada com um autor teatral (p. 166).

Em linhas gerais, a aridez de se tem em conta versões sopesada, em larga medida, pela atuação

muito embora enquanto intérprete da “dramaturgia de autoria masculina”, pelo menos até meados do século XX (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 22; Cf. SOUZA, 1990; VINCENZO, 1992; SOUTO-MAIOR, 1996 e 2001; ANDRADE e EDELWEISS, 2008; PONTES, 2010).¹⁵ Sem contar que “ao contrário do que se observa com relação à farta historiografia que focaliza a atuação de atrizes (...) os poucos estudos dedicados às artistas atuantes na esfera produtiva do nosso teatro, as dramaturgas, em geral limitam-se a focalizar autoras da atualidade (p. 22).

Similarmente, Eva Rieger, no texto “¿‘Dolce Semplice’? El papel de las mujeres en la música” (1986), aborda a eficácia do discurso do gênio na orquestração dos “destinos artísticos” dos musicistas, e sublinha o “humilde papel de apoio” desempenhado pelas mulheres “en el mundo público de la música”, o mais das vezes “toleradas – aunque con reservas – en la esfera reproductiva” (p. 176):

En el mundo de la música, las mujeres todavía desempeñaran un humilde papel de apoyo. *Su parte en la producción de música es pequeña en comparación con la de los hombres, y la historia de la música no registra ninguna mujer de genio.*



¿Por qué? Dos cosas se nos ocurren ante todo al buscar respuesta a esta pregunta. La primera es que las mujeres han contribuido de diferente forma que los hombres a las diversas ramas de la música, y la segunda es que su contribución ha variado con el tiempo. A partir de la Edad Media, las mujeres tuvieron vedada la música “cultura” (en contraste con la música popular, en la que siempre han tomado parte) porque ésta era música eclesiástica y las mujeres estaban excluidas del oficio religioso y de la realización de ritos litúrgicos. Esta situación cambió en el siglo XVII, cuando las mujeres entraron por primera vez en la ópera y en el escenario de concierto como cantantes, en buena medida debido a la gran popularidad de la ópera italiana, cuyo público exigía los encantos de la voz femenina en vez de la de los “castrati”, que hasta entonces habían cantado los papeles femeninos. (...) Hasta principios de nuestro siglo [XX], las mujeres no podían tocar en las orquestas. La única excepción eran las mujeres arpistas, y esto sólo porque se consideraba que el arpa era un instrumento “femenino” (p. 175, destaques nossos)¹⁶

Nesta mesma linha de análise, Prévost-Thomas e Ravet, inspiradas pela obra *Musique et différence des sexes* (1999), de Françoise Escal e Jacqueline Rousseau-Dujardin, atentam para a existência de uma “mitologia androcêntrica do gênio”, disseminada e atualizada por meio de discursos e práticas estribados no sugestivo par contrapontístico “criação” x “procriação”¹⁷, alusivos, sub-

repticamente, às esferas da produção (“criativa”) e da reprodução (“não criativa”), em cujo pano de fundo se observa “la devaluación generalmente aceptada de la creatividad de las mujeres”, reduzida “a una simple trivialidad” (RIEGER, 1986, p. 192-193):

On y retrouve la vieille opposition rebattue mais parfois encore entendue entre création et procréation. Françoise Escal explique que les compositrices ont subi à la fois le poids d’une « hypothèse naturelle » et d’une « hypothèque culturelle »: « l’hypothèse naturelle » renvoie précisément aux supposés manques de prédispositions des femmes à la création, du fait d’un engagement symbolique et social dans d’autres activités (s’occuper notamment de leur progéniture); les œuvres de compositrices en sont du même coup considérées, au mieux comme des exceptions, au pire comme le fruit d’errements (PRÉVOST-THOMAS e RAVET, 2007, p. 185).

Em vista do exposto, ser tratada como uma exceção reforçava, convenientemente, o *status* da mulher como “desviante”, seu “papel anômalo” (CORRÊA, 2003, p. 17; cf. MÖHRMANN, 1986, p. 205), i.e., seu contraste em relação à esmagadora maioria de “mulheres ordinárias”, “destituídas” de dons, uma vez que a eficácia simbólica



¹⁸ Tal como assinala Gotlib (2003), “são do século XIX os primeiros textos escritos por mulheres que têm alguma divulgação entre o público letrado. Até lá, nos tempos coloniais, mulher nada escreve, ou escreve mas os textos não aparecem, ou aparecem como exceção, entre a maioria quase absoluta de textos escritos por homens” (p. 27).

do rótulo de excepcional advinha, em larga medida, de uma restrição semântica, segundo a qual certos feitos femininos eram avaliados como descomuns.¹⁸

Assim, o alcance deste tipo específico de “construção mental arbitrária” (OFFEN, 2011, p. 60) residia justamente nas perniciosas disjunções (re) produzidas pelo “discurso do gênio”, segundo as quais o “dom inato”, esta “quintessência inescrutável”, vicejaria como uma espécie de prerrogativa masculina, enquanto o “talento”, quando pensado no feminino, seria percebido como uma conquista digna de nota, fruto de investimentos os mais obsedantes que, no limite, chegavam a se confundir com ousadia ou, quando não, com teimosia (CF. CARVALHO, 2010).

A ideia de excepcionalidade concorria, destarte, para a atualização das distorções concernentes às assimetrias entre os gêneros/sexos, na medida em que traduzia uma diferença legitimadora da exclusão, ao reservar às mulheres ditas excepcionais desenvoltura e habilidade singulares, capazes de lhes assegurar uma posição social hierarquicamente superior, enquanto “transgressoras” de uma regra, em contraposição às demais, “ratificadoras” desta, por conseguinte, supostamente destituídas de talento, dons individuais e competência suficientes a ponto de lhes “resgatarem” da

mediocridade a que estavam fadadas (RIOT-SARCEY e VARIKAS, 1988; SIMIONI, 2008). Daí que “atribuir aos dons de algumas ‘raras’ mulheres a razão de suas rupturas, individuais, com as determinações que pesam sobre o seu gênero é um modo de se afirmar que às outras, isto é, às mulheres ‘comuns’, falta a chama do gênio” (SIMIONI, 2008, p. 22).

Portanto, as implicações ideológicas produzidas por tal raciocínio tinham como referencial “normativo”, i.e., como parâmetro para a concepção desta “categoria de supervalorização de uma minoria” a *femme moyenne*, como diria Planté (1988, p. 91). Esvaziada de seu lastro social, a explicação para as conquistas femininas aludia estritamente ao talento individual, “deixando incólume o cânon”, na medida em que despistava dos olhares menos cautos as “forças sociais” nele operantes (SIMIONI, 2008, p. 22). Ou, dito de outro modo,

os esquemas classificatórios não podem ser tomados como verdades trans-históricas, mas como indicadores de valores culturalmente determinados, os quais devem, necessariamente, ser desmistificados por meio de uma pesquisa genética. É preciso compreender a gênese das categorias de pensamento a fim de desvendar como exercem efeitos de um poder, simbólico, que se torna eficaz na medida em que conta com



o consentimento dos dominados. (...) É inscrevendo seu sentido nos contextos específicos em que foram emitidos que as categorias se tornam não princípios universais, mas falas, e, como tais, localizadas, circunscritas, interessadas (SIMIONI, 2008, p. 38-39).

Correlatos em seus propósitos (i.e., nas artificiais clivagens que provocavam), amadorismo e excepcionalidade reforçavam-se mutuamente, sendo mobilizados para endossar “uma linguagem sexuada para tratar da produção feminina, enquanto as obras masculinas percebidas como ‘o universal’, pareciam não ter sexo” (SIMIONI, 2008, p. 9-10; cf. BREITLING, 1986, p. 215-216). Como sublinha Bourdieu,

a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta,

entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água, os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (2011, p. 18).

Para dar ainda mais concretude às ponderações até aqui arroladas, é possível aludir, por exemplo, às trajetórias das antropólogas Dina Lévi-Strauss, Ruth Landes, Emilia Snethlage, Leolinda Daltro e Heloisa Alberto Torres (CORRÊA, 2003), da intelectual e ficcionista Gilda de Mello e Souza (PONTES, 1999), das escritoras Maria Angélica Ribeiro (SOUTO-MAIOR, 2008), Josefina Álvares de Azevedo (SOUTO-MAIOR, 2001; ELEUTÉRIO, 2005), Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália, Amélia de Oliveira, Adelaide de Castro Alves, Francisca Júlia (ELEUTÉRIO, 2005), das artistas acadêmicas Abigail de Andrade, Berthe Worms, Julieta de França, Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Georgina de Albuquerque (SIMIONI, 2008), das pianistas Helza Camêu e Joanídia Sodre (CARVALHO, 2010) e da já citada química Marie Curie (PUGLIESE, 2009), e apreendê-las como uma sugestiva amostra, mais propriamente, um enclave a indicar que a baixa representatividade feminina nos campos científico, literário,



¹⁹ Vale também incluir neste rol as musicistas Clara Schumann e Cosima Wagner, cujas carreiras foram ceifadas pelo matrimônio, tal como assinala Rieger (1986). Clara, compositora, após se casar com Robert Schumann, e atendendo à sua solicitação, renunciou aos concertos, sob clara influência de “la idea, corriente en su tempo, de que la composición era sólo para hombres” (1986, p. 192). Por sua vez, Cosima, pianista, irmã de Franz Liszt e esposa, em seu segundo matrimônio, de Richard Wagner, a este “se dedicó con una abnegación casi masoquista. Abandonó todas sus actividades; apenas tocaba el piano, y vivía sólo a través de y para Wagner, a quien semejante esposa le parecía ideal” (1986, p. 194).

²⁰ Michelle Perrot, ao refletir sobre esta questão, mas tendo em vista o papel do historiador, lembra que “o trabalho do profissional masculino [se erige] como o mais verossímil narrador do passado”, sendo concomitante à “omissão das contribuições de suas parentas e das amadoras” (2003, p. 32).

artístico e musical se exhibe menos como um “fato” do que como fruto de fabulações em cujas narrativas entremeiam-se critérios “interessados” de seleção e percepções.¹⁹

No livro *Antropólogas & Antropologia* (2003), por exemplo, Mariza Corrêa lança luz sobre as personagens que, embora houvessem contribuído ativamente para a “construção institucional das ciências sociais” (p. 16), viram-se ofuscadas por aqueles que, “por seu destaque posterior pareciam os únicos a ocupar a cena”. Nas palavras da antropóloga,

salvo poucas exceções, elas [as personagens secundárias] aparecem, naquele momento, como esposas – a esposa de Donald Pierson, a esposa de Charles Wagley, a esposa de David Maybury-Lewis, a esposa de Darcy Ribeiro, a esposa de Eduardo Galvão, a esposa de Robert Murphy, a esposa de Charles Watson... a lista certamente poderia continuar. Todas elas adotaram o nome do marido ao casar, a ponto de ser muito difícil redescobri-las com seu próprio nome, mesmo quando descasadas, como no caso de Dina [Lévi-Strauss]. Todas estiveram no campo e parecem ter sido auxiliares de pesquisas inestimáveis, segundo os relatos de seus próprios maridos (2003, p. 22).²⁰

Na esteira destas considerações, e sob a perspectiva dos jogos de “luz e sombra” que não apenas incidem sobre, mas irradiam de certas parcerias (amorosas e artísticas) em sua “alquimia social”, a obra *Significant others: creativity and intimate partnership* (1993), organizada por Chadwick e Courtvron, enfeixa um conjunto de ensaios cujo eixo articulador é a identificação do arranjo de injunções (sociais, artísticas) responsável pela produção de um “equilíbrio tenso”, seja em termos da reciprocidade de colaborações, ou mesmo das interações facilitadoras ou limitadoras da produção artística no âmbito “conjugal”, índices a dinamizar relacionamentos emblemáticos como, por exemplo, entre Camille Claudel e Auguste Rodin, Clara e André Malraux, Frida Kahlo e Diego Rivera, Sonia e Robert Delaunay.

O volume em questão, por meio de diferentes feixes analíticos, busca descortinar os modos pelos quais os ofuscamentos e as projeções individuais (as “auto-expressões artísticas”) tingiram, idiossincraticamente, o “destino social” deste tipo específico de “configuração de companheirismo” cristalizada na figura do “casal”. O que engrandece a análise é o fato de as autoras rechaçarem fórmulas prontas/receituários, no lugar das quais são expostas “as interações privadas que operam no interior dos relacionamentos”. Os



²¹ Como assinala Charle, a colaboração traz em si o risco de um dos dois autores eclipsar o outro, tal a identificação que o “poder criador” possui “com um único escritor” (2012, p. 144).

ensaios têm êxito ao redefinem conceitos os mais desgastados como autonomia, sucesso e compromisso, ressignificando-os, à luz de trajetórias concretas que ilustram as soluções encontradas em parceria para as questões ordinárias, não livres das prerrogativas de gênero. Alia-se, destarte, à “dicotomia consagrada” entre espaço público e privado, para falar como Corrêa (2003, p. 14), o tema correlato da “complementaridade sexual”, expressa nas parcerias conjugais e profissionais que as personagens analisadas constituíram.

Os ensaios percorrem, em seu conjunto, o sinuoso entrecruzamento que embaça vida privada e vida pública e nos oferecem inúmeras pistas para a compreensão tanto dos processos de colaboração recíproca, como das rivalidades (ainda que, por vezes, involuntárias) entre os cônjuges, e de seus corolários, dentre os quais estaria certo eclipsamento feminino. E uma das explicações possíveis para tal falta de visibilidade residiria na tradição cultural que, por um lado, sobrevaloriza a criação solitária e, por outro, apreende cada dupla/casal hierarquicamente, tal como se ambos figurassem em um “gradiente” no qual um seria mais importante que o outro²¹, estando o papel do “gênio” “geralmente atribuído aos homens” (CHADWICK e COURTIVRON, 1993, p. 11; Cf.

SIMIONI, 2008). Em alusão a Sonia Delaunay, para quem “as obras das mulheres [são] consideradas à parte”, Chadwick (1993, p. 31) ressalta que o talento de determinadas escritoras parece denunciar a dificuldade de se tomar desvinculadamente (seja por parte de críticos literários, como de muitos escritores) produção artística/literária e “feminilidade” (cf. SOUTO-MAIOR, 2001, p. 16; MÖHRMANN, 1986, p. 207; SOIHET, 2004, p. 160):

Los críticos tratan a las autoras de un modo distinto que a los autores. La crítica de su vida privada, su ropa y su maquillaje forma parte invariablemente de la crítica del texto. A veces, me da la impresión de que la escritora es más importante que su libro. También es mucho más frecuente buscar elementos biográficos en los libros de las mujeres que en de los hombres, cazar el elemento “confesional” y así darle a la obra un regusto de sensacionalismo (MÖHRMANN, 1986, p. 207).

Em vista do exposto, “ser mulher” como que recendia uma espécie de condenação antecipada, anunciava a decretação de uma sentença, cujo apaziguamento aparecia, com frequência, atrelado à masculinização do estilo, quando não, da própria conduta. Daí a constatação de Lúcia Miguel-Pereira (1954), segundo a qual “nada prova melhor quanto somos toleradas como intrusas na literatura do



²² Ainda de acordo com Júlia Lopes, “por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres na arte quando a professam ficam quase sempre em meio do caminho” (p. 1).

que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que parece escrito por homem”. Quando não, observa Möhrmann, a qualidade literária de certas obras de autoria feminina era justificada por meio de explicações as mais enviesadas, que as apreendiam como tributárias de certa “herança masculina”:

Se daban explicaciones hereditarias para intentar explicar cómo algunas escritoras, cuya calidad literaria no se podía dudar, habían logrado su éxito: por ejemplo, las dotes de Luise von François se atribuían en gran parte a la “sangre de soldados prusianos” que corría por sus venas. El grado en que las propias escritoras internalizaban estas ideas masculinas queda demostrado en el poema autobiográfico de Annette von Droste-Hülshoff, en el que se dirige a sí misma como “señor”. Otras pruebas de esto son los pseudónimos masculinos tras los cuales muchas escritoras sentían necesidad de esconderse (1986, p. 206).

Em consonância com tal perspectiva, Simioni acrescenta que “o tema da mulher que se masculinizava ao se profissionalizar era um *topos* de época, estava presente na literatura médica, nas crônicas de jornais, nos romances, na pintura, nas mentes de milhares de indivíduos” (2008, p. 63). As diretivas “feminino” ou “masculino”, quando convertidas em parâmetros para a apreciação

de determinado feito/obra/criação, pressupõem, inequivocamente, a apreensão do mundo social enquanto mercado de bens simbólicos

dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é (...) ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem conseguir enunciá-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser ‘feminina’, ou, ao contrário, ‘não ser em absoluto feminina’. Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades que podem funcionar como sinais de virilidade; e dizer de uma mulher de poder que ela é ‘muito feminina’ não é mais que um modo particularmente sutil de negar-lhe qualquer direito a este atributo caracteristicamente masculino que é o poder (BOURDIEU, 2011, p. 118).

À guisa de ilustração, na conferência “A Mulher e a Arte”, proferida por Júlia Lopes de Almeida no Instituto de Música do Rio de Janeiro, a escritora pondera a respeito do equacionamento (ou, no caso das mulheres que ansiavam a profissionalização, da “íngrata luta”) entre “talento” e “reconhecimento”, e enfatiza a parcialidade de construções que “teimavam” em vestir “o talento de calças quando o quer[iam] adular!”²². Trata-se, pois, de um discurso situado na contracorrente do ramerrão que apreendia a “diferença



²³ Ambas as escritoras citadas foram agraciadas com o Prêmio Nobel de Literatura. Lagerlof, em 1909, e Deledda, em 1926.

²⁴ Como bem lembra Miceli, referindo-se especificamente ao universo das artes, “em muitos desses textos tudo se passa como se houvesse uma conspiração histórica com o propósito explícito de eliminar as artistas, de silenciá-las, de apagar os rastros de sua passagem no mundo das artes; outros confeccionam a réplica de uma história em quadrinhos das artistas mulheres, como se fora um embate de antagonismos murados, homens e mulheres que se digladiam por visibilidade e reconhecimento, a despeito da moldura sócio-histórica; as narrativas sobre parcerias costumam brindar as mulheres com o lugar da retaguarda, da incompletude, do ressentimento, de uma contundente vitimização” (2008, p. 14).

²⁵ O que parece haver infundido maior “credibilidade” às investidas femininas ante seus pares (artistas e cientistas) eram as parcerias (afetivas e profissionais) que estabeleciam.

sexual como um fato biologicamente determinado” (SADLIER, 1992; p. 235):

É evidente que nem estas escritoras [em alusão à escritora sueca Selma Lagerlof (1858- 1940) e à escritora italiana Grazia Deledda (1871-1936)] nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, quer das academias quer dos governos dos seus respectivos países, como muitas da França condecoradas com a Legião de Honra, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas porque não lhes puderam negar o que elas conquistaram à força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres, como disse o poeta Castilho —, foi atirado para a roda dos enfeitados... mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido com o filão luminosos do sonho, ele desertará cedo ou tarde, torcendo grades ou arrancando fechaduras (p. 2).²³

Em estreito diálogo com a perspectiva aqui adotada, encontra-se também o livro *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*, de Maria de Lourdes Eleutério (2005), no qual a pesquisadora reconstrói o percurso social de escritoras do entresséculo (XIX-XX) que “orbitavam” a carreira

literária de “êxito” de seus maridos, amados, irmãos, pais ou filhos, e identifica em tais relações de parentesco uma via possível, por elas encontrada, de “fazerem da pena um ofício”. Tais vínculos pareciam mitigar as injunções sociais que o sistema cultural, então em formação, lhes impingia, segundo as quais “o trabalho intelectual da mulher soa[va] estranho ao mundo masculino das letras” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 71). A esse respeito, Muzart (1990, p. 65) acrescenta que, à época,

como se sabe, a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia “com luvas de pelica”, “com a cortesia devida a uma senhora”, não estudando o livro como literatura mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher.

A despeito dos equívocos que acompanham certos estudos dedicados à “reconstrução de parcerias amorosas e de trabalho” (MICELI, 2008, p. 14)²⁴, a atenção a tais elos representa a possibilidade de problematização do modo como aí operam as “coordenadas de gênero”, mormente os arranjos entre a complementaridade sexual e a hierarquia de competências a elas correspondentes.²⁵



²⁶ “Por ejemplo, las mujeres sólo pudieron entrar en las bellas artes, al principio, a través de las labores de aguja y las artes aplicadas. La escultura, en cambio, era tabú; de modo que todavía a principios de este siglo [XX] las escultoras estaban excluidas de las academias de bellas artes” (REIGER, 1986, p. 177).

Em fina sintonia com tais abordagens, a obra *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008), lança luz sobre a “clivagem” reproduzida pelo discurso que, ancorado na “ideia da inferioridade atrelada ao pertencimento ao sexo feminino”, apresentava as grandes artes, em seu período acadêmico, como território marcadamente masculino, ao passo que os “penderos [femininos] habituais se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais etc.” (p. 22-23; Cf. CARVALHO, 2008; REIGER, 1986, p. 177).²⁶ Nas palavras de Ecker, tais “preferências” femininas são produto das distorções de uma “argumentação essencialista”:

Lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios no debe formar parte de nuestra definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado. Cierta que las mujeres preferían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos “inservibles” en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas a ese ambiente); que preferían escribir novelas de salón en vez de novelas de aventuras y utilizar “lana en vez de mármol”; pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una argumentación esencialista. Más aún, el tono despectivo que inevitablemente se infiltra al hablar de “lana en vez de mármol”

es un retorno al prejuicio patriarcal de las normas estéticas generales, profundamente internalizado por hombres y mujeres (1986, p. 11).

Já o estudo de Dalila V. de Carvalho, *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras* (2010), restrito ao campo musical brasileiro das primeiras décadas do século XX, aborda o percurso social de duas musicistas, cujas carreiras tiveram início, respectivamente, em 1923 e 1927 no cenário musical do Rio de Janeiro. Trata-se de Helza Camêu (1903-1995), pianista, compositora e musicóloga, e Joanídia Sodré (1903-1975), pianista, regente e ex-diretora da Escola Nacional de Música (atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Calçada teoricamente na problematização do “discurso do gênio” e na apreensão da vocação como um “fato social”, a autora identifica, a partir destas trajetórias emblemáticas, os constrangimentos sociais subjacentes ao processo social de construção do talento musical no período em questão e os modos pelos quais, “na busca pela profissão de ‘artista’, estas duas mulheres criaram novos valores e sentidos que lhes permitiram transitar entre profissões ‘masculinas’ e ‘femininas’” (CARVALHO, 2010, p. 2).

Por sua vez, em *Sobre o ‘Caso Marie Curie’ - A*



²⁷ “La historia cultural ha demostrado con suficiente claridad que, sin un acceso al adiestramiento institucionalizado, la actividad profesional calificada de las mujeres en cualquier campo seguirá siendo excepcional” (MÖHRMANN, 1896, p. 211).

²⁸ Trata-se, aqui, de uma alusão ao prefácio de Miceli, “Arte Embargada”, ao livro de Simioni (2008).

radioatividade e a subversão do gênero (2009), Gabriel Pugliese alude às especificidades que, historicamente, mantiveram distanciadas a Física e a Química – a primeira considerada um campo mais “reflexivo”, cuja “compreensão depende muito mais da ‘capacidade mental’ daquele que faz a pesquisa”, e a segunda “um trabalho arquitetado como mais motorizado, [a depender] menos do raciocínio e mais de experimentos laboratoriais práticos” – e deslinda os modos pelos quais estes contrapontos afinavam-se às “vicissitudes do gênero”, tal como se houvesse uma correspondência, “no plano da atualização do poder” entre, de um lado, o feminino e a Química e, de outro, o masculino e a Física. Aliás, Bourdieu sublinha que tais correspondências, essencializadas, tornam-se cada vez mais perceptíveis quanto mais rara e elevada é determinada profissão:

Embora seja verdade que encontramos mulheres em todos os níveis do espaço social, suas oportunidades de acesso (seus índices de representação) decrescem à medida que se atingem posições mais raras e mais elevadas (de modo que o índice real e potencial de feminilização é, sem dúvida, o melhor indício da posição e do valor ainda relativos das diferentes profissões) (BOURDIEU, 2011, p. 110).

Considerações finais

Os estudos ora evocados se nos afiguram como um frutífero caleidoscópio, a suscitar questionamentos a respeito da magnitude de “vocações femininas” estioladas em função da “barreira de hostilidade” (BROCA, 1979, p. 76) que a elas se antepunha, operando, capciosamente,

como se os pontos de fratura que as determinações de gênero provoca[va]m [nas] linhas de força sociais tradicionalmente levadas em conta [classe social, educação, relações de compadrio] sugerissem que elas têm o valor que lhes é atribuído apenas quando os personagens são masculinos: quando se trata de personagens femininas, a história muda de figura, literalmente (CORREIA, 2003, p. 16).

As construções discursivas que atuavam como sustentáculo de grande parte das práticas de exclusão e/ou silenciamento mencionadas extraíam sua legitimidade, sobretudo, das teorias determinista e positivista e operavam um curioso desvio de foco dos condicionantes sociais, de sua dimensão circunstancial – dentre os quais se destacava o acesso desigual (entre os sexos) à educação formal, “la educación sexista, que negaba a las mujeres cualquier estudio profundo de las ciencias y las artes” (RIEGER, 1986, p. 185;



Cf. MÖHRMANN, 1986, p. 211; BESSE, 1999; SAFFIOTI, 1976; SOUTO-MAIOR, 2001, p. 19; OFFEN, 2011)²⁷ –, para categorias essencializadas. Tendo isto em vista, à pergunta “¿por qué no hay un Goethe o un Schiller entre las mujeres?”, Möhrmann pondera que

el llamado genio artístico es mucho menos resultado del legendario beso de la musa, que de un cuidadoso adiestramiento artístico. El hecho de que hasta fines del siglo pasado la educación de las jovencitas de clase media terminara a los quince años prueba la desventajosa posición en que se encontraba la otra mitad de la Humanidad (1986, p. 206).

Nestes termos, a quase totalidade das trajetórias femininas examinadas pelos autores supracitados são ilustrativas dos “embargos”²⁸ impostos “pelos porta-vozes do decoro social” àquelas que almejavam forjar uma carreira em espaços tradicionalmente androcêntricos, na medida em que “não era apenas como invasoras que elas eram vistas, mas como portadoras de uma ‘outra lógica’, a lógica da esfera doméstica, que poderia poluir a lógica da esfera pública” (CORRÊA, 2003 p. 14-15).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (Orgs.). *A Mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1998.

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade*. Reestruturação da ideologia de gênero no Brasil – 1914-1940. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011 [1998].

BOVENSCHEN, Sílvia. ¿Existe una estética feminista? In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

BREITLING, Gisela. Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina. In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.



BROCA, Brito. A mulher na literatura brasileira. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979. (v.1 das *Obras reunidas*).

CACOUAULT-BITAUD, Marlaine e RAVET, Hyacinthe. Les femmes, les arts et la culture. *Frontières artistiques, frontières de genre. Travail, Genre et Sociétés*, n. 19, 2008, p. 19-108.

CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle (ed.). *Significant others: creativity & intimate partnership*. New York: Thames and Hudson, 1993.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist e coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOURDIEU, Pierre & CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [2010].

CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DAUPHIN, Cécile. “Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*”. *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 29, 2009.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

HAHNER, June. *A mulher no Brasil*. Trad. Eduardo Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUYSSSEN, Andreas. Mass culture as woman: modernism's other. In: *After the great divide. Modernism, Mass Culture*,



Michele Asmar Fanini

Postmodernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

LENK, Elisabeth. “La mujer, reflejo de sí misma”. In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: HISTÓRIA da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MICELI, Sergio. “Arte Embargada”. Prefácio. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. As mulheres na literatura brasileira. *Revista Anhembi*. São Paulo, dezembro de 1954, Vol. XVII, n. 49.

MÖHRMANN, Renate. Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística. In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

MUZART, Zahidé L. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Travessia (Mulher e Literatura)*. Florianópolis: UFSC, n. 21, 1990, p. 64-70.

_____. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, 3, 1995, pp. 85-94.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical – Sociedade, cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

OFFEN, Karen. “Gênero: uma invenção americana?”. Tradução de Leric Garzoni e revisão técnica da tradução de Charles Monteiro. *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, vol. 13, n. 23, 2011.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. “Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência”. *Cadernos Pagu – Dossiê: História das Mulheres no Ocidente* (4), 1995, p. 9-24.

PLANTÉ, Christine. “Femmes exceptionnelles: des exceptions pour quelle règle”. *Les Cahiers du GRIF* (Le genre de l’histoire), 37/38, 1988, p. 91-111.



PONTES, Heloisa. *Destinos mistos*. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2010.

_____. Sociedade em cena. Introdução à edição brasileira. CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist e coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRÉVOST-THOMAS, Cécile e RAVET, Hyacinthe. “Musique et genre en sociologie”, *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 2007, 175-198.

PUGLIESE, Gabriel. Um sobrevoo no "Caso Marie Curie": um experimento de antropologia, gênero e ciência. *Revista de Antropologia*. 2007, vol.50, n.1, p. 347-385.

_____. *Sobre o ‘Caso Marie Curie’ - A radioatividade e a subversão do gênero*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RIEGER, Eva. ¿“Dolce Semplice”? El papel de las mujeres en la música. In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

RIOT-SARCEY, Michèle & VARIKAS, Eleni. "Réflexions sur la notion d'exceptionnalité". *Les Cahiers du GRIF* (Le genre de l'histoire), 37/38, 1988, p. 77-89.

SADLIER, Darlene. Modernidade e feminino em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia: Cruz e Sousa, S.C.*, n. 26, p. 233-242, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: Nicolau Sevcenko. (org.). *História da Vida Privada no Brasil 3*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1998).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e História: homens, mulheres e prática histórica*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SOIHET, Rachel. Em avanços sutis, as rupturas. In: Rial, Carmen S.M.; Toneli, Maria J.F. (Org.). *Genealogias do silêncio: feminismo e gênero*. Florianópolis: Ed. Mulheres. p.159-169. 2004.

SOUTO-MAIOR, Valéria. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.



Michele Asmar Fanini

_____. *O florete e a máscara*. Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

_____. *Maria Ribeiro: teatro quase completo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. Coleção Entregêneros, dirigida por Margareth Rago. Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. Prefácio de Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2012.

VERGARA, Moema de Rezende. “A noção de excepcionalidade na história das mulheres: o caso da geração de Flora Tristan”. *Cadernos Pagu* (13), 1999.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992.

WEIGEL, Sigrid. “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”. In: ECKER, Gisela (org.). *Estética feminista*. Tradução de Paloma Villegas e revisão da tradução de Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

Outras fontes

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A mulher e a arte*. Manuscrito datiloscrito inédito. [s.d.].

PESQUISA FAPESP. “Ciência, palavra (pouco) feminina”. Texto de Maria Guimarães Edição 190 - Dezembro de 2011.