

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**

***Femmes de esprit?* Uma abordagem sobre as intermediárias do campo artístico na
França do século XVIII**

Maria Angélica Beghini Morales

Doutoranda em História Social pela FFLCH/USP

beghini.angelica@gmail.com

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Em *Mundos da Arte* (2008), Howard Becker apresenta sua teoria acerca das obras de arte entendidas como resultado de um processo, evidenciando seu intuito de estudar tal fenômeno pela perspectiva sociológica da ação coletiva. Partindo do questionamento sobre quem faz as escolhas relativas a uma obra e com que resultados, Becker nos oferece um rico panorama de possibilidades metodológicas a partir da existência de um elenco de personagens responsáveis por contribuições distintas na realização de uma obra ou evento artístico. Em suas palavras: “Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte”.(BECKER, 2008, p.54)

Essa perspectiva mostra-se bastante fecunda ao nos debruçarmos sobre as formas de atuação de mulheres no campo da arte na segunda metade do século XVIII, especialmente na França, no período imediatamente anterior à Revolução Francesa. A ascensão do pensamento iluminista em algumas partes da Europa ao longo daquele século pôs em xeque certas formas arcaicas de poder, trazendo ao debate novas maneiras de organizar os conhecimentos e de se relacionar com o outro, a partir, principalmente, da emergência de novas esferas de debate, que colocaram novos atores em cena e transformam as formas de difusão e circulação das ideias, partindo de novos modelos de organização coletiva. As mulheres, cujas narrativas foram tantas vezes ocultadas, possuem um importante papel nessa empreitada, tanto no que se refere à participação em uma nova forma de sociabilidade quanto no que tange à produção de saberes.

No âmbito da produção nuclear de obras artísticas, muitas vezes relegadas a gêneros menores como a miniatura, o retrato e a natureza morta, algumas mulheres adquiriram uma experiência que lhes permitia uma afirmação profissional nesses domínios, bem como a conquista de um público e posição no mercado de arte (MARQUES, 1989). Se, como afirma Pierre Bourdieu, o campo artístico possui um baixo nível de codificação e fronteiras mais permeáveis do que outros, ele acabou atraindo uma gama variada de agentes que se encontram, muitas vezes, na contraditória posição de “dominados entre os dominantes” (BOURDIEU, 1999, p.257). Respondendo, então, à lógica da exceção, o chamado “século de ouro das pintoras” garantiu a sobrevivência de alguns nomes ilustres em partes diferentes da Europa, como a veneziana Rosalba Carriera

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

(1675-1757), a suíça Angelika Kaufmann (1741-1807) e a francesa Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842).

No entanto, a atuação de mulheres no campo da arte foi muito além daquele da artista excepcional. Foi a partir da imbricação e mesmo do protagonismo em inúmeras atividades como intermediárias que a presença feminina se fez verdadeiramente possível.

Relegadas muitas vezes ao papel de eternas alunas, a prática do amadorismo foi um ponto importante de atuação de mulheres, uma vez que muitas formas de sociabilidade mundanas passavam pelo aprendizado de alguma prática artística, como o desenho – que desde o século XVI já aparece nos tratados de educação destinados a jovens da nobreza, como exercício propedêutico para o sucesso das conversações mundanas. Aos poucos, a difusão da produção dos *amateurs* nos mostra o surgimento de um novo valor estético referente às obras, bem como um reconhecimento institucional – como a criação da categoria “*amateur-artiste*” oferecida inicialmente pelo *Cabinet des Estampes* de Paris (GUICHARD, 2008).

Para Becker (2008), um mundo da arte não é uma estrutura ou organização que apresenta fronteiras precisas, configurando-se como parte de um sistema social mais vasto, em que são estabelecidas relações com outros mundos, inclusive daqueles que se busca diferenciar. Quando nos debruçamos sobre uma atuação cultural feminina europeia no século XVIII, é bastante difícil definir as fronteiras entre o campo da arte e outros campos, como aqueles relacionados a uma cultura letrada, estreitamente ligados às ideias ilustradas e filosóficas.

De acordo com Luiz Marques, existe uma inegável relação entre essa espécie de apogeu artístico feminino e o surgimento de um novo tipo de mulher de letras na segunda metade do século XVIII. Segundo Marques, podemos observar um processo de emancipação das pintoras com relação à família, aos conventos ou à própria corte. Essa relação também se apresenta entre a alta sociedade feminina no século XVIII por meio da crítica erudita, que aparece na documentação da época de forma pulverizada em romances, poemas, cartas, memórias e relatos de viagem, e, portanto, de difícil mapeamento (FEND; HYDE; LAFONT, 2012). É também nesse período que algumas mulheres enveredam por grandes gêneros até então reservados aos homens, como é o caso de Madame du Boccage, que utilizou sua escrita e sua repercussão para dar apoio a outras

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

mulheres, pintoras e escritoras (BADINTER, 2007). Outro exemplo emblemático é o de Mme. Épinay e suas contribuições filosóficas sobre a situação das mulheres para a *Correspondance Littéraire* de Grimm e Diderot.

O século XVIII, apesar de sua formação estamental típica das sociedades do Antigo Regime, pode ser considerado mais flexível se comparado ao século anterior. Segundo Norbert Elias, durante o reinado de Luis XV houve um deslocamento do centro das atividades dos palácios para os *hôtels* – residências privadas da aristocracia –, descentralizando o convívio social e intensificando a cultura dos Salões (ELIAS, 2001). Novos ambientes mundanos eram formados majoritariamente pela alta burguesia e pela nobreza liberal, e frequentados por ambos os sexos (HAECHLER, 2001). Os Salões eram espaços de discussão organizados pelas mulheres, de acordo com vocações específicas, e liderados por grandes figuras femininas como Madame du Chatelêt, Madame du Deffand e Madame du Geoffrin – este último, famoso por receber inúmeras figuras do campo da arte; ali se instituíram novas ligações, características da segunda metade do século XVIII, entre artistas, *amateurs* e patrocinadores (GUICHARD, 2008). Sobre esses espaços, Pierre Bourdieu comenta:

Com efeito, os Salões constituem, eles próprios, um campo de concorrência pela acumulação de capital social e de capital simbólico: o número e a qualidade dos frequentadores – políticos, artistas, escritores, jornalistas etc. – são uma boa medida do poder de atração de cada um desses locais de encontro entre membros de frações diferentes e, ao mesmo tempo, do poder que se pode exercer através dele e, graças às homologias, sobre o campo de produção cultural e sobre as instâncias de consagração como as Academias. (1999, p.272)

Já em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu discute a repercussão da tradição da anfitriã. Para ele, as mulheres encontram-se, ao longo de vários processos da história, simbolicamente dedicadas à resignação e à discrição, de certa forma negando-se, apagando-se, ou agindo às escuras:

Direcionadas à gestão do capital simbólico das famílias, as mulheres são logicamente levadas a transportar esse papel para dentro da empresa, onde se lhes pede quase sempre para coordenar as atividades de apresentação e representação, de recepção e de acolhida (...) e também a gestão dos grandes rituais burocráticos

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

que, tais como os rituais domésticos, contribuem para a manutenção e o aumento do capital social de relações e do capital simbólico da empresa. (2017, p.139)

No entanto, ao olharmos para o contexto anterior à Revolução Francesa, podemos perceber que essas mulheres representavam papéis que iam além daquele de anfitriãs e exerciam um poder efetivo sobre as ideias de seu tempo. Uma nova geração de homens artistas e intelectuais procurava esses novos salões porque os outros espaços, mais institucionalizados e aristocráticos, não lhes conferiam a independência e as possibilidades de transformação que almejavam. Dessa forma, com a participação ativa de mulheres, muitos homens e seus projetos tiveram destaque e proeminência no efervescente período das Luzes (

As mulheres, portanto, ocupavam um lugar nos campos da cultura de sua época também como intelectuais, para além da figura da “mulher de espírito” da corte. Sobre essas figuras, Marques afirma: “Ainda que escritoras incidentais, não era da atividade artística e criadora que provinha o sentido da atuação cultural extraordinária dessas cortesãs”. O exemplo de Madame de Pompadour nos mostra a profundidade e influência de uma atividade intelectual “capaz de alterar profundamente a fisionomia da cultura francesa em pouco mais de vinte anos” (MARQUES, 1989, p.74-5).

“As mulheres reinavam então, a revolução as destronou”, escreveu Élisabeth Vigée-Lebrun.¹ Ainda que tenha garantido a conquista de direitos em inúmeros âmbitos, a Revolução acabou por reinserir a mulher no espaço doméstico e privado, especialmente por um retrocesso da liberalização dos costumes, com o endurecimento da conduta cívica e moral (ORTIGÃO, 2010). Essa mudança nas convenções pode ser observada não só no âmbito político, mas também no estético, como o desenvolvimento do movimento neoclássico, que se baseia na reconstrução das formas e discursos da Antiguidade clássica: “o neoclassicismo heroico, estoico, moral, viril, quis expulsar o erotismo feminino como fator deliquescente” (COLI, 2010, p.59).

Antes da Revolução, portanto, o meio cultural era menos hostil à presença feminina, proporcionando, ao contrário, a possibilidade de ambientes em que elas conseguiam proeminência e mesmo protagonismo. Funcionando como território propício

¹ No original: “*Les femmes régnaient alors, la révolution les a détrônées*”. Vigée-Lebrun, Louise-Élisabeth. *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

a intercâmbios culturais e solo fértil para o nascimento da mais variada produção intelectual e artística, os Salões eram verdadeiros mananciais criativos, ao mesmo tempo que serviam de espaços de congregação. Howard Becker ressalta que as convenções de um determinado período – conceito intercambiável com outras noções sociológicas como norma, regra, costume a hábito – facilitavam a manutenção das redes de cadeias de cooperação por meio de ideias e formas de pensamento comuns na base das atividades de cooperação: “Nesta perspectiva, as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de artistas possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte, tendo em vista a criação de obras dessa natureza” (BECKER, 2008, p.54).

A discussão acerca da produção artística como ação coletiva também é amplamente abordada por Pierre Bourdieu. Em *As regras da arte* (1999) Bourdieu amplia a premissa de Becker acerca da análise dos discursos a partir da investigação das posições ocupadas pelos diversos personagens do campo das artes, focando, por exemplo, as disputas e lutas simbólicas que ali se desenrolam.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras têm por objeto não apenas a produção do material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1999, p.259)

Especificamente sobre a questão das mulheres, afirma Bourdieu:

As mulheres da aristocracia e da burguesia ocupam no campo do poder doméstico uma posição homóloga à que tem os escritores e os artistas, dominados entre os dominantes, no seio do campo do poder: isso contribui, sem dúvida, para as predispor a desempenhar o papel de intermediárias entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro, entre o artista e o “burguês” (e assim que se devem interpretar a existência e os efeitos das ligações, especialmente as que se estabelecem entre mulheres da aristocracia ou da grande burguesia parisiense e escritores ou artistas saídos das classes dominadas). (BOURDIEU, 1999, p.283).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Na mesma direção, é pertinente a análise de Norbert Elias sobre a importante rede de sociabilidade do Antigo Regime e as pressões geradas por ela. Elias mostra como a reprodução de uma complexa formação social repleta de dependências recíprocas se dá por meio de um equilíbrio movido de tensões. Um exemplo disso é a lógica da distinção social, muito forte nessa sociedade. Essa lógica funciona por meio do processo de interiorização individual dos modos de agir, de proibições e restrições, em que o poder e o prestígio são estabelecidos também pelo reconhecimento dos outros e marcados pela oposição entre aristocracia e burguesia (ELIAS, 2001). Para Elias, a consagração do gênio é um fato social, que diz respeito à relação do homem com as convenções, hábitos e costumes de seu tempo. (ELIAS, 1994). Isso muito nos interessa quando estudamos a obscuridade a que foi relegada a produção artística das mulheres durante a maior parte da história e as condições associadas que permitiram que em determinados momentos a produção e a influência feminina saíssem da sombra.

As pesquisas mais recentes na área de história e sociologia relacionadas aos estudos de gênero vêm ressaltando que, mesmo que tenha sido relativamente breve, o poder exercido por essas mulheres do XVIII deve ser compreendido como indicador de um importante caminho de liberdade e emancipação, em muitos casos substituído pela figura (e pela perpetuação do nome) do intelectual ou artista homem que as próprias mulheres haviam ajudado a afirmar. Essas disputas evidenciam as relações de força dentro do campo artístico, atravessado, por sua vez, pelas necessidades e exigências de outros campos englobantes (BECKER, 2008).

Jean-Honoré Fragonard é um dos nomes masculinos que ecoa no cânone do mundo das artes; no entanto, a celebridade que lhe foi conferida acabou por ofuscar as muitas mulheres que estiveram envolvidas de forma ativa em sua carreira artística. Criado em Paris, estudou com Chardin e Boucher, tendo obtido, em 1756, o Grande Prêmio da Academia – que o levou a alguns anos de estudo na Itália. Em 1765, seu quadro *Corésus et Callirhoél* é exibido com muito sucesso no Salão (DUPUY-VACHEY, 2006). Segundo Thomas Crow, um neobarroco bastante potente, expresso nesse grandioso quadro, foi posteriormente deixado de lado por Fragonard, que “abandona a pintura histórica e a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

esfera pública para perseguir as possibilidades pessoais, sensuais e eróticas da pintura como nenhum outro artista do século” (CROW, 1985, p.69). A partir de então, passa a constituir uma clientela repleta de mulheres – aristocratas, *salonières*, cortesãs e até mesmo prostitutas –, além de uma cumplicidade artística com duas mulheres de seu círculo mais íntimo: a esposa, Marianne Fragonard, artista miniaturista, e a cunhada, Margherite Gérard, pintora e sua aluna (DUPUY-VACHEY, 2006).

Com o objetivo de não nos limitarmos ao que Bourdieu chamou de “uma análise das condições sociais de produção do artista singular”, ou seja, evitando uma visão que faz do artista “o produtor exclusivo da obra de arte e de seu valor – mesmo quando se interessa pelos destinatários e comanditários da obra, mas sem jamais levantar a questão de sua contribuição para a criação do valor da obra e do criador” (BOURDIEU, 1999, p.260), partiremos agora para o caso exemplar de Fragonard com o olhar atento à figura das mulheres como intermediárias importantes no campo da arte francesa setecentista.

Fragonard dialoga de forma explícita com temas do universo feminino em suas obras, mas com uma peculiaridade em relação aos demais pintores do gênero: ali, a mulher não é tratada como mero objeto de desejo, mas como “*sujet-desir*”, dialogando diretamente com a discussão apresentada acima acerca do lugar conquistado pela mulher na *société* francesa do século XVIII. A literatura feminina e a figura de uma mulher leitora, entendida não somente como receptora, mas como produtora, são também imagens constantes em suas obras (SHERIFF, 1990).

Para seguirmos nessa linha de investigação, olharemos mais atentamente para uma de suas obras, presente na coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: *Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance de Lowendahl, condessa de Turpin de Crissé*, pintado entre 1775 e 1785. Constance de Lowendahl (1742-1785) foi esposa do escritor e militar Lancelot Turpin – teórico de estratégia e tradutor de César – e mãe do pintor e Inspetor Geral de Belas Artes, Lancelot Théodore Turpin de Crissé. Seu enteado, Henri Roland Lancelot casou-se com a pintora Émille-Sophie de Montullé.

Ao tentar retratar-lhe os passos e seguir seus rastros, compreendemos que a atuação da Condessa Turpin de Crissé parece estar relacionada tanto às artes plásticas quanto às letras. Badinter, ao tratar das mulheres eruditas, comenta a dificuldade de investigar a participação das mulheres na vida intelectual de seu tempo: “A única forma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de esconder a vocação, portanto, é esconder-se sob a capa do anonimato ou por trás de um ‘grande homem’ que utilize seus trabalhos. Donde as infinitas dificuldades encontradas pelos historiadores para rastreá-las”(BADINTER, 2007, p.195). Lilia Moritz Schwarcz aponta para os muitos silêncios e segredos guardados por obras; nesses casos, há a necessidade de olharmos para as ressonâncias dessas histórias, sejam aquelas presentes nas telas ou em documentos que as tangenciam de alguma forma (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019).

Começamos, portanto, pelos textos de homens com quem a Condessa Turpin de Crissé se relacionava: sua colaboração em algumas obras literárias nos permite inferir uma atuação no processo de edição de livros, como atestam as *Oeuvres Completttes* do Abade de Voisenon, importante homem de letras e também escritor libertino. O primeiro volume das *Oeuvres* de Voisenon apresenta as iniciais da Condessa assinando uma carta endereçada a Voltaire, como editora da obra, bem como a nota biográfica. Outro livro, *Journée de l'Amour, ou Heures de Cythère*, obra poética cuja autoria é atribuída tanto à Condessa quanto ao libretista Nicolas-François Guillard e ao dramaturgo Charles-Simon Favart, com ilustrações de Nicolas-Antoine Taunay, inicia com o poema intitulado “Aux femmes”. A edição de 1781 das *Oeuvres* de Voisenon pode ser acessada em sua versão digital por meio do portal Gallica da Biblioteca Nacional Francesa; já uma edição – cuja datação não está clara² – do livro de poemas pode ser acessada por meio do portal Mémonum – Bibliothèque Numérique Patrimoniale de Montpellier, com uma curiosa anotação manuscrita, que parece indicar que o volume foi feito por uma sociedade dita “*de la Table ronde*” com a colaboração daqueles que se reuniam “*chez la comtesse de Turpin de Crisée*”.³

Essas sociedades privadas funcionavam de forma semelhante aos Salões, discutidos acima, sendo responsáveis pela formação de circuitos paralelos às instituições oficiais e, portanto, mais permeáveis às mulheres e suas formas específicas de sociabilidades. Jean-Honoré Fragonard foi uma das figuras a frequentar o círculo da Condessa de Turpin de Crissé; nada sabemos, no entanto, sobre a encomenda e realização

² O frontispício parece ser o original, com a data de 1776; mas há uma espécie de selo que apresenta a data 1868.

³ *Oeuvres complètes de M. l'Abé de Voisenon, de l'Académie Française*. Paris: Chez Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine, de Madame la Comtesse d'Artois. Rue des Mathurins, Hotel de Cluny, MDCCLXXXI; *Journée de l'Amour ou L'heures de Cythere*. A Gnide: [s. n.], MDCCLXXVI.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

do retrato, atualmente em exibição na exposição permanente no Museu da Arte de São Paulo.

Ao olharmos para a obra em busca de mais vestígios, somos tomados pela apreciação de colorações suaves e contornos pouco definidos. O fundo é impreciso, mas suas cores são claras, principalmente em torno do rosto da Condessa, ressaltando uma expressividade bastante evidente, o que talvez seja a característica mais marcante da obra. Os olhos da retratada são claros e brilhantes, e seu leve sorriso é suave e convidativo. O restante do retrato apresenta traços mais difusos, em um movimento comum em outras obras do artista. Aqui estão presentes alguns elementos estéticos do estilo rococó, estereotipado por representar a frivolidade, inocência e suavidade por meio dos temas amenos do cotidiano da aristocracia.

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**



Jean Honoré Fragonard. *Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance de Lowendahl, condessa de Turpin de Crissé*, 1775-1785. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

A imagem de um século XVIII repleto de cenas galantes, com pitadas generosas de erotismo e libertinagem é bastante associada aos últimos anos do Antigo Regime na França, quando a liberdade de espírito passou a ser associada a liberdade dos costumes. Para Jean Starobinski, a libertinagem representa uma das possíveis experiências de liberdade e “deriva de uma insubmissão de princípios sem a qual o trabalho sério da reflexão não se teria podido desenvolver.” (STAROBINSKI, 1994, p.15). Segundo esse

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

mesmo autor, os excessos caracterizam, nesse momento, uma consciência da finitude de um estilo de vida:

Um sentimento crepuscular, agudo, desiludido, inteligente, domina certo número de obras de arte e de obras literárias: nessa arte ligada a uma classe agonizante, acontece encontrarmos todos reunidos os signos do esgotamento, e uma liberdade muitas vezes admirável, produzida pela ruptura de todos os laços e pela espécie de embriaguez que dá, na proximidade da morte, o sentimento de não ter mais nada a perder (1994, p.26).

Em outros tantos casos, não só a sexualidade, mas também a mulher é muitas vezes vista e representada de forma ambígua; se por um lado, seu espaço de ação é favorecido por essa euforia de liberdade e pelas reviravoltas em torno dos papéis sociais e intelectuais, sua produção continua sendo alvo de críticas e menosprezo (GUILLEMET, 2009). Para além das obras libertinas, os inúmeros romances filosóficos com protagonistas femininas nesse período também são bastante sintomáticos dessas ambiguidades (MATOS, 2018).

Considerando que a Condessa era uma mulher rica e influente nos meios literários e artísticos franceses, chama a atenção o fato de ela não apresentar nenhum ornamento no retrato; não há acessórios ou qualquer elemento que demonstre sua posição na sociedade. Fragonard nos apresenta uma mulher em trajes simples, focando o retrato em sua fisionomia, sem nenhuma alusão hierárquica, talvez exceto pelo cabelo ligeiramente empoadado, ou pelo pequeno cão no canto inferior esquerdo da obra, que quase se mistura à sua roupa – cão que poderia tanto representar uma forma de sexualidade (o que aparece de forma mais explícita em outros quadros do artista) quanto insinuar as posses de sua dona de maneira sutil. Se, por um lado, o estilo da pintura é bastante marcado pela estética rococó, seu conteúdo, apesar de constituído por um retrato de uma pessoa da aristocracia, é despido dos principais estereótipos dessa classe.

Ao nos debruçarmos sobre todos esses vestígios e possibilidades interpretativas, não conseguimos afirmar com certeza qual a dimensão da influência da Condessa Turpin de Crissé na *forma* como ela foi representada. Tendemos a considerar que as peculiaridades formais, as opções estéticas do pintor, tenham relação com a convenção

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de uma época que, por sua vez, deveu muito a intermediação de mulheres. Mas também é interessante para nós, neste momento, compreender o porquê da existência do quadro da Condessa, ele que é um entre tantos quadros de mulheres da lavra de Fragonard.

A Condessa Turpin de Crissé, ou, melhor dizendo, uma representação pictórica dessa mulher do século XVIII tão pouco conhecida quando em comparação a seu retratista, cruzou quase dois séculos e o Atlântico e chegou ao acervo de um museu na cidade de São Paulo justamente pelo prestígio do pintor. Assim como este quadro, quantos Fragonards em paredes de museus mundo afora trazem mulheres em maior ou menor grau de anonimato? Algumas delas, como a Condessa, chamando a atenção de uma pesquisadora para a necessidade de se espiar por trás das camadas de naturalização dessa invisibilidade. Fragonard, neste quesito, constitui um excelente caso exemplar por ter sido notório retratista de mulheres e por ser sua biografia tão pródiga nessas relações, mas ele passa longe de ser único.

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem natural das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURIDEU, 2017, p.21)

Como foi discutido na primeira parte deste trabalho, o ambiente social e a rede de relações intelectuais do artista, seja ele homem de letras, da música, das artes plásticas, são elementos indissociáveis tanto do processo criativo quanto do estabelecimento de expoentes, do consenso em torno de figuras alçadas à condição de gênio e, para além disso, em ação retrospectiva, presentes até na definição de cânone. A arte não nasce de “geração espontânea”. Ela é sempre calcada em um substrato social e intelectual que se constitui de camadas de atores invisíveis, inúmeras e por vezes difíceis de raspar, e muito da musculatura da produção artística de um período é certamente obra de trabalho intelectual feminino invisibilizado, o que se nota com alguma facilidade quando se estuda o século XVIII.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Impõe-se-nos, portanto, ampliar a reflexão sobre o quanto uma conduta dita superficial e fútil, conforme foram considerados alguns ambientes culturais e artísticos da sociedade francesa na segunda metade do século XVIII, acabou abrindo espaço para o exercício das liberdades femininas na estrutura social. Assim, a imagem de um período tradicionalmente caracterizado por elementos de frivolidade e ingenuidade das artes revela-se problematizável, uma vez que tais elementos estariam estreitamente ligados – em grande parte devido à intermediação feminina – às transformações não só dentro de um circuito artístico, mas também àquelas de cunho filosófico, político e social.

Bibliografia:

BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

_____. *As regras da arte, gênese e criação do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

CROW, Thomas. *Painters and public life in the Eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.

DELON, Michel. Valeurs sensibles, valeurs libertines de l'énergie, *Romantisme*, 1984, n.46, pp.3-13.

DUPUY-VACHEY, Marie-Anne. *Fragonard*. Paris: Terrail/Édigroup, 2006.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Mozart: Sociologia de um gênio*. São Paulo: Zahar, 1994.

FEND, Mechthild; HYDE, Melissa; LAFONT, Anna. Introduction – Rendre à Cléopâtre...: art, genre, et historiographie. In: Id. (dir.) *Plumes et pinceaux: discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais* (Actes de colloques). Dijon: Presses du réel/INHA, 2012.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'Art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2008.

GUILLEMET, Morgane. De la représentation au mythe: l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIII^e siècle, *Littératures*, Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009.

HAECHLER, Jean. *Le règne des femmes – 1715-1793*. Paris: Bernand Grasset, 2001.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano, RJEILLE, Isabella (Orgs.) *História das mulheres, histórias feministas*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

MARQUES, Luiz. Pintoras e mulheres de letras entre os séculos XVIII e XIX, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.9, n.18, p.67-81, ago.-set. 1989.

MATOS, Franklin. *A cadeia secreta – Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

ORTIGÃO, Maria João. O reino das mulheres – poder feminino no século XVIII, *Atas da Conferência Arte e Sociedade*. Lisboa, out. 2010.

SHERIFF, Mary D. *J.-H. Fragonard: Art and Eroticism*. Chicago: Chicago University Press, 1990.

STAROBINSKI, Jean. *1789 Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A invenção da liberdade*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.