

# Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos

[ *Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century* ]

**Maria de Fatima Medeiros de Souza<sup>1</sup>**

Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado em andamento no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

**RESUMO** • Lady Callcott foi uma viajante britânica que atuou na crítica e no colecionismo de arte. A partir de seu livro *Essays towards the history of painting*, podemos discutir o estabelecimento de uma metodologia científica para a história da arte e entender a participação das mulheres na crítica de arte. Defendemos que a observação direta e a descrição das coleções, aspectos observados no livro de Callcott, eram recursos usados para atestar a autenticidade das obras adquiridas por museus e colecionadores particulares. • **PALAVRAS-CHAVE** • Lady Maria Callcott; *Essays towards the history of painting*; mulheres na crítica

de arte. • **ABSTRACT** • Lady Callcott was a British traveler who was active in criticism and art collecting. From her book *Essays towards the history of painting*, we can discuss the establishment of a scientific methodology for the history of art and understand the participation of women in art criticism. We argue that direct observation and description of collections, aspects observed in Callcott's book, were resources used to attest to the authenticity of works acquired by Museums and private collectors. • **KEYWORDS** • Lady Maria Callcott; *Essays towards the history of painting*; women in art criticism.

Recebido em 13 de dezembro de 2023

Aprovado em 17 de janeiro de 2024

SOUZA, Maria de Fatima Medeiros de. *Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos*. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10680.



Section: Dossier

DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10680

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ao longo do Oitocentos, a difusão da cultura impressa e da viagem contribuiu para a inserção das mulheres britânicas na crítica e no colecionismo de arte. Elas aproveitaram suas experiências no estrangeiro e suas redes de sociabilidade<sup>2</sup> para acessarem o circuito teórico de arte. A participação de mulheres como Lady Maria Callcott<sup>3</sup> (1785-1842) é identificada como resultado da mudança operada na produção crítica do período. Se antes se presumia um gosto inerentemente refinado e “racional” dos homens, com a possibilidade de viajar, elas provaram seus conhecimentos por meio de descrições e análises de coleções europeias.

Para estudar a produção intelectual das mulheres é necessário considerar o papel dos círculos eruditos envolvidos na produção de conhecimento. Esses grupos se organizavam às margens das universidades e das instituições científicas e eram locais onde mulheres com prestígio social podiam transitar com maior desenvoltura ao largo das instituições que negavam a elas o acesso formal: “A ciência moderna emergiu de vários espaços sociais – incluindo oficinas de artesãos, salões informais e academias reais. O envolvimento das mulheres em empreendimentos científicos dependia de sua posição no ambiente social de onde emergiu a nova ciência” (SCHIEBINGER, 1991, p. 17 – tradução nossa).

A produção das mulheres viajantes constitui objeto de importantes estudos recentes, muitos dos quais buscam confrontar algumas preconcepções estabelecidas pela literatura especializada. Noções como a de uma escrita autobiográfica dos

---

2 Para fins de estudo, entendemos por rede de sociabilidade as conexões traçadas entre os diversos envolvidos na produção de conhecimento, no trânsito de obras de arte pelas coleções públicas e particulares, bem como a participação no intercâmbio de informações e de coleções naturais. São práticas especialmente difundidas a partir das viagens transatlânticas, sendo que, na Inglaterra, o final das Guerras Napoleônicas marcou a intensificação e popularização das viagens ao continente europeu. Período particularmente importante para esta pesquisa (SCHIEBINGER, 1991; HASKEL, 1976).

3 Maria Graham era filha de George Dundas (1756-1814), oficial naval da marinha britânica, e Ann Thompson (?-c.1793). O nome de solteira da viajante era Maria Dundas. Após seu primeiro casamento com o capitão da marinha britânica Thomas Graham, ela passou a se chamar Maria Graham. Em 1822, Thomas morreu durante a viagem de navio que seguia do Brasil para o Chile. Após cinco anos, em 1827, a viajante se casou com o pintor inglês lorde Augustus Wall Callcott, passando a se chamar Maria Callcott (ou Lady Callcott).

diários de viagem e a construção de um discurso “subjetivo” eclipsam outros modos de atuação das viajantes (FRANCO, 2017; RODENAS, 2014).

Defendemos que as viagens intercontinentais empreendidas por mulheres foram relevantes para o estabelecimento de suas carreiras. Nas escritas dos diários de viagem, gênero editorial massivamente disseminado no contexto britânico, algumas mulheres puderam construir suas redes de sociabilidades e se articular com eminentes figuras das artes do período. Associada ao mercado editorial, outro fenômeno relevante para entender a construção das carreiras femininas foi a possibilidade de elas atuarem como tradutoras de textos de história da arte (SOUZA, 2020; PATTERSON, 1974; FRANCO, 2017).

Embora muitos estudos tenham se debruçado sobre a produção das artistas, ainda há poucas pesquisas que tratem da produção crítica das mulheres no universo da história da arte. Esta pesquisa estuda alguns modos de inserção das mulheres nesses espaços eminentemente masculinos, trazendo a importância da viagem como um fator relevante para o estabelecimento de suas carreiras. Para tanto, neste artigo nos deteremos na relação de Callcott com o colecionismo, especialmente sua colaboração com Thomas Lawrence. Além disso, apresentamos uma análise do livro *Essays towards the history of painting* (CALLCOTT, 1836), obra em que é possível estudar a descrição minuciosa como uma metodologia para a escrita de arte no período em que se firmavam as bases do cientificismo. Callcott, viajante já experiente em meados de 1830, se tornou uma precursora, e a partir de sua obra podemos tratar da articulação entre o deslocamento e a crítica de arte.

Pesquisas como as de Palmer (2009) e Haskel (1976) analisaram aspectos da produção crítica de Maria Callcott. Palmer trata da profissionalização das mulheres na crítica de arte e a contribuição das autoras com a instituição da “história da arte como disciplina”. Além disso, enfatiza o papel da viagem e as estratégias usadas para as mulheres firmarem suas carreiras. Haskel discute o papel de Callcott na disseminação do gosto pelos mestres antigos do Renascimento e sua articulação como correspondente erudita de destacadas figuras do colecionismo.

Esta pesquisa considera os pressupostos apresentados por esses dois autores e propõe algumas questões para a análise da produção de Callcott no colecionismo e na crítica de arte a partir das seguintes hipóteses:

- 1) a articulação de Lady Callcott com as redes eruditas contribuiu com o estabelecimento de sua carreira no colecionismo e na crítica de arte;
- 2) a formação científica influenciou a crítica de arte produzida por Callcott. Ou seja, o estabelecimento de uma metodologia sistemática e a observação das coleções *in loco* se relacionam com o cientificismo difundido na época e são relevantes para analisar a obra dessa escritora;
- 3) o método descritivo e a proeminência dos aspectos materiais nos *Essays towards the history of painting* são recursos usados para atestar a autenticidade das obras dos mestres antigos, além de subsidiarem a construção de trajetórias de pintores ainda pouco conhecidos naquele período.

Para esta análise, foram mapeadas as correspondências de Lady Callcott e

selecionados alguns textos relacionados com a crítica de arte, caso dos livros que tratam das carreiras de Cimabue, Giotto e Poussin. As correspondências diretamente associadas ao colecionismo de arte são as cartas da Royal Academy nas quais Callcott se corresponde diretamente com Sir Thomas Lawrence (1769-1830). São nove cartas trocadas entre junho de 1820 e abril de 1828 nas quais a viajante trata das coleções de arte da Alemanha, Áustria e Itália. Recentes aquisições, trânsito de obras em coleções públicas e particulares constituem temas frequentemente mencionados pela autora.

## **A VIAGEM E O COLECIONISMO NO OITOCENTOS: PREMISSAS DE UMA CORRESPONDENTE ERUDITA**

Nas primeiras décadas do século XIX, a viagem possibilitou a inserção das mulheres em diversos âmbitos da intelectualidade<sup>4</sup>. As notações escritas e visuais feitas em campo agregavam confiabilidade às pesquisas numa época em que a noção de precisão era um pressuposto e um método de trabalho. Essa também é uma premissa essencial para analisar as obras de artistas viajantes, pois a proximidade com a natureza constituía um modo de mapear os locais percorridos. É por isso que naturalistas e artistas anotavam as regiões de coleta e de registro dos espécimes e das paisagens, fornecendo, assim, um mapa do mundo natural que podia ser utilizado por outros pesquisadores (SOUZA, 2020; CRARY, 1988; DASTON; GALISON, 2007).

Partindo das noções de observação direta dos fenômenos, a crítica de arte também se abriu como uma possibilidade mais viável para as mulheres. Além disso, após o fim das Guerras Napoleônicas, um grande contingente de britânicos pôde transitar mais livremente pelo continente europeu (HASKEL, 1976).

Lady Callcott, por exemplo, viajou pela Áustria, Alemanha e Itália como correspondente de Sir Thomas Lawrence<sup>5</sup> e de outros colecionadores de arte. Além disso, aconselhou a rainha Vitória na seleção de pinturas e escreveu livros de história da arte e biografia de pintores como Nicolas Poussin, Giotto e Cimabue. Em razão disso, a partir da carreira dessa viajante é possível analisar aspectos da participação das mulheres como críticas e colecionadoras de obras de arte dos antigos mestres renascentistas, como apontam pesquisas como as de Palmer (2019; 2015) e Collier (2017).

Antes de tratar da carreira de Callcott na crítica de arte, é preciso lembrar seus livros de viagem, especialmente das narrativas sobre o Brasil e o Chile, obras que a tornaram mais reconhecida no contexto sul-americano e britânico. Além de escrever, a viajante produziu desenhos, aquarelas e pinturas. Algumas dessas imagens formam os cadernos de viagem que hoje se encontram no acervo do British Museum e do Victoria & Albert Museum. Há também as ilustrações botânicas produzidas durante a terceira estadia de Callcott no Brasil, obras enviadas a William Hooker (1785-1865)

4 Embora fosse um privilégio para poucas mulheres, a produção das viajantes questiona a noção de domesticidade imposta ao gênero.

5 Thomas Lawrence foi um pintor retratista britânico que atuou como presidente da Royal Academy of Arts entre 1820 e 1830.

e que formam a coleção botânica da artista no Royal Botanic Gardens. Há também obras da artista no acervo do Museu de Arte de São Paulo, caso do *Panorama da Baía de Guanabara*, além de seus desenhos no Centro Cultural São Paulo e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (SOUZA, 2020; BELLUZZO, 2008).

Os cadernos de viagem de Callcott circularam entre as diversas redes de sociabilidade formadas em torno de grandes figuras de prestígio científico, artístico e social. Associados às coleções naturais e obras de arte, essas notações de campo constituíam arquivos particulares nas casas de figuras de destacado prestígio intelectual. A literatura especializada aponta que esses espaços contribuíram particularmente para a erudição das mulheres. Representações das casas de Joseph Banks (1743-1820), com coleções naturais e uma biblioteca de referência, ou mesmo a casa de Lady Callcott e de seu segundo marido, com obras de arte e coleções naturais, são alguns exemplos desses espaços de sociabilidade. A presença feminina nos meios eruditos era dificultada por diversas normas e costumes que restringiam os locais sociais em que elas podiam atuar. Assim, estudar as dinâmicas dos espaços informais e dos salões é relevante para entender a produção intelectual das mulheres, pois nesse meio social elas conseguiam circular com maior liberdade (SOUZA, 2020; PATTERSON, 1974).

Mesmo diante de entraves para acessar formalmente as instituições, imagens, livros, correspondências pessoais, manuscritos não editados, entre outras documentações associadas a Lady Callcott, revelam uma intelectual ativa em diversas esferas, uma mulher que construía redes complexas em busca de informações, fornecendo dados inéditos sobre os diversos aspectos dos locais por onde viajou.

A formação artística de Lady Callcott reflete a condição das mulheres de classe média britânica de seu tempo. Nos primeiros anos, uma tutora a introduziu nos estudos de botânica e nos clássicos da literatura. Mais tarde, foi enviada a uma escola em Drayton, onde teve contato com uma vasta bibliografia sobre arte. Aprendeu desenho e pintura com os paisagistas William Delamotte (1775-1863) e William Crotch (1775-1847). Ainda na infância, “visitou as maravilhosas coleções de arte de Horace Walpole em sua casa Strawberry Hill, admirando sua coleção de Holbein e observando a escultora Anne Damer (1749-1828) trabalhar em seu estúdio” (PALMER, 2015, p. 260 – tradução nossa). Após sair do colégio interno, passou uma temporada na Universidade de Edimburgo. Embora sem vínculo formal com a instituição, conheceu destacados nomes do iluminismo escocês (STEPHEN, 1886; HAGGLUND, 2011; THOMPSON, 2017; SOUZA, 2020).

Antes das viagens pela América do Sul, Callcott atuou como correspondente especializada de Lawrence. Em seu primeiro *Grand Tour* pela Itália, em 1819-1820, escreveu ao diretor da Royal Academy em pelo menos três ocasiões. É desse período o retrato da viajante pintado por Lawrence. Uma obra aparentemente inacabada mostra Callcott usando túnica e turbante branco; seu olhar lateralizado não se detém no espectador, mas observa algo além daquele espaço, recurso visual usado pelo artista para indicar as muitas viagens empreendidas pela retratada (Figura 1). Em uma das cartas, foram tratadas questões referentes à identificação de pinturas de Poussin em coleções particulares. Ainda em 1820, Callcott publicou, com o nome de Maria Graham, uma tiragem de seu livro *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*,

no qual aborda a biografia e traz um catálogo com descrições pormenorizadas das obras mais relevantes do pintor francês. Já nessa edição é possível identificar alguns aspectos desenvolvidos nos escritos posteriores da autora, como é o caso das descrições de obras e do mapeamento das coleções particulares e públicas. Essa obra é considerada a primeira biografia do pintor escrita em língua inglesa (AKEL, 2009; PALMER, 2015).



**Figura 1** – LAWRENCE, Thomas. Portrait of Maria, Lady Callcott. Óleo sobre tela, 59,7 x 49,5 cm, 1819. National Portrait Gallery, London

Em 1821, uma pequena revisão do livro foi publicada no *The Lady's Monthly*

Museum com as seguintes observações: “esta obra pode ser lida com prazer e aperfeiçoamento, não apenas como relato da vida do artista, mas pelas observações agudas, vivas e justas feitas pela autora sobre o progresso das belas artes e os graus de incentivo que lhes foram proporcionados em diferentes países” (THE LADY’S..., 1821 – tradução nossa). Sendo Poussin um pintor de cenas históricas, a obra de Maria Callcott está na contramão dos preceitos que determinavam o espaço que as mulheres podiam ocupar como artistas ou críticas tendo em vista a hierarquia dos gêneros estabelecida para a pintura acadêmica (PALMER, 2009).

Em carta escrita em 25 de junho de 1820, Callcott relatou a Lawrence como se desenrolava a pesquisa para a escrita do livro sobre Poussin. Na ocasião, revelou estratégias usadas para se introduzir nos círculos de sociabilidade que, naquele momento, eram conexões essenciais para se ter acesso às coleções particulares em posse da nobreza europeia (PALMER, 2015). Segundo esse método, a partir do mapeamento dessas coleções e da observação direta das obras, a autora podia comparar as diversas pinturas de Poussin com temáticas semelhantes, localizar desenhos preparatórios, propor leituras para as pinturas do artista, além de fornecer dados importantes para traçar a trajetória das obras nas coleções.

Além de escrever a biografia de Poussin, Callcott produziu uma série de desenhos e gravuras durante seu *Grand Tour*. A maior parte das imagens traz representações de paisagens, marinhas, monumentos em ruínas e cenas de cidades, obras atualmente guardadas no British Museum e no Victoria & Albert Museum (Figura 2). Além disso, publicou o livro *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819* (GRAHAM, 1820b).



**Figura 2** – CALLCOTT, Maria. Scalinata leading from the piazza di Spagna to the Trinita de' Monti. Grafite, 1819. Fonte: The British Museum

Teorias sobre o que pode ter motivado a conexão entre Callcott e Lawrence são muitas. Claramente, o diretor da Royal Academy a introduziu em alguns círculos sociais imprescindíveis para a escrita do livro sobre Poussin. Além disso, sabendo que Lawrence era diretor da Royal Academy e articulava a criação da National Gallery, as informações trocadas podem estar associadas à formação das primeiras coleções do Museu. Como o próprio Lawrence foi colecionador de desenhos de artistas renascentistas, a ponto de alguns biógrafos associarem essa prática ao seu constante endividamento, Callcott era parte de uma grande rede de correspondentes eruditos a identificar possíveis aquisições de peças para a coleção do artista (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Em uma das correspondências guardadas na Royal Academy, Charles Eastlake (1793-1865) e Lawrence comentam a possibilidade de Lady Callcott traduzir um texto do crítico de arte italiano Stefano Ticozzi. Charles havia acompanhado a viajante e seu primeiro marido na viagem pelas cercanias de Roma em 1820. De todo modo, vale a pena mencionar o fato de as traduções de texto de arte serem amplamente produzidas por mulheres (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Após a terceira estadia de Callcott no Brasil, ela retornou para a Inglaterra e casou-se com o pintor de paisagem Sir Augustus Callcott em 1827. A lua de mel do casal

se tornou um *tour* pela Europa, a partir do qual a viajante consolidou sua carreira como crítica de arte a partir da descrição de coleções particulares, análise de obras em igrejas e ampliação de suas redes de contatos com colecionadores influentes. São desse período gravuras de Maria Callcott com paisagens italianas (Figura 3).



**Figura 3** – CALLCOTT, Maria. Entrance to Syracuse Bay from the mouth of the Anapus. Litografia, 22 x 16,1 cm, 1826. Fonte: The British Museum

O casal Callcott pretendia “estudar em primeira mão as obras dos artistas dos séculos XIV e XV e trazer de volta as notícias das mais recentes ‘descobertas’ do Continente para seus amigos” (PALMER, 2019, p. 6 – tradução nossa). Naquele período, eles representavam colecionadores, artistas e antiquarianistas como: William Young Ottley<sup>6</sup> (1771-1836), Sir

---

6 William Young Ottley foi um artista e colecionador de desenhos, pinturas e gravuras italianas, responsável pela conservação da Seção de Desenhos e Gravuras do British Museum entre 1833 e 1836 (THE BRITISH MUSEUM, William Young Ottley).

David Wilkie<sup>7</sup> (1785-1841), William Hilton<sup>8</sup> (1786-1839), Thomas Phillips<sup>9</sup> (1770-1845) e Dawson Turner<sup>10</sup> (1775-1858) (PALMER, 2019).

Pesquisas recentes, como as de Palmer (2019), e uma série de cartas consultadas para esta pesquisa na Biblioteca da Royal Academy e da National Library of Scotland apontam Lady Callcott como articuladora de aquisições de obras de arte e engajada na formação de coleções de pinturas de mestres do Renascimento italiano. Ainda nas cartas trocadas com Lawrence, ela tratou de pinturas e afrescos das galerias de Dresden e de diversas regiões da Itália. Como se nota a partir do trecho abaixo:

*The king of Bavaria has had his usual good fortune in the purchase of the best Raffael, that exist in Florence, out of the Grand Dukes collections for £ 4000 (or £ 400) sterling. It had remained untouched or unremoved least for centuries – this agent has also succeed bribing churches out of good specimens of the early masters, so when his new Pinacotheca does open it will most probably contain a perfect series of the works of both Italian and German artists from the earliest times. This country near Perugia has been advantageous to him [...].*  
(LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 abr. 1828).

Em um manuscrito não publicado, Lady Callcott se debruçou sobre suas viagens pela Alemanha, Áustria e Itália. São descritas, de modo pormenorizado, as coleções, as localizações exatas dos itens, além da autoria ou atribuição das obras que estavam expostas em igrejas e palácios (AKEL, 2009). A narrativa de viagem segue uma linha descritiva e minuciosa das coleções, metodologia que pode ser associada ao crescente interesse colecionista por parte da nobreza britânica. Notas, correções e adendos presentes no manuscrito supracitado sugerem a intenção da autora em publicá-lo. Também se destaca o fato de o material conter catálogos de pinturas e de galerias, bem como citações de coleções de conventos, igrejas e palácios. Esses métodos de análise das coleções foram amplamente usados na carreira de Maria Callcott como crítica de arte (ROYAL ACADEMY, 2019).

---

7 Sir David Wilkie foi um retratista e colecionador. Em 1830, sucedeu a Lawrence como pintor oficial do rei e foi condecorado cavaleiro em 1836 (BRITANNICA, Sir David Wilkie).

8 William Hilton, pintor e gravador, ingressou na Royal Academy em 1806, onde se dedicou ao gênero da pintura de história. Trabalhou como conservador da Royal Academy (THE BRITISH MUSEUM, William Hilton).

9 Thomas Phillips foi um retratista. Ingressou na Royal Academy em 1808, onde mais tarde, entre 1825 e 1832, atuaria como professor de pintura. Produziu muitas obras, entre as quais inúmeros retratos de homens e mulheres associados às ciências (NATIONAL PORTRAIT GALLERY, Sir Thomas Phillips).

10 Dawson Turner foi um banqueiro, antiquarianista, botânico e colecionador de gravuras, pinturas e manuscritos. Foi sogro de William Hooker (ROYAL ACADEMY OF ARTS, Dawson Turner, 2020).

## DIANTE DOS OLHOS: NOTAS SOBRE *ESSAYS* TOWARDS THE HISTORY OF PAINTING

A década de 1830 foi profícua para Maria Callcott no campo da crítica e do colecionismo de arte. Em 1835, ela promoveu uma edição limitada do livro *Description of the Chapel of the Annunziata dell’Arena; or, Giotto’s Chapel in Padua*. No ano seguinte, publicou *Essays towards the history of painting*, objeto desta análise. Nesse mesmo período, escreveu o manuscrito sobre Cimabue<sup>II</sup>. Contudo, sua relação com a aquisições de coleções dos mestres do Renascimento é anterior, podendo ser identificada em cartas dos anos de 1820, nas quais articula viagens, cataloga obras, além de se colocar como correspondente especializada (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40).

Na leitura do livro *Essays towards history of painting* é preciso observar as inúmeras notas de rodapé, são elas que mostram os objetivos da autora em sua reunião de ensaios. Inicialmente, encontramos um texto articulado e eclético, com assuntos e temporalidades variadas. O mote de estudar a pintura em suas mais diferentes configurações guia Callcott por reflexões que abarcam as manifestações mais antigas do gênero, com especial destaque às culturas anteriores à Grécia e a Roma. Seu recorte espacial e temporal considera ainda culturas não ocidentais, como a arte chinesa, japonesa e egípcia, chegando a comentar, em certos momentos, sobre monumentos do México e de localidades ainda pouco conhecidas dos europeus (CALLCOTT, 1836).

Assim como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Callcott valoriza o contato direto com a obra, diferenciando-se, porém, do autor alemão quanto aos quesitos que mereciam ser considerados pela história da arte. Como pontuado por Palmer (2015, p. 165 – tradução nossa), “os comentários corajosos de Callcott refletem a ruína das convenções acadêmicas baseadas em modelos neoclássicos, e um aumento da abertura romântica a um cânone mais amplo da ‘grande’ arte”. A escrita da viajante britânica segue uma crescente onda orientalista em que o cruzamento de informações coletadas nas viagens considera outros remanescentes que não os da arte antiga ocidental (RECHT, 2007; AVOLESE, 2018).

Palmer (2009) associa esse ecletismo e as constantes citações às diferentes culturas com a formação intelectual da autora no círculo iluminista escocês. Outras posições mais ousadas evidenciam que esses ensaios se apresentam em um período de maturidade de Callcott, caso da contestação da hierarquia dos gêneros das pinturas estabelecida pela Academia, ou quando ela contraria algumas observações de Sir Joshua Reynolds a partir de suas pesquisas de campo.

Nas palavras da autora, o intuito desses escritos era “relatar o que pude coletar dos materiais usados pelos pintores; as substâncias sobre as quais pintaram, os pigmentos com os quais coloriram, os veículos por meio dos quais as cores foram aplicadas e as ferramentas empregadas na pintura” (CALLCOTT, 1836, p. 229 – tradução nossa).

---

II Nesse período, Maria Callcott publicou outros livros significativos em sua carreira, caso de *Little Arthur’s history of England*, de 1835, obra que a popularizou no contexto britânico. Já no início dos anos de 1840, editou suas últimas obras, *The little bracken-burners, a tale; and Little Mary’s four Saturdays*, de 1841, e *A scripture herbal*, no ano de sua morte, em 1842.

Assim, esta análise considera algumas questões a partir dos Ensaio de Maria Callcott. A primeira delas é a noção científica do conhecimento sobre a materialidade das obras, tema desenvolvido pela autora no último capítulo, mas que perpassa sua escrita ao longo de todo o volume. No Ensaio V, intitulado “On the materials used by painters”, a autora trata dos pigmentos e dos suportes utilizados ao longo da história da pintura. É o que chamaremos de uma noção arqueológica da história da arte, que considera relevante estudar materiais e técnicas utilizadas pelos artistas.

De certa maneira, Callcott articula análises estéticas e estilísticas com a história da pintura enquanto suporte cuja existência tangível se articula em diferentes contextos. Uma estrutura de investigação em que a arte é entendida como um objeto da cultura material. A autora fornece, a partir de sua observação acurada, informações sobre a materialidade das obras a partir dos reminiscências presentes nas coleções visitadas. Nesse sentido, mais uma vez, a noção de observação direta dos fenômenos é um pressuposto significativo.

Há uma conexão entre as críticas de arte e os livros de viagem publicados pela autora. Ao longo dos Ensaio, Callcott fornece informações sobre as finalidades econômicas dos materiais utilizados nas pinturas. Ao longo de sua análise, também transparecem conhecimentos de história natural, especialmente de botânica, já que grande parte das técnicas usavam elementos extraídos da natureza. Além disso, citando Plínio, ela trata de artistas da Antiguidade, das variedades de temas representados, da qualidade técnica, dos tipos de suportes, das anedotas que se contavam a respeito dos pintores e dos textos antigos que os popularizaram.

Para a autora, fornecer informações detalhadas sobre as pinturas é uma reverência pela cultura de seus antepassados. É como se o estudo da materialidade e a conservação dessas reminiscências fossem modos de honrar o passado: “o desejo de mostrar respeito pelos remanescentes daqueles que um dia amamos é um princípio abençoado de nossa natureza” (CALLCOTT, 1836, p. 253 – tradução nossa).

Estendendo esse conceito para o estudo da materialidade, é possível considerar a metodologia de estudo da pintura segundo um olhar arqueológico. Na policromia reminiscente dos baixos-relevos, esculturas e monumentos antigos, Callcott desenvolve uma perspectiva histórica das cores com aspectos dos costumes que envolvem a utilização dos pigmentos. Recorrências e significados dos elementos constitutivos das obras adquirem uma dimensão científica em sua escrita sobre a história da arte. Se é necessário se aproximar e perscrutar as camadas que compõem afrescos florentinos e venezianos em vias de desaparecer, como alertado pela autora em suas cartas e ensaios, o ato de observar adquire uma dimensão de preservação.

Em certo sentido, a pintura é entendida por Callcott como parte dos objetos que circulavam pelas coleções dos antiquários, para os quais era necessários investigar suas origens e materiais constitutivos. A título de exemplo, podemos resgatar o estudo da arte funerária do Egito antigo e as chamadas aulas/espetáculos em que sociedades eruditas e diletantes se reuniam para assistir ao desvelamento dos cadáveres mumificados, fenômeno difundido em meados do Oitocentos e frequentemente citado pela autora nos seus Ensaio. O procedimento consistia em retirar os tecidos que recobriam os cadáveres com a finalidade de estudar os processos de mumificação. Na plateia, encontravam-se mulheres e homens da sociedade, viajantes, colecionadores,

diplomatas e soldados ávidos por entender os mistérios que cercavam essa técnica antiga (MOSHENSKA, 2014).

É possível traçar um paralelo entre essas aulas públicas e o método utilizado por Callcott para o estudo da pintura, pois ela procurava revelar as estruturas constitutivas das obras a partir da observação acurada, produzindo descrições semelhantes às prospecções estratigráficas<sup>12</sup> utilizadas por profissionais da conservação e restauração. As camadas que formam a policromia e as particularidades dos suportes das pinturas são examinadas e discutidas pela autora em trechos como: “a madeira sobre a qual a pintura do caixão do plebeu foi executada parece ter sido de sicômoro; era preparada com cal fina, misturada com algum tipo de goma ou cola para colorir. Os pigmentos eram, em sua maioria, ocres; mas os azuis e verdes parecem ter sido preparados a partir do cobre” (CALLCOTT, 1836, p. 35 – tradução nossa).

A noção arqueológica estendida para as obras de arte se articula com o cientificismo da primeira metade do Oitocentos. A popularização do conhecimento com aulas abertas, a difusão das publicações científicas e das coleções naturais têm como pressuposto a observação dos fenômenos. Embora outras percepções sensoriais estejam atreladas à observação, o primado da visão, tal como afirma Crary (1988), estava em voga no período em que Maria Callcott escreveu seu livro e pode ser uma das chaves de interpretação de seus Ensaios.

Para as descrições de obras monumentais como afrescos e painéis, Callcott utiliza a *écfrase*, recurso difundido por Humboldt em seus livros de viagem. Exemplo disso são alguns trechos sobre a arte egípcia:

*I can imagine readily that chambers of the dead, the plain shadowed out in a simple colour, and lighted by the glare of touches, may have had an awful and ghostly character; and if these figures were of the size of life, or larger, and further aided by the varying tints afforded by a low relief, as the touches glare upon them, a describer could hardly be charged with exaggeration, whatever effects he might impute to them.* (CALLCOTT, 1836, p. 24).

Tais exercícios de imaginação, certamente, se articulam com as aulas/espetáculos descritos acima e com a egiptomania difundida naquele período. Ainda que a autora não tenha visto essas obras monumentais, sua intenção era estimular a imaginação e despertar a sensação de estar diante delas. A observação, nesse sentido, extrapola a visão, abarcando outras sensações corporais e imaginativas. Em certos momentos das aulas de dissecação de múmias, espectadores eram conduzidos em um rito complexo que envolvia a transformação do espaço de maneira a permitir que entrassem em contato com resinas, tecidos e materiais usados no processo de mumificação: “fragmentos de múmias, artefatos associados e, particularmente, os tecidos de embrulho eram impregnados com especiarias e resinas para serem tocados, cheirados e degustados pelo público” (MOSHENSKA, 2014, p. 454 – tradução

---

<sup>12</sup> Procedimento que consiste na extração de uma pequena parte de uma obra para analisar aspectos de sua materialidade, tais como: técnica, suporte, pigmentos, vernizes, entre outros dados. Essas informações subsidiam o trabalho de conservadores/restauradores.

nossa). Espetáculos como esses permeavam a subjetividade oitocentista, e os Ensaios sobre a pintura de Maria Callcott refletem esse contexto.

A estrutura dinâmica do gênero do ensaio permite que Callcott trate das manifestações da pintura com maior desenvoltura. Em sua escrita sobre arte se sobrepõem os métodos de análise usados nos diários de viagem que podem ser observados no trânsito entre diferentes assuntos, nos modos de apresentação dos temas e na preocupação informativa. Assim, a escolha desse gênero literário pode ser considerada uma forma de introdução da autora na crítica de arte, já que era um meio utilizado por mulheres para estabelecerem suas carreiras. Eram textos mais curtos, menos formais e que permitiam um ecletismo maior nos temas desenvolvidos (PALMER, 2009; 2015; ANDERSON, 2020).

É preciso lembrar que Lady Callcott escreveu esse texto já no final de sua vida, momento em que estava acamada por causa de um mal que a levaria lentamente à morte seis anos mais tarde, em 1842. O escrito é iniciado com a reprodução de uma carta redigida no verão de 1836 para a filha de seu recém-falecido médico, o qual havia indicado dedicar-se à escrita nos tempos de enfermidade: “Quando seu excelente pai sugeriu que me envolvesse com algum trabalho menor de modo a proporcionar um ofício constante e estável como o melhor meio de aliviar o cansaço de uma doença crescente e incurável, espero ter tido o benefício desse conselho” (CALLCOTT, 1836, p. I – tradução nossa). A dificuldade de locomoção pode ter sido particularmente difícil para quem se dedicou a viajar pelos continentes.

Aliás, seus Ensaios sobre a história da pintura são percursos de viagens, com descrições vívidas das obras e das coleções de palácios, igrejas, conventos e museus que visitou. Essa noção de deslocamento, como defendemos neste artigo, é crucial para compreendermos a articulação da carreira de Callcott no âmbito da escrita de arte. Exemplo disso é o uso de inúmeras notas de rodapé com a localização das obras para atestar suas observações. Da Galeria de Florença, passando pelas coleções do rei da Bavária até o Museu Belvedere em Viena, grande parte das pinturas citadas foi vista pela autora: “daquelas que citei, com exceção das obras antigas, não há nem mesmo seis das quais eu não tenha visto os originais” (CALLCOTT, 1836, p. 216 – tradução nossa).

A comprovação do deslocamento e a observação direta das coleções eram meios de se promover como autora. Na escrita de arte, as mulheres costumavam transitar por tipologias textuais como “o romance, os diários de viagem, manuais de galerias, introduções e prefácios de livros especializados, artigos em periódicos e manuais técnicos, além da tradução de textos de história da arte” (ANDERSON, 2020, p. 2 – tradução nossa). Eram gêneros considerados menos eruditos e mais “apropriados” para autoras do período.

Muitas escritoras consolidaram suas carreiras a partir dessas tipologias textuais e, posteriormente, conseguiram publicar trabalhos significativos sobre arte. Madame Johanna Schopenhauer (1766-1838), citada por Maria Callcott, estabeleceu suas pesquisas sobre a escola flamenga de pintura a partir de artigos para periódicos especializados. Poliglota e autodidata, ela se tornou uma referência para o estudo da obra de Jan van Eyck (1390-1441), com sua monografia *Johann van Eyck und seine*

*Nachfolger*<sup>13</sup>, de 1821. Em referência a uma pintura de Van Eyck, Callcott (1836, p. 182 – tradução nossa) realça a “excelente descrição nos agradáveis volumes de Madame Schopenhauer sobre as antigas escolas de arte flamengas”. A fama de Johanna estava em plena ascensão nos anos de 1830. Ela reunia figuras como o filósofo Johann von Goethe, além dos irmãos críticos de arte August e Karl Schlegel, em seus saraus quizenais (SORENSEN, 2023).

Defendemos neste artigo que escritos como os de Maria Callcott e Johanna Schopenhauer utilizam o método descritivo com algumas finalidades, dentre as quais, difundir o conhecimento sobre as pinturas e subsidiar a construção das trajetórias dos artistas. Além disso, frente à escassez de imagens e às limitações técnicas da gravura na reprodução das pinturas, o método descritivo era um aporte essencial, pois conduzia a uma presentificação das obras por meio da caracterização das construções tonais, sensações ante suas dimensões, seus estilos e particularidades técnicas.

O cruzamento de informações entre mulheres e homens eruditos que articulavam seus escritos por meio da observação e descrição viabilizava construções de repertórios e narrativas sobre os artistas. Nesse sentido, alegações como “Madame Schopenhauer descreve quatro das obras de Schoreel da Pinacoteca de Munique como dignos da mais alta admiração” (THE ART-UNION, 1848, p. 298 – tradução nossa) ou “Madame Schopenhauer não hesitou em classificar o quadro entre os melhores de Van Eyck, baseando seu julgamento na semelhança da obra com São Lucas da Galeria de Munique” (CROWE; CAVALCASSELLE, 1857, p. 99 – tradução nossa) sinalizam mecanismos de mapeamentos de obras para justificar atribuições. Novamente, resgatando uma das ideias que defendemos nesta pesquisa, a possibilidade de ver as coleções foi essencial para as mulheres constituírem suas carreiras e validarem suas análises.

Em suma, correspondentes especializadas, como Callcott e Schopenhauer, por meio de suas produções escritas, forneciam dados sobre os aspectos materiais para atestar e conferir autenticidade, propondo formas de identificar as obras dos antigos mestres e de seus aprendizes. Especialmente com a difusão dos antigos mestres do Renascimento, esses mapeamentos descritivos disseminavam esse gosto e fomentavam o colecionismo.

Como consequência desse método, é possível investigar a circulação das obras pelas coleções e a trajetória dos artistas por meio de dados fornecidos por essas intelectuais. São textos que subsidiaram a construção de uma “história dos gostos”, como proposto por Haskell (1976). Obras através das quais podemos observar as mudanças operadas no colecionismo de arte dos oitocentos, momento em que muitos artistas e escolas foram reavaliados por críticos. Nesse contexto, alguns pintores pouco conhecidos do Renascimento italiano e nórdico foram reabilitados a uma categoria especial dentro do mercado de arte. Essas novas tendências impactaram formações de coleções e, até mesmo, nossas atuais concepções sobre a história da Arte (HASKEL, 1976).

Inúmeros impressos disseminaram essas novas inclinações do mercado e da

---

13 A obra de Schopenhauer sobre Johann van Eyck e seus sucessores ainda não foi traduzida para o português.

crítica. Periódicos e impressos como *The Art Journal*<sup>14</sup> eram meios de propagação dessas informações coletadas por intelectuais como Lady Callcott. Frequentemente citando as recentes aquisições, contestando atribuições e disseminando imagens e dados sobre coleções públicas e privadas, a linha editorial do *The Art Journal* era contraditória. Priorizava a produção contemporânea, mas entendia a relevância de aquisições dos mestres antigos. A ambivalência desses posicionamentos indica uma complexa relação entre o público e esses novos gostos pelos antigos mestres propagados pelos críticos. Além de tudo, havia um temor de que esse reavivamento afetasse a produção dos jovens artistas da Royal Academy. “Os pecados dos filhos recaíram sobre os pais”, disse Haskel (1976, p. 87 – tradução nossa) sobre esse cenário paradoxal. Fato é que essas hesitações não impediram a disseminação do colecionismo dos antigos mestres italianos dos séculos XIII e XIV.

A escrita de Lady Callcott se associa a uma demanda intensa por essas obras. Nesse sentido, tornar-se especialista em uma escola de pintura e identificar obras dos antigos mestres eram trunfos para o estabelecimento de carreiras desses viajantes historiadores de arte. No caso de Callcott, o pintor florentino Cimabue e seu pupilo mais famoso, Giotto, serão seus principais interesses.

Callcott se detém em diversos aspectos das obras desses mestres antigos em seus *Essays towards the history of painting*, suas apreciações consideram elementos históricos, materiais e estéticos. Noções de mapeamento das obras, especialmente daquelas guardadas em capelas espalhadas pela Itália, confirmam sua contribuição como correspondente erudita. Entendemos que as descrições das materialidades subsidiavam as atribuições em um período de dispersões de grandes coleções reais e constituições de acervos de instituições nacionais. Essa hipótese pode ser observada quando Callcott (1836, p. 224 – tradução nossa) usa expressões como “suas gigantescas Madonas são pintadas em madeira. Não tive oportunidade de examinar se havia linho debaixo da camada de gesso” para se referir a um painel de Cimabue.

Inventariar pigmentos, suportes e técnicas não só constituía uma forma de pensar na pintura a partir de uma noção científica, mas seguia uma perspectiva mercadológica. Artigos do *Art Journal* questionavam aquisições dos mestres antigos pela aristocracia e aventavam possibilidades de falsificações. Era crucial construir narrativas em um período de intenso trânsito de objetos. Por isso a circulação desses correspondentes que observavam e esmiuçavam esses mestres antigos era tão importante.

Um catálogo recente da National Gallery recapitula aquisições de “uma das melhores coleções de antigas pinturas italianas fora da Itália” (GORDON, 2011, p. XIII – tradução nossa). Mestres como Cimabue, Giotto, Duccio, Ugolino di Nerio e Jacobo di Cione foram coletados por correspondentes eruditos em meados do Oitocentos e são citados como fundamentais para a Instituição.

Seguindo essas tendências, como citado acima, Callcott escreveu um manuscrito sobre Cimabue, hoje conservado na Royal Academy. Sua estrutura e a organização

---

14 Inicialmente, o periódico era denominado de *The Art-Union*, porém, a partir de 1849, passou a se chamar *The Art Journal*. Para acessar todos os volumes publicados desse periódico, impressos entre 1839 e 1912, ver: *The Art Journal 1839-1912*.

indicam se tratar de uma obra em vias de ser publicada<sup>15</sup>, o que ainda não ocorreu por uma série de vicissitudes. Entre seus contemporâneos, o florentino era celebrado como comandante de um “exército da pintura”, segundo versos de sua lápide. Tais inscrições foram lembradas por Vasari (2020, p. 83), que a elas acrescentou: “entre tantas trevas foi a primeira luz da pintura, não só no delineamento das figuras, mas também em seu colorido e, pela novidade de tal exercício, se tornou notório e celeberrimo”.

Qualificadores como “intensidade do sentimento” eram usados por críticos como William Ottley em referência a Giotto e Cimabue. A aquisição de obras desses mestres era justificada pela necessidade de construir uma narrativa completa da história da arte do Ocidente (GORDON, 2011; HASKEL, 1976).

Embora célebres, as obras e as trajetórias desses mestres eram pouco conhecidas. Quando os meios de reprodução eram as gravuras, havia poucas estampas da obra de Giotto. A respeito disso, Haskell (1976, p. 91 – tradução nossa) se refere a Callcott como “uma mulher notável que merece um lugar de destaque em qualquer relato sobre o gosto do século XIX”, responsável por disseminar imagens dos afrescos de Giotto da Capela Arena, em Pádua (figuras 4, 5 e 6). Ao publicar descrições e imagens sobre uma das mais significativas produções do mestre italiano, a autora ressalta a deterioração daquelas pinturas parietais por meio de observações como as que se seguem:

[...] *A very few have suffered from mildew, but in many of them the colors in the drapery have changed or chipped.*

[...] *This picture has unfortunately suffered very much from weather-stains, and most of the colors appear quite changed.* (CALLCOTT, 1835a, p. 5).

Seu livro, dessa maneira, era um meio de resgatar a importância dessa capela ainda pouco visitada e conhecida. A tiragem foi limitada e enviada a colecionadores, artistas e escritores<sup>16</sup>, dentre os quais o escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen, com a seguinte dedicatória da autora:

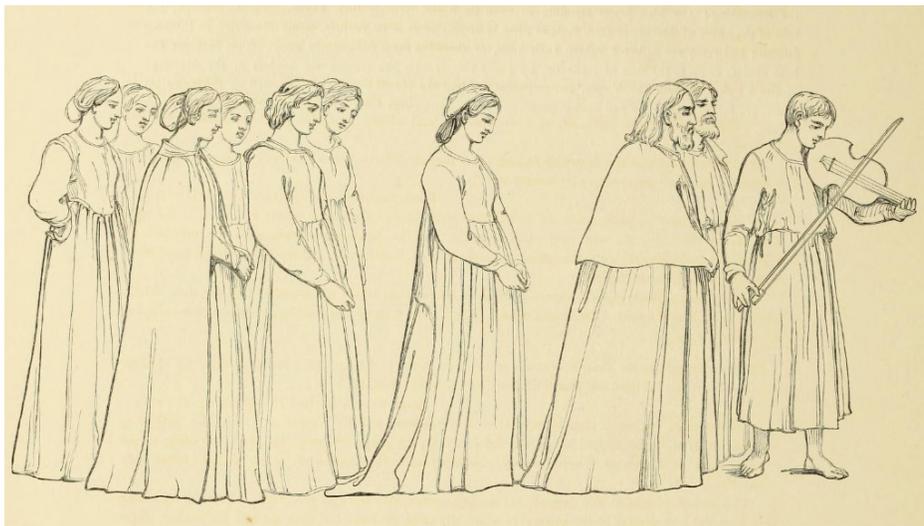
Como estive em Pádua com meu marido, fomos ver as grandes obras de Giotto na Capela da Anunciação e, enquanto ele fazia alguns esboços, trabalhei para fazer a descrição da Capela e de cada uma das pinturas e dos temas retratados ali. Esses desenhos e descrições permaneceram comigo até agora. [...] tomando as anotações que fiz em Pádua [...] coloquei essas pequenas notas em ordem para que elas fiquem um pouco mais claras e sirvam para acompanhar os esboços feitos por meu marido na Capela e que agora estão gravados em madeira. Espero que você os encontre ao seu gosto. (LETTER FROM MARIA CALLCOTT TO BERTEL THORVALDSEN, 5 jul. 1835 – tradução nossa).

---

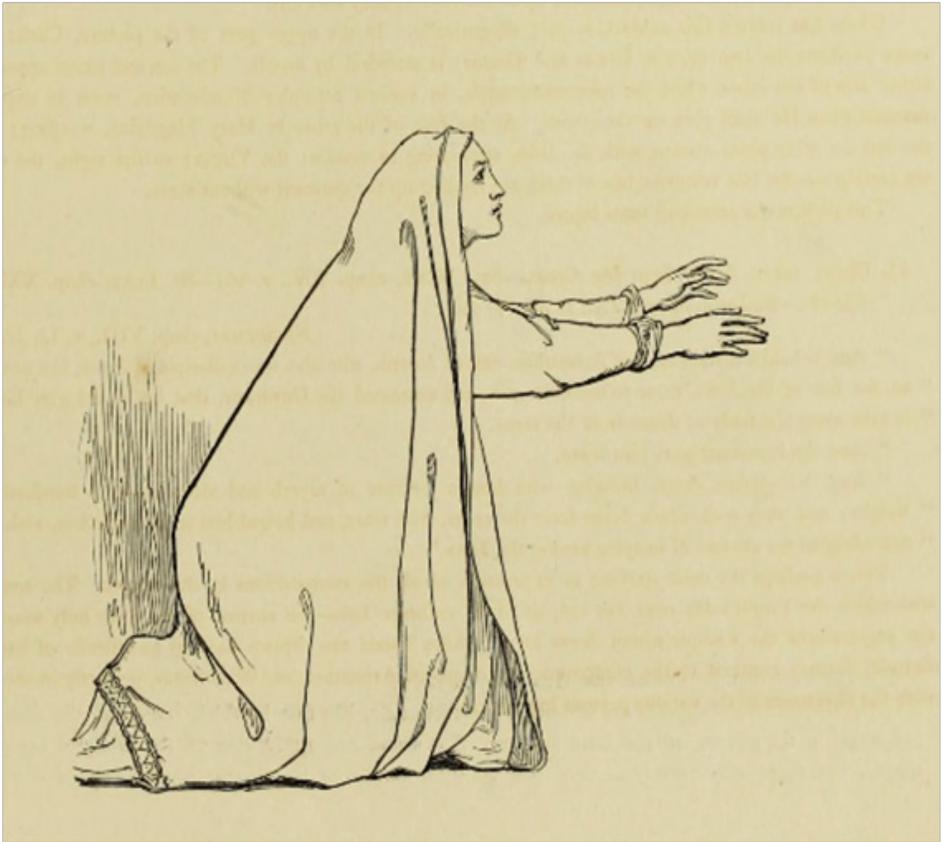
15 Observei as obras da Royal Academy por meio de uma visita técnica ocorrida em julho de 2019.

16 Da pequena tiragem, a viajante enviou cópias para Karl Christian Vogel (1788-1868), Johann Frenzel (1782-1855), Johann David Passavant (1787-1861) e Gustav Waagen (1794-1868), na Alemanha. Cópias também foram enviadas para Carlo Lasinio (1759-1838) e August Kestner (1777-1853), que estavam na Itália, e para o escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844).

Resultado de uma viagem empreendida em novembro de 1827, *Giotto's Chapel* é ilustrada com gravuras em madeira assinadas por Augustus Callcott. As imagens mostram diferentes cenas dos 38 afrescos com representações de cenas bíblicas. São realçadas qualidades como “cheias de sentimento” e “expressividade” nas pinturas parietais da capela ornamentada pelo pintor florentino, como se nota nas ilustrações destacadas abaixo (figuras 4, 5 e 6). O azul ultramarino que predomina no interior desse templo, seus douramentos e ornatos são comparados ao “frontispício de um missal iluminado”(CALLCOTT, 1835a, p. 14 – tradução nossa).



**Figura 4** – CALLCOTT, A. W. *The Wedding Procession*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835a, p. 6). Fonte: Royal Academy



**Figura 5** – CALLCOTT, A. W. *The figure of Mary Magdalen from scene of The Resurrection*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835a, p. 11). Fonte: Royal Academy



**Figura 6** – CALLCOTT, A. W. *The Lamentation*. Xilogravura, 38 x 27,5 cm, 1827 (CALLCOTT, 1835, p. 10). Fonte: Royal Academy

A utilização do azul ultramarino pelos mestres florentinos foi retomada no quinto Ensaio, quando Callcott (1836) menciona ter encontrado uma jarra com resquícios desse pigmento no convento de Assis na Itália. Foram esses tipos de artefatos resgatados por viajantes e as inúmeras escavações que ocorreram ao longo do Setecentos e do Oitocentos que contribuíram com o conhecimento da produção artística e com a história da arte.

Embora com circulação limitada, o livro de Callcott foi citado “interessante relato” pela crítica de arte Anna Jameson (1794-1860) em suas *Memoirs of early Italian painters*, de 1845 (JAMESON, 1874, p. 25). Ao destacar qualidades estéticas nas obras de Cimabue e Giotto, Maria Callcott dissemina uma percepção desses artistas para além da relevância histórica, já que naquele período esses artistas florentinos pertenciam ao conjunto de objetos estranhos, alçados às categorias de “curiosidades” por muitos críticos e colecionadores (PALMER, 2009; HASKEL, 1976).

Após as Guerras Napoleônicas, houve saques a mosteiros, conventos e igrejas. Além disso, em 1793, Louis-Philippe-Joseph d’Orléans (1747-1793), irmão de Luís XVI, vendeu sua vultosa coleção, da qual se destacam inúmeras obras de artistas do Renascimento e Barroco, que acabou se dispersando por acervos particulares. Nobres britânicos foram alguns dos maiores compradores dessas obras. Entretanto, segundo Haskell (1976, p. 29), o que mais se destaca nesse cenário não são os colecionadores em si, mas os seus correspondentes espalhados pela Europa, os quais contribuíram com a formação de coleções públicas e privadas, além de disseminarem o gosto por obras dos mestres primitivos. Lady Callcott

“atraiu fama considerável, ela e o marido formaram um centro da vida social em Londres” (HASKEL, 1976, p. 94 – tradução nossa).

Além das questões abordadas até aqui, os Ensaio sobre a pintura reunidos por Callcott refletem meios usados pelas mulheres para firmarem suas carreiras, dentre os quais a introdução de seus trabalhos em redes eruditas às margens das grandes instituições (SOUZA, 2020; PALMER, 2009). Nesse sentido, algumas estratégias podem ser identificadas ao longo desse livro. Alguns recursos narrativos validavam as críticas produzidas pelas mulheres, caso das referências às sociedades científicas, da sinalização de uma bibliografia atualizada e extensa, menções às recentes aquisições de obras, assim como o acesso às coleções da nobreza.

Durante a década de 1830, Lady Callcott e seu marido recebiam em sua casa intelectuais e artistas para discutir estética, ciência e colecionismo. O historiador de arte alemão Gustav Waagen (1838, p. 155 – tradução nossa) salientou o gosto do casal pela “arte italiana dos séculos XIV e XV”. Correspondentes de Roma e Frankfurt indicam que nos encontros promovidos pelo casal se debatiam as últimas exposições da Royal Academy e análises da produção de artistas contemporâneos (SOUZA, 2020; PALMER, 2015; 2019; COLLIER, 2016).

No gabinete da casa dos Callcott, registrado por John Callcott Horsley (1817-1903), é possível vislumbrar o espaço destinado às aquisições reunidas pelo casal, dispersada a partir de 1844, com a morte de Augustus. Pelo que se tem notícia, eles possuíam obras de Filippo Lippi, Giotto, Ghirlandaio e Fra Angelico, muitas das quais fragmentos de retábulos. Em meio a um mobiliário típico dos lares abastados de Londres, a leitura, a apreciação de obras de arte e o repouso evocam uma sensação de aconchego, além de distinção social e intelectual (Figura 7).



**Figura 7** – HORSLEY, John Callcott. The Book Room, pen and brown ink and wash, 1833. Fonte: The Bodleian Libraries, University of Oxford

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi analisado na obra de Maria Callcott, observamos que as viagens transatlânticas contribuíram com a construção das carreiras das mulheres na crítica e no colecionismo de arte. Na obra *Essays towards the history of painting*, a autora articula informações observadas em campo com os estudos mais recentes do período. O conjunto de seis ensaios contempla estudos da materialidade e propõe sistemas de classificação das obras de arte. A partir de um olhar perscrutador, são mencionadas as cartelas de cores dos afrescos e das pinturas gregas, os locais de onde se extraíam as cores e o emprego dos pigmentos, descrições e análises das técnicas de pintura, entre outros aspectos. Entendemos que essa metodologia de observação, sistematização e mapeamento das coleções era usada pelas autoras para subsidiar as atribuições das obras dos mestres renascentistas dos séculos XIII e XIV. Por isso, colecionadores se articulavam com correspondentes viajantes para garantir a autenticidade de suas aquisições.

A introdução das mulheres na crítica e no colecionismo de arte percorreu caminhos laboriosos. Como pontuado por Palmer (2009), inúmeros autores do início do Oitocentos enxergavam essas obras como superficiais e até triviais, fruto de um diletantismo perigoso que deveria ser desencorajado. Por outro lado, alguns entendiam a relevância do papel dessas mulheres na produção crítica. Assim, é relevante pensar em autoras como Maria Callcott a partir de seu meio cultural e

social, já que “a recepção da arte das mulheres foi inevitavelmente mediada pelos homens dentro de uma cultura patriarcal que definia o que elas viam” (PALMER, 2009, p. 9 – tradução nossa).

Lady Callcott é considerada pela bibliografia especializada como uma precursora que influenciou as gerações posteriores. Seu nome foi uma referência para Anna Jameson, Lady Eastlake e Mary Philadelphia Merrifield (1804-1889), além de tantas outras que formaram o corpo editorial do *Art Journal* e do *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

A produção escrita de Lady Callcott é relevante para entender como as mulheres construíram suas carreiras na crítica de arte a partir da difusão da viagem. Estudar o contexto britânico é pertinente, pois nesse meio a escrita de viagem foi particularmente difundida. Viajantes usaram a possibilidade de se deslocar mais livremente pela Europa e pelos continentes no início do Oitocentos para agregar aos seus escritos a noção de observação direta das coleções, bem como a difusão do gosto pelos mestres primitivos. Foram movimentos do mercado e da crítica de arte fortemente associados com a construção de acervos públicos e particulares.

## SOBRE A AUTORA

**MARIA DE FATIMA MEDEIROS DE SOUZA** é pós-doutoranda em Culturas e Identidades Brasileiras no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)  
medeiros\_fatima@hotmail.com  
<http://orcid.org/0000-0003-0176-5286>

## REFERÊNCIAS

- AKEL, R. *Maria Graham: a literary biography*. New York: Cambria Press, 2009.
- ANDERSON, A. *Gendering art history in the Victorian age: Anna Jameson, Elizabeth Eastlake, and George Eliot in Florence*. (MA thesis). School of Art, Art History and Design, University of Nebraska-Lincoln, 2020.
- AVOLESE, C. V. de M. Winckelmann e sua inserção no ambiente das artes em Roma. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, 2018, p. 107-127. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9953>. Acesso em: dez. 2023.
- BRITANNICA. The Editors of Encyclopaedia. Sir David Wilkie. *Encyclopedia Britannica*, 14 Nov. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/David-Wilkie>. Acesso em: dez. 2023.
- BELLUZZO, A. M. M.O viajante e a paisagem brasileira. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, novembro, 2008.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The Wedding Procession*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By

- Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1798. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-wedding-procession>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The figure of Mary Magdalen from scene of The Resurrection*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1801. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-figure-of-mary-magdalen-from-scene-of-the-resurrection>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, Augustus Wall. *The Lamentation*. Wood-engraving, 380 mm x 275 mm, 1827. This image is from a book *Description of the Chapel of the Annunziata Dell'Arena; Or, Giotto's Chapel, in Padua*. By Mrs. Callcott. - London: [1835]. Object number 16/1800. Royal Academy of Arts. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-lamentation-1>. Acesso em: dez. 2023.
- CALLCOTT, L. M. *Description of the Chapel of the Annunziata dell'Arena, or Giotto's Chapel, in Padua*. London: Printed for The Author, by Thomas Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835a.
- CALLCOTT, L. M. *Little Arthur's history of England*. London: T. Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835b.
- CALLCOTT, L. M. *Essays towards the history of painting*. London: Edward Moxon, 1836.
- CALLCOTT, L. M. *Little Arthur's history of England*. London: T. Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835b.
- CALLCOTT, L. M. *The little bracken-burners, a tale; and Little Mary's four Saturdays*. London: John W. Parker, West Strand, 1841.
- CALLCOTT, L. M. *A scripture herbal*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1842.
- COLLIER, C. Maria Callcott, Queen Victoria and the "Primitives". *Visual Resources: an international journal on images and their uses*. v. 33, numbers 1-1, March-June 2017, p. 27-47. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1210071>.
- CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and Modernity of the 19th century*. October Books, v. 45, MIT Press, 1988.
- CROWE, J. A.; CAVALCASELLE, G. B. *The early Flemish painters: notices of their lives and works*. London: John Murray, 1857.
- DASTON, L.; GALISON, P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- FRANCO, S. M. S. Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina. *Cad. Pagu* (Unicamp), v. 50, 2017, p. 1-39. <https://doi.org/10.1590/18094449201700500016>.
- GORDON, D. *National gallery catalogues: the Italian paintings before 1400*. London: National Gallery Company, 2011.
- GRAHAM, Maria. *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown; Edinburgh: A. Constable and Co., 1820a.
- GRAHAM, Maria. *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown; Edinburgh: A. Constable and Co., 1820b.
- HAGGLUND, B. The botanical writings of Maria Graham. *Journal of Literature and Science*, v. 4, n. 1, 2011, p. 44-58.
- HASKEL, F. *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. New York: Cornell University Press, 1976.
- JAMESON, A. *Memoirs of early Italian painters: and of the progress of painting in Italy, Cimabue to Basano*. London: John Murray Press, 1874.
- LETTER FROM MARIA CALLCOTT TO BERTEL THORVALDSEN, July 5th, 1835. Fonte: The Thorvaldsens Museum Archives, 2020.
- LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, Apr. 19th, 1828. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

- LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, 1820-40. Fonte: National Library of Scotland, 2019.
- LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 abr. 1828. Fonte: Royal Academy, 2020.
- MOSHENSKA, G. Unrolling Egyptian mummies in nineteenth-century Britain. *The British Journal for the History of Science*, v. 47, n. 3, 2014, p. 451-477.
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Sir Thomas Phillips. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mpo3550/thomas-phillips>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- PALMER, C. Women writers on art and perceptions of the female connoisseur, 1780-1860. PhD, Oxford Brookes University, 2009.
- PALMER, C. "I will tell nothing that I did not see": British Women's Travel Writing, Art and the Science of Connoisseurship, 1776-1860. *Forum for Modern Language Studies*, v. 51, n. 3, July 2015, p. 248-268. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqv028>.
- PALMER, C. "A revolution in art": Maria Callcott on Poussin, painting, and the primitives. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 28, 2019. <https://doi.org/10.16995/ntn.833>.
- PATTERSON, E. C. *The case of Mary Somerville: an aspect of nineteenth-century science. Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 118, n. 3, 1974, p. 269-275. <https://www.jstor.org/stable/986445>.
- RECHT, R. Buren sobre Ryman, Moritz sobre Winckelmann: a crítica constitutiva da história da arte. *Arte e Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 15, 2007.
- RODENAS, A. M. *Transatlantic travels in nineteenth-century Latin America: European women pilgrims*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press, 2014.
- ROYAL ACADEMY OF ARTS. Dawson Turner. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/dawson-turner>. Acesso em: dez. 2023.
- ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Maria Callcott letters, 1820-1840*. Library & Archives, 2019.
- SCHIENBINGER, L. *The mind has no sex?: women in the origins of modern science*. London: Harvard University Press, 1991.
- SCHOPENHAUER, Johanna. *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt AM Maim: Druck und Verlag Von Heinrich Wilmans, 1822.
- SORENSEN, L. Schopenhauer, Johanna Henrietta. Dictionary of Art Historians. (website). Disponível em: <https://arthistorians.info//schopenhauerj>. Acesso em: 29 nov. 2023.
- SOUZA, M. F. M. *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2020.
- STEPHEN, L. *Dictionary of national biography*. V. VIII. Burton Cantwell Macmillan And Co. London: Smith, Elder, & Co, 1886.
- THE ART-UNION. Monthly Journal of the Arts. V. 10. London: Bradbury and Evans, Printers, Whitefriars, 1848.
- THE ART JOURNAL 1839-1912. Disponível em: [https://archive.org/details/pub\\_art-journal-us?tab=about](https://archive.org/details/pub_art-journal-us?tab=about). Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM. William Hilton. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG31577>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM. William Young Ottley. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG40785>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS. Lady Maria Callcott. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/search?agent=Maria,%20Lady%20Callcott>. Acesso em: 15 jul. 2019.

THE LADIE'S Monthly Museum. V. XIII. London: Dean and Munday, 1821.

THOMPSON, C. Sentiment and scholarship: hybrid historiography and historical authority in Maria Graham's South American Journals. *Journal Women's Writing*, v. 24, n. 2, 2017, p. 185-206. <https://doi.org/10.1080/09699082.2016.1207907>.

VASARI, G. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

WAAGEN, G. F. *Works of art and artists in England*. V. I. London: John Murray Press, 1838.