

MULHERES ARTISTAS: NOS SALÕES E EM TODA PARTE



ARTE 132

A stylized letter 'A' logo composed of three orange lines: a vertical line on the right, a horizontal line across the middle, and a diagonal line on the left that meets the top of the vertical line.

**DE 04 DE JUNHO A
30 DE JULHO DE 2022**

Copyright @ 2022 Galeria Arte132

1ª edição 2022

Simioni, Ana Paula Cavalcanti
Mulheres artistas : nos salões e em toda parte /
Ana Paula Cavalcanti Simioni ; organização Galeria
Arte132. -- 1. ed. -- São Paulo : Arte132, 2022.

Bibliografia.
ISBN 978-65-00-45152-8

1. Arte brasileira 2. Arte brasileira - História
3. Mulheres na arte 4. Mulheres na arte - Exposições
I. Arte132, Galeria. II. Título.

22-111017

CDD-700

Direitos reservados à Galeria Arte132
Av. Juriti 132
CEP 04520-000 Moema São Paulo SP Brasil

Printed in Brazil 2022

A Galeria Arte132 e a curadoria estão à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

contato@arte132.com.br

©Arte132Galeria e os autores, São Paulo 2022.

Telmo Porto

Diretor da Galeria Arte 132

Nada há que se possa acrescentar ao que foi escrito. Ressalto, contudo, o que resume minha percepção.

A maioria das pintoras aqui objetivadas passou pela Academia ou aprendizado embasado, mas poucas chegaram ao “mercado”. Neste, os homens é que se colocavam. Verdade é que existe exceção, que não destrói a regra.

Em paralelo a consistência curatorial da presente mostra, são apresentados trabalhos de Dorothy Bastos (1933-2018) que merecem ser vistos a fim de apoiar o estudo da produção da artista.

Entre as artistas expostas, permito-me ainda ressaltar outras duas: Salma Mogames (1925-2015) com o impacto de “Arranha-céus” e a xilografia de Miriam Chiaverini (1940-2005), ambas com um histórico junto aos arquivos da Bienal de São Paulo, artistas que igualmente merecem ser revistas.

Arte132 é privilegiada nesta exposição e catálogo. Contamos com o conhecimento acadêmico, sensibilidade e dedicação de Ana Paula Simioni, que em paralelo publica, neste mesmo ano, “Mulheres Modernistas” pela Edusp, e com o empenho e fazer editorial de Suzana Mendes.

MULHERES ARTISTAS:

NOS SALÕES E EM TODA PARTE

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, membro do Institut d'Études Avancées de Nantes.

Neste ano em que se comemora o Centenário da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, reaviva-se o interesse pela participação de algumas modernistas na história da arte brasileira, em especial Anita Malfatti e Tarsila do Amaral¹. A primeira é reconhecida como introdutora das linguagens de vanguarda no Brasil, com as pinturas expressionistas expostas em 1917 que geraram um importante debate na imprensa da época. Ao lado das telas, a reação por elas despertada foi fundamental para promover uma consciência sobre a existência de linguagens artísticas que desafiavam os cânones então dominantes. Já Tarsila do Amaral é apontada como um dos maiores nomes da pintura brasileira na década de 1920, em particular graças às obras das fases “Pau-Brasil” e “Antropofágica”, nas quais sintetiza todo um ideário de sua geração. Ela conseguiu responder plasticamente aos apelos por uma “arte internacional brasileira”², ou seja, algo que expressasse elementos ligados ao seu país, mas em diálogo com as vanguardas internacionais. Ambas foram valorizadas já naquele momento por seus próprios pares. Uma carta de Mário de Andrade enviada à pintora e amiga Anita Malfatti exemplifica bem isso:

Anitinha

[...] Sou insaciável a respeito de notícias tuas. Quero saber o que fazes, o que pensam de ti. Quando algum jornal escrever qualquer coisa sobre a tua arte, não te esqueças de que faço questão de ler. Manda-o. Pretendo agora lançar um artigo sobre Tarsila que dia a dia cresce na minha admiração. É engraçado! a pintura brasileira hoje está dependendo das mulheres e nas mãos delas! Tu, Tarsila e Zina sempre caminhando, enquanto os homens decaem. [...]

Um grande abraço do sempre

Mário³

¹ AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral, sua obra, seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003; BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2006; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2022.

² MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³ Mário de Andrade a Anita Malfatti, 25 de agosto de 1924. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), São Paulo.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. In: *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2022, op. cit.;

⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nas vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

É verdade que nem todos os críticos do período demonstraram uma acolhida tão favorável às artistas. Muito já se falou sobre a famosa crítica deflagrada por Monteiro Lobato contra a artista Anita Malfatti em sua exposição de 1917. No entanto, como alguns autores já notaram, essa ideia de que toda a trajetória posterior da artista, sobretudo suas escolhas por um modernismo mais “temperado”, possa ser explicada em função da crítica recebida precisa com urgência ser revista, pois a coloca em uma posição de “vítima” que não se coaduna com a trajetória da artista⁴. Tadeu Chiarelli já analisou o quanto Lobato estava nutrido por um paradigma naturalista/realista que rechaçava as vanguardas em geral⁵. Gostaria ainda de acrescentar que, do ponto de vista das questões de gênero, há algo importante a se notar em sua crítica à Anita: diferindo da maior parte dos críticos anteriores e contemporâneos, que tendiam

a “não levar as mulheres a sério”, considerando-as amadoras, Lobato tomou Anita como uma artista profissional. Ele próprio afirma:

Se vissemos na Srta. Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelhas de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos meia dúzia desses adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo facto de ser o reflexo da opinião do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e... dos seus apologistas⁶.

Dito isso, é importante perceber que a centralidade de Anita e Tarsila, ao lado da hoje menos lembrada Zina Aita, pode, porém, ter um efeito indesejado e perverso: o de ofuscar a existência de diversas outras artistas mulheres, tanto as que lhes antecederam quanto as que lhes foram contemporâneas. A presente exposição é uma oportunidade para que possamos ver e conhecer mais sobre algumas delas. Estão aqui expostas obras de Aurélia Rubião, Bellá Paes Leme, Dorothy Bastos, Georgina de Albuquerque, Haydêa Lopes Santiago, Helena Pereira da Silva Ohashi, Laurinda Pacheco de Carvalho, Lucília Fraga, Lucy Citti Ferreira, Miriam Chiaverini, Regina Liberalli, Salma Mogames, Sinhá d'Amora e Yvone Visconti. Todas essas criadoras participaram ativamente do contexto artístico de seu tempo, ou seja, as décadas de 1920 a 1950, com apenas uma exceção – Miriam Chiaverini cuja obra aqui exibida é posterior, de 1967.

Esses decênios têm sido alvo de menos atenção por parte dos historiadores da arte. No geral, as exposições e os estudos se concentram em momentos mais emblemáticos, como a década de 1920 – momento áureo do modernismo – e a de 1950 – com as Bienais e o triunfo das abstrações⁷. Ao contrário desses decênios, tidos como “planaltos” da produção artística, as décadas de 1930 e 1940 são quase como “planícies”, períodos de um fazer artístico menos ousado, mais “rotinizado”, no campo das artes visuais⁸.

Ao nos debruçarmos sobre as trajetórias das artistas, nós nos deparamos com um meio artístico muito mais vivo e dinâmico do que se imagina. As mulheres aqui exibidas foram bastante atuantes nesse circuito, participando especialmente como expositoras de mostras coletivas, nas Exposições Gerais de Belas Artes levadas a cabo no Rio de Janeiro e denominadas, após 1931, de Salões Nacionais de Belas Artes; ou ainda em seus congêneres, como os Salões Paulistas de Belas Artes, os Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul e mesmo de algumas edições da Bienal de Arte de São Paulo. Elas obtiveram, em graus variados, reconhecimento em vida, como prêmios de menção honrosa, medalhas (de prata, bronze ou ouro) e críticas nos jornais da época. Entretanto, nada disso foi suficiente para que tenham sido inscritas de modo central na história da arte brasileira.

Esse “esquecimento” sobre tais artistas deriva de diversas causas. Ele é fruto de um tipo de história da arte que estima especialmente fases e momentos históricos considerados mais relevantes do que outros. Priorizam-se, também, certos artistas vistos como únicos e singulares, em detrimento de um olhar cuidadoso sobre os meios artísticos em que atuaram. No Brasil, esse tipo de

⁶ LOBATO, Monteiro, A propósito da exposição da srta. Malfatti, *apud* BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp. 49-50.

⁷ AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994; COUTO, Maria de F. Morethy; MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. G. de. Abstrações em debate. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 7-12, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664659. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664659>. Acesso em: 21 fev. 2022; BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, [1985] 1999.

⁸ A esse respeito, ler: SOUZA, Antonio Candido de Mello e. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, e também: LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 2019.

escolha se soma, ainda, ao triunfo do modernismo como paradigma, o que acabou por colocar às margens a produção de diversos artistas e escolas ligados a outras correntes, mais tradicionais⁹ – denominados de “acadêmicos”, vistos como “passadistas”, ultrapassados e, portanto, jogados para “fora da história”.

No entanto, estamos falando de muitos – talvez até mesmo da maioria dos artistas atuantes no Brasil entre finais do século XIX e anos 1950. Eles e elas não se encaixam bem nas narrativas historiográficas, que tendem a reter apenas aqueles que correspondem aos critérios de ruptura, inovação e singularidade. Mas é importante pensar que esses indivíduos únicos só são possíveis na medida em que existe um sistema artístico que lhes permite despontar; ou seja, um meio que fomenta exposições, crítica, público (de admiradores e colecionadores) e instituições, como museus e galerias¹⁰. Sem isso, não há artista. Esse sistema não pode manter-se apenas com alguns poucos nomes solares. Antes, esses indivíduos vistos como extraordinários só o são na comparação com os “outros”, os “normais”, os quais, no entanto, desaparecem da memória coletiva. Quem se lembra hoje dos expositores que estiveram ao lado de David, de Manet ou dos fauvistas que despontaram no Salão de 1905? Cada salão francês congregava centenas de expositores, mas hoje quantos são lembrados? Entretanto, cabe a pergunta: como é possível entender a novidade de Manet sem olhar para os outros artistas, dos quais ele diferia? Como compreender o choque provocado pelos fauvistas sem cotejar suas obras com outras contemporâneas, preferidas pelo público de outrora? Uma história da arte aberta para o caráter relacional das disputas artísticas traria boas respostas para essas perguntas¹¹.

Os salões artísticos são uma vitrine privilegiada para essa avaliação mais ampla. Instituições fundadas no Brasil sob os auspícios da Academia Imperial de Belas Artes na primeira metade do século XIX, durante todo o período do Império e mesmo da transição do século XIX para o XX, as Exposições Gerais de Belas Artes eram realizadas anualmente no Rio de Janeiro. Elas eram a principal oportunidade de que os artistas dispunham para exibir suas obras. Esses eventos praticamente monopolizavam suas chances de serem reconhecidos pelo sistema, divulgarem seus nomes e, com isso, viabilizarem suas vidas artísticas. Por sua importância no sistema acadêmico, os salões são fonte primordial para os estudos sobre a produção oitocentista. O mesmo, porém, não ocorre com aqueles levados a cabo na primeira metade do século XX, pois praticamente inexistem estudos sobre tais eventos¹².

Nota-se entretanto que as Exposições continuaram a existir no Rio de Janeiro, até 1931, quando, por ocasião do dito Salão “Revolucionário” organizado por Lucio Costa¹³, o júri foi abolido e a orientação modernista abraçada, e então passaram a se chamar Salões Nacionais de Belas Artes. Tais mostras continuaram a se realizar anualmente, com centenas de participantes, atraídos, entre outros fatores, pela possibilidade de ganhar o prêmio mais cobiçado: o de Viagem ao Exterior.¹⁴ Além disso, elas recebiam cobertura da imprensa, projetando seus participantes para um público mais amplo – ou seja, era um modo de os artistas fazerem circular seus nomes, angariarem clientes etc. Não por acaso, consultando os jornais da época conseguimos informações sobre diversas dessas artistas.

Ao lado do Salão carioca surgiram outros semelhantes, tais como o Salão Paulista de Belas Artes (inaugurado em 1934), o Salão de Belas Artes do Rio Grande do

⁹ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac, 2005.

¹⁰ Sobre a noção de sistema artístico, ler: BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna & RUPP, Betina. *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014. Sobre a noção de campo artístico: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹¹ Esta proposta está presente nas abordagens de Pierre Bourdieu. Ver: BOURDIEU, Pierre. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013, além do já mencionado *Regras da arte*.

¹² A respeito dos salões nesse momento ler: LUZ, Angela. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005; AMARAL, Aracy. *Textos dos Trópicos de Capricórnio, artigos e ensaios* (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006; VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*.

Brasília: UnB, 2013; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Os Salões e o sistema da arte: os Salões da Caixa nos anos 1970*. Tese de Doutorado em Artes e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, 2015; FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: os mundos da arte em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009; VARGAS, Rosane. *Excluídas da memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

¹³ VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

¹⁴ CAVALCANTI, Ana. M. T. Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001/2002; DAZZI, Camila. *O ensino na Escola Nacional de Belas Artes: o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia*. *Revista Gearte*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, pp. 130-144, jan./abr. 2018, 130, <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.78893>.

Sul (1939)¹⁵ e o Salão Oficial de Belas Artes, sediado em Belém, Pará, a partir dos anos 1940¹⁶. A todos eles, a maior parte das mulheres aqui apresentadas compareceram, neles recebendo prêmios e condecorações. Entretanto, como dissemos, esses salões em si, tão importantes na época, permanecem praticamente ignorados pela historiografia da arte. Reavaliá-los é urgente para uma história mais plural, e certamente ao se fazer isso se perceberá a quantidade de homens e mulheres pintores/as, escultores/as, gravuristas, decoradores/as, desenhistas, entre outros, fundamentais em sua época e hoje pouco notados/as.

Além das questões de história da arte, comuns a todos os artistas, existem aquelas particulares às mulheres, muitas vezes denominadas por “questões de gênero”¹⁷. Tradicionalmente, as produções feitas pelas criadoras foram vistas como menos profissionais do que as dos homens, como passatempos de amadoras e diletantes e, portanto, pouco merecedoras de atenção¹⁸. Essa exclusão tem uma longa história, de matrizes econômicas, religiosas, culturais e políticas profundas, quase imemoriais, que compõe o que chamamos de patriarcado. No campo da história da arte, isso teve desdobramentos específicos. Desde o início da disciplina, pouquíssimas mulheres foram retidas, como, por exemplo, no célebre livro de Giorgio Vasari *Vida dos artistas*, tido como o primeiro no gênero, no qual, entre tantos nomes masculinos citados, apenas um feminino – o da escultora Properzia de Rossi (1490-1530) – mereceu uma biografia. Esse menosprezo não desaparece no século XX: segundo pesquisa de Bruno Moreschi, nos livros mais consultados hoje no Brasil a cifra de artistas mulheres não passa de 8%¹⁹.

Um dos problemas da exclusão é imaginar que ela resulta da falta de qualidade dos trabalhos femininos. No célebre ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, publicado em 1971, Linda Nochlin discutiu e refutou com propriedade essa ideia, mostrando que arte é, antes de tudo, um sistema de notações, linguagens e valores que é *aprendido*²⁰. As mulheres foram excluídas da história da arte porque as impediram de se formarem como artistas. Isso ocorreu porque as academias de arte – que foram as principais instâncias de formação dos artistas entre os séculos XVII e finais do XIX – bloquearam seus ingressos até recentemente. Curiosamente, na França foi justamente com a Revolução Francesa e a reformulação da instituição, sob o comando de Jacques-Louis David, que as mulheres foram formalmente impedidas de ingressarem como alunas. O motivo foi de ordem moral: o ensino na academia atribuía grande centralidade ao desenho e, em especial, ao estudo do modelo vivo, que era considerado uma etapa central na formação dos artistas acadêmicos e julgado inadequado para o sexo feminino. Vale lembrar que os modelos eram, até 1863, homens e que esses posavam nus ou, no máximo, com tapa-sexo. O fato é que, sem conhecerem plenamente a representação do corpo humano, as mulheres tiveram dificuldades em realizar o gênero mais valorizado e capaz de consagrar os artistas: a pintura histórica²¹.

¹⁵ VARGAS, Rosane, op. cit.

¹⁶ FERNANDES, Caroline, op. cit., p. 9.

¹⁷ Faço essa ressalva porque se costuma pensar em gênero ou problemas de gênero como algo exclusivo sobre as mulheres, mas convém notar que a masculinidade (convencional ou não) é também uma experiência de gênero – e gênero é, acima de tudo, uma categoria relacional. A esse respeito, ler: SCOTT, Joan. Genre: une catégorie utile d'analyse historique. *Les Cahiers du Grif*, n. 37-38, 1988, pp. 125-153.

¹⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008; SIMIONI, Ana Paula & DIAS, Elaine (orgs.). *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015; ZACCARA, Madalena (Org.). *De Sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2017; BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. *Revista do Programa de Pós-Graduação UFPE/ UFPB*, n. 8, 2020.

¹⁹ MORESCHI, Bruno. *A história da arte*, 2017. <https://interartive.org/2018/07/historia-da-arte-bruno>.

²⁰ NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Art and Sexual Politics*. 2. ed. Nova York: Macmillan, 1973.

²¹ SOFIO, Severine. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII-XIX^e siècles*. Paris: CNRS, 2016.

Fig. 1: Léon Matthieu Cochereau, *Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre-Nations*, 1814. Óleo sobre tela, 90 cm X 105 cm, Musée du Louvre, Paris. Em domínio público. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_de_Jean-Louis_David_-_par_Cochereau.jpg

Nesta imagem, vê-se uma aula no interior do ateliê de Jacques-Louis David (1748-1825). Percebe-se um conjunto de jovens artistas, todos homens, exercitando a representação do modelo vivo. Pesquisas recentes apontam que David manteve também um ateliê para estudantes do sexo feminino, mas há pouca informação sobre isso.



Fig. 2: Séance de pose aux Beaux-Arts, Atelier de Peintre, fin du XIX^e siècle. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

A Academia francesa só passou a receber mulheres entre os discentes a partir de 1897. Ou seja, a exclusão feminina dura praticamente todo o século XIX. Nesta imagem, em que vemos uma típica aula de modelo vivo na instituição, percebe-se um ambiente masculino.



Essa situação só muda, na França, no final do século XIX, quando a École des Beaux-Arts passa a aceitar mulheres entre seus discentes, em 1897²². Lembremos que a Academia Brasileira foi fundada em 1826 por um grupo de artistas franceses que trouxe para cá o modelo davidiano²³. Aqui, então, se repetiu essa situação, na qual as mulheres não eram toleradas como alunas oficiais, mas podiam expor seus trabalhos nas Exposições Gerais. Isso perdurou até os tempos republicanos, pois apenas em 1892, com reformas dos cursos superiores, elas puderam prestar os concursos de admissão. Ou seja, tanto na França quanto no Brasil o acesso ao modelo vivo, que era central na formação, foi bastante obstaculizado para as mulheres. Com isso, elas acabaram por se dedicar a modalidades artísticas consideradas menos importantes, como as naturezas-mortas (gênero mais baixo segundo a hierarquia acadêmica),

²² SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts*. Paris: ESNSA, 1990. Um pouco antes, porém, nota-se que alguns ateliês particulares as aceitaram e ministravam aulas de modelo vivo. Entre eles, o mais célebre foi a Académie Julian, que atraiu muitas alunas do mundo todo. Sobre a Académie Julian, ler: WEISBERG, Gabriel & BECKER, Jane. *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. Nova York: The Dahesh Museum; Londres: Rutgers University Press, 2000; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica*. <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920>. Acesso em: jan. 2022.

²³ DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

a pintura de gênero, paisagens e, por vezes, os retratos. O que era visto como resultado de “falta de talento”, “falta de genialidade”, “ausência de inspiração”, ou, ainda, como típico de uma “pintura feminina” caracterizada pelo detalhismo, pequenas dimensões, mimetismo, decorativismo (elementos opostos às qualidades das grandes telas de história), decorria, na verdade, de uma exclusão sistêmica.



Fig. 3: Document exceptionnel montrant l'atelier de Laurent Marqueste, classe de jeunes-filles à l'École des Beaux-Arts de Paris avant la Première Guerre Mondiale. Photographie de la collection Gaston Marie Martin. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raymonde_Martin,_Beaux-Arts,_Paris,_n%C2%B02.JPG

A partir de 1897, passou-se a aceitar as mulheres em salas separadas. Aqui, percebe-se o grupo de alunas da classe de escultura sob a orientação de Laurent Marqueste.



Fig. 4: Fotografia Aula de pintura, ENBA, concurso de fim de ano. Rio de Janeiro, 1912. Cópia fotográfica de gelatina e prata, P&B; 9,2 x 14,2 cm em folha: 21,7 x 14,5 cm. M Nogueira – Álbum de artistas. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional – RJ. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418919.html

Esta imagem mostra o concurso de Pintura na Academia de Belas Artes de 1912. Entre os concorrentes, há duas mulheres – porém, apenas uma reconhecida: Adelaide Gonçalves. Percebe-se que o tema é um estudo “do natural”, ou seja, um estudo de modelo vivo, também denominado “estudo de academia”. No Brasil, também a lei de 1892 previa aulas em turmas separadas para homens e mulheres. Sabe-se que Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli foram professores da classe feminina, a qual, no entanto, não foi implantada imediatamente conforme previa a lei, por ausência de condições materiais.

Por isso, podemos observar que, para as mulheres artistas, historicamente, o acesso ao modelo vivo é, em si, uma conquista. Não por acaso, na presente exposição temos um módulo dedicado aos estudos de academia. Nele, apresentamos desenhos de Haydée Lopes Santiago em que ela representa corpos femininos. São exercícios típicos de sessões de estudo de modelo vivo,

mas se nota que são diversos entre si [Figuras 5 e 6]. Enquanto um esboça uma linha fina e precisa, uma certa atenção aos detalhes do rosto da modelo, o outro é concebido com linhas espessas e hachuradas, sem qualquer tipo de preocupação fisionômica. O segundo apresenta um modelado mais “livre” e solto, sem responder nem a um ideal neoclássico de beleza, nem a uma concepção realista de representação. Esse estudo exemplifica como, na primeira metade do século XX, a formação artística mantinha um respeito às práticas tradicionais (importância do desenho, centralidade do modelo vivo etc.), mas estava em processo de renovação de suas linguagens e métodos²⁴. Um cotejamento com as duas obras de Anita Malfatti aqui exibidas deixa esses processos ainda mais perceptíveis [Figuras 7 e 8].



Fig. 5: Haydêa Lopes Santiago. *Nu feminino*, carvão sobre papel, 40 x 27 cm, [s.d]

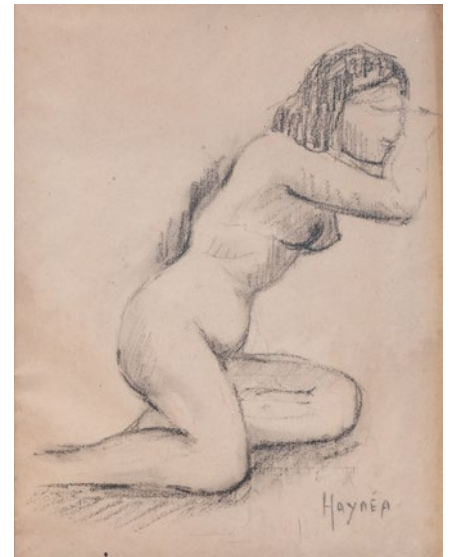


Fig. 6: Haydêa Lopes Santiago. *Nu feminino*, carvão sobre papel, 41 x 31 cm, [s.d]

Percebe-se que o estudo de academia não desapareceu entre os modernistas. Anita Malfatti fez estudos notáveis em sua fase nova-iorquina, com nus masculinos a carvão compostos com um vigor expressivo ousado. Na presente exposição, há um exemplo tardio dessa sua produção [Fig. 7]. Nos anos 1920, já em Paris como bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, ela retomou seus estudos de academia, frequentando instituições privadas como a Académie Colarossi. Neles, percebe-se um outro tipo de traço, mais comedido, preocupado em fixar por meio de uma linha precisa e delicada o corpo da modelo, seguindo o tipo de estilização bastante presente na Escola de Paris nesse momento [Figura 8]. Essa mudança no tipo de traço foi vivida pela artista como uma conquista pessoal, talvez em função das dificuldades que enfrentou por ter nascido com problemas congênitos na mão direita. Teve, então, que aprender a desenhar e pintar com a mão esquerda. Em carta escrita a partir de Paris para seu amigo Mário de Andrade, afirmou: “[...] Eu também estou com a mão tão firme que faço uma linha fina como um cabelo com o pincel sem tremer! Eu tinha a mão tão pesada, lembra-se?”²⁵.

²⁴ A esse respeito, ler: PEREIRA, Ricardo A. B. A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores: uma gradual transição para o moderno. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ensino_enbarp.htm.

²⁵ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 14 de novembro de 1927. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Fig. 7: Anita Malfatti. *Nu masculino*, desenho a carvão, 62 x 46 cm, 1925.

Fig. 8: Anita Malfatti. *Nu feminino*, nanquim sobre papel, 28 x 21,5 cm, 1925.



Finalmente, apresentamos uma tela de Helena Pereira da Silva Ohashi, feita durante sua estadia no Japão, na qual figura, em meio corpo, uma mulher de origem oriental nua, o que raramente vemos no Brasil²⁶ [Fig. 9]. Em termos de processos artísticos, trata-se de um segundo momento da atividade da pintora; após diversas sessões de desenho, passa-se para uma nova etapa, mais avançada, na qual se introduz a cor. A tela de Helena também desafia contraposições rígidas entre “academismo” e “modernismo”. Se por um lado é claramente um estudo de modelo vivo, algo tradicional, há toda uma carga psicológica atribuída à mulher representada, que a afasta dessa tradição, aproximando a obra a um retrato. Questionar os limites entre os gêneros artísticos é um procedimento moderno. É verdade que, nesta obra, Helena Pereira Ohashi, tal como se espera, demonstra competência no desenho e na capacidade de modelar o corpo humano, mas sua pintura é também um *sujeito* na e da tela. Não há busca alguma por um efeito de acabamento; ao contrário, as pinceladas são claramente mantidas na superfície, sua materialidade está expressa, saliente, em um colorido vívido. Essas características de uma pintura moderna se fundem com o respeito à tradição artística, ao culto ao desenho e ao modelo vivo, referenciados na obra, mas de um modo atualizado. Essas obras nos convidam a revisitar as dicotomias acadêmicos x modernos, assim como a repensar o quanto, para as mulheres especificamente, o estudo do modelo vivo teve, historicamente, uma carga diferente daquela enfrentada pelos artistas homens.

²⁶ CORDARO, Madalena N. Hashimoto. *Helena e Riokai: entre o Brasil e o Japão*. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Arte132, 2021.



Fig. 9: Helena Pereira da Silva Ohashi. *Nu feminino*, óleo sobre tela, 44,7 x 36,7 cm, 1936.

No entanto, as artistas não se restringiram ao modelo vivo. Ao contrário, elas se dedicaram a todas as modalidades existentes, mesmo à pintura histórica, gênero máximo no sistema artístico de orientação acadêmica. Na presente exposição, temos exemplos de paisagens, naturezas-mortas e pinturas de gênero. Embora não aqui presentes, gostaríamos de lembrar que o Brasil também teve escultoras notáveis, como Nicolina Vaz de Assis, Julieta de França, Celita Vaccani, Margarida Lopes, Irene Hamar, Pola Rezende, entre várias outras. Uma das modalidades, porém, em que as mulheres atuaram fortemente no Brasil foi a gravura²⁷ – fato que não passou despercebido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, que, na década de 1950, publicou uma matéria inteira sobre mulheres gravuristas, notando que, enquanto no desenho elas eram raras, no campo da gravura “a quantidade de mulheres é impressionante”²⁸. A matéria aborda algumas delas: Renina Katz, Fayga Ostrower, Edith Behring, Ana Letycia, Maria Bonomi e Dorothy Bastos. Essa última, hoje pouco lembrada, foi bastante comentada em vida, em especial durante as décadas de 1950 e 1960. A exposição traz, assim, um núcleo especificamente destinado às mulheres gravuristas, por meio de um conjunto significativo de produções de Dorothy Bastos e apenas uma, mas bastante instigante, obra de Miriam Chiaverini. Procuramos, dessa forma, chamar a atenção para essa relação das mulheres artistas com a gravura no Brasil, que merece ser melhor estudada, por meio de dois nomes que hoje, apesar de menos noticiados, têm produções com uma potência que nos incita a uma reconsideração sobre a importância de suas contribuições.

A presente exposição é uma boa oportunidade, também, de conhecer um pouco mais sobre as trajetórias dessas artistas. Para tanto, foi necessário empreender, por vezes, uma pesquisa verdadeiramente detetivesca, pois, em certos casos, não havia nada de mais sistemático escrito sobre elas, e faltavam até mesmo informações biográficas básicas. A dificuldade em encontrar ainda hoje, na era *google*, dados mínimos é um termômetro do quão lacunar é nossa história da arte. A fim de contribuir para preencher um pouco desses lapsos de memória, procurei redigir verbetes sobre cada uma delas com informações que tanto permitem uma melhor contextualização sobre suas atuações, quanto, espero, estimulem estudos futuros.

Reavaliar a produção dessas artistas exige que observemos suas obras sem preconceitos, ou seja, sem conceitos prévios. Não se trata aqui de defender que elas foram artistas geniais e incompreendidas. Antes, trata-se de desafiar a categoria de gênio como um parâmetro de interpretação. Por que todos os artistas têm de ser geniais? E o que significa a genialidade, afinal? Também não se trata de sustentar que essas artistas foram modernas, modernistas, ousadas ou radicais, mas sim de se perguntar: por que todos os artistas têm de, necessariamente, seguir partidos estéticos modernistas e acreditar que o dever da boa arte é o da ruptura?

A maior parte dessas mulheres artistas se via como herdeira de uma tradição artística, a qual procuraram renovar e atualizar, mas não romper²⁹. Elas também não se percebiam, necessariamente, como artistas acima das demais, completamente únicas e singulares. Tampouco compactuaram com essa apologia da imagem do artista gênio, que, como já foi bem discutido pela historiografia feminista, sequer possui uma flexão no gênero feminino – basta pensar que não existe “gênia”, a não ser de modo pejorativo ou com um sentido totalmente diferente³⁰. Os próprios termos da história da arte se mostram profundamente sexuais.

Com efeito, elas buscaram, mais do que tudo, consolidar-se como *artistas profissionais*. Isto é, procuraram viver de seu ofício, construir um nome próprio e contribuir para a consolidação de um campo artístico mais institucionalizado.

²⁷ AVELAR, Ana. Pintoras e gravadoras expressivas: Um capítulo à parte. In: *Informalismo e Expressionismo-abstrato no Brasil. Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 160-177, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664221; TAVORA, Maria Luisa. O campo da gravura artística nas décadas de 1950/60, no Rio de Janeiro: poéticas e políticas. In: CIRILLO, José & GRANDO, Angela (orgs.). *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 221-238; TAVORA, Maria Luisa Luz. Gravura artística em São Paulo – 1950/70: trânsitos, articulações, ensino e poéticas. *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens*, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019, pp. 487-502.

²⁸ “A mulher brasileira nas artes plásticas”. *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 1959, p. 44.

²⁹ Neste sentido, consultar: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

³⁰ PARKER, Rosiska & POLLOCK, Griselda. *Old Mistress: Women, Art and Ideology*. Londres: I. B. Tauris, 2013.

Para tanto, participaram dos salões, instituições artísticas que hoje são pouco notadas e mesmo mal vistas, mas que na época tiveram um papel importante de movimentar e estruturar a vida artística em diversas cidades do Brasil. Observar tais obras, entender as trajetórias e escolhas dessas artistas, convida-nos a pensar de outro modo, ou melhor, nos termos *delas*.

Friso aqui o “delas” porque um dos desafios que temos ao analisar as obras das mulheres artistas é o de enfrentar todo um conjunto de lugares discursivos que as inscrevem em posições desprestigiadas, de *esposas*, *alunas* ou *filhas* de outros artistas. Dentre as aqui exibidas, algumas estão nessa categoria. Georgina de Albuquerque e Haydêa Lopes Santiago foram pintoras casadas com outros pintores, com os quais desenvolveram parcerias de trabalho e de vida. Já Helena Pereira da Silva Ohashi possuiu um duplo desafio, pois, de um lado, era filha do afamado pintor Oscar Pereira da Silva, de outro, casou-se com um pintor japonês bastante reconhecido em seu país. Situação semelhante à de Yvonne Visconti, filha do célebre pintor Eliseu Visconti e casada com o artista Henrique Cavalleiro. Há, ainda, dois casos bastante significativos, que são os de Lucy Citti Ferreira, sempre associada à condição de musa e aluna de Lasar Segall, e o de Dorothy Bastos, retida pela crítica como aluna de Lívio Abramo. Esses lugares discursivos – a esposa, a filha, a aluna – terminam por fixá-las em condições de seguidoras, vítimas da “influência” de seus “mestres”, isto é, seus maridos, pais, professores – não por acaso, sempre figuras masculinas.

Fig. 10: No Ateliê de Haydêa e Manoel Lopes Santiago. Fonte: *A inquietação das abelhas*, 1927. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Foto: Helio Nobre.

Esta imagem representa bem a ideia do “casal de artistas”, muito valorizada no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930. De fato, os casais de artistas eram uma realidade, não apenas em nosso país. A crítica de então positivava especialmente a ideia de um casal heteronormativo, no qual um homem e uma mulher viviam em perfeita sintonia, sem tensões ou disputas, mas em plena colaboração e complementariedade. Marie Jo-Bonnet aponta o quanto o casamento acabou por ser uma via de inserção das mulheres no modernismo francês, mas, evidentemente, isso teve efeitos: o de incluir as mulheres a partir de um lugar preciso, o de “esposas de” artistas³¹.



³¹ BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes Artistes dans les Avant-Gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006. Ver também: SIMIONI, Ana Paula C., *Profissão artista*, op. cit.

³² CHADWICK, Whitney. *Amor & arte. Duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995; SIMIONI, A. P. C.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J. & VELLOSO, M. P. (orgs.). *Criações compartilhadas: Artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2014.

Olhar suas obras, conhecer suas trajetórias, é um convite a compreender que tais artistas construíram e se construíram no diálogo com outros agentes (homens e mulheres) de seu tempo. Tais trocas podem ser atravessadas por convívios longos, por afetos, por vidas compartilhadas. É possível reconhecer tudo isso sem negar suas autorias, suas contribuições individuais para uma história da arte brasileira mais plural e inclusiva. Para tanto, é preciso atentar para os desejos de tais artistas, por serem artistas profissionais em seus próprios termos; pessoas que colaboraram para uma institucionalização do sistema artístico brasileiro que existe para além dos cânones³².

ARTISTAS E OBRAS

ANITA CATARINA MALFATTI
SÃO PAULO, 1889 – SÃO PAULO, 1964



Fig. 11: Anita Malfatti. *Nu feminino*, nanquim sobre papel, 28 x 21,5 cm, 1925.

A presente exposição traz dois desenhos realizados por Anita Malfatti, reconhecida artista modernista brasileira. Ambos são estudos de modelo vivo, o que mostra bem que essa modalidade continuou a ser feita entre artistas de orientação modernista, ainda que com faturas próprias. O primeiro [Fig. 13], um nu masculino a carvão, é exemplar de sua fase expressionista, quando realizou estágios na Alemanha (1910-1914) e nos Estados Unidos (1915-1916), embora esteja datado de 1925, o que é inusual em sua produção³³. Neste período, predominam os nus masculinos e seu desenho se caracteriza por linhas grossas, vigorosas e hachuradas. Como Marta Rossetti Batista notou, neles “a pintora atenta à estrutura muscular do corpo humano”, “deformando, alterando e exagerando proporções, dando-lhes tratamento anguloso ou sinuoso”³⁴. O segundo [Fig. 11], feito durante sua estadia em Paris (1923-1928), é um bom exemplo da mudança de seu estilo, com linhas finas, delicadas e precisas, feitas a lápis, em que procura delinear o corpo feminino da modelo. Apenas uma curiosidade: ambos apresentam um elemento formal característico dos estudos de Anita – o caráter incompleto das imagens, frequentemente os pés ou, por vezes, as mãos ultrapassam o limite do papel, não sendo propositalmente registrados em sua totalidade³⁵.

³³ A obra não está catalogada no livro de BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti: no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2016. Está mencionada em <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1921-2/>.

Estilisticamente, é bastante característica dos nus feitos nos Estados Unidos.

³⁴ BATISTA, op. cit., p. 151.

³⁵ Id., p. 152.

Anita Catarina Malfatti nasceu em São Paulo, em 1889, filha de Samuel Malfatti, engenheiro de origem italiana, e de Eleonora Elisabeth Krug (1866-1952), de



Fig. 12: retrato de Anita Malfatti, 1912.
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita_Malfatti_jovem_\(1912\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita_Malfatti_jovem_(1912).jpg)

origem alemã e norte-americana. Ela foi a segunda entre quatro irmãos. Nasceu com uma deficiência na mão direita, o que lhe impôs diversas cirurgias ao longo da infância. Em 1902, seu pai faleceu e a família passou a viver na casa da família materna (Krug). A mãe dava aulas de línguas e pintura, e foi com ela que Anita se iniciou nas artes. Há algumas obras desse período feitas por ambas, especialmente projetos decorativos³⁶.

Em 1910, Anita recebeu apoio de seu tio Georg Krug para continuar sua formação na Alemanha. Ela visitou, então, Dresden e depois se inscreveu na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim. Segundo a pesquisadora Stephanie Dahn, nesse período frequentou por um semestre um curso de desenho de modelo vivo no *Königlichen Kunstgewerbemuseum* (Museu Real de Artes e Ofícios)³⁷. O período alemão é um momento de descoberta da liberdade cromática. Anita entrou em contato com novas vertentes artísticas, tendo aulas com Fritz Burger-Mühlfeld (1867-1927) e, especialmente, com Lovis Corinth (1858-1925), que ela chamava de “homem de todas as cores”³⁸. Fez também experimentos ligados à gravura e frequentou exposições que a impactaram, ao acessar obras de Picasso, Van Gogh e dos fauvistas. Em 1914, em São Paulo, ela expôs diversos trabalhos feitos nesse período em uma individual realizada no Mappin Stores.

Nos dois anos seguintes (1915 e 1916), prosseguiu sua formação, novamente financiada pelo tio, em Nova York, tendo aulas com George Brant Bridgman (1864-1943) e Homer Boss (1882-1956) na Independent School of Art. Especialmente a experiência com Boss lhe permitiu aprofundar a sensação de liberdade, de descoberta pessoal e artística iniciada na Alemanha. Durante esses anos, ela executou suas obras tidas, até hoje, como as mais notáveis, dentre elas *O farol*, *O homem amarelo*, *A boba*, *O homem de sete cores*, *Torso*, entre muitas outras. Nessas, tanto o desenho quanto a cor se tornam livres de compromissos com verossimilhança, são espaços de pesquisa e expressão dos dados da realidade interpretados pela artista.

Anita retornou ao Brasil em meados de 1916 com tais trabalhos, inovadores, que de imediato causaram estranheza a sua família, em especial a seu tio e mecenas. Ela inicia, então, um processo de adaptação das obras ao gosto local, procurando manter a liberdade cromática por meio de temas mais adequados aos apelos nacionalistas em voga no Brasil. Um exemplar desse processo é a tela *Tropical* (1917)³⁹. Tais obras reunidas serão apresentadas na Exposição de Arte Moderna, ocorrida em dezembro de 1917. A mostra teve boa repercussão na imprensa, inclusive a publicação do texto “Paranoia e mistificação”, por parte de Monteiro Lobato⁴⁰. Rapidamente, alguns jovens artistas e escritores, dentre os quais Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, procuraram a artista para prestar apoio. Iniciaram uma defesa de Anita e dos princípios de arte moderna por ela aportados nas páginas da imprensa paulistana, o que tornou tal exposição um emblema, o estopim para um processo de conscientização e arregimentação de esforços em defesa da arte moderna em São Paulo⁴¹.

A partir de 1919, Anita estuda no ateliê de Pedro Alexandrino em São Paulo, dada a ausência de escolas e ateliês de pintura. Nesse período, envia obras para os Salões de Belas Artes. Aproxima-se também de colegas de geração, especialmente paulistas, e com eles, participa da Semana de Arte Moderna de 1922, com o maior conjunto de telas expostas – cerca de vinte. No ano seguinte, finalmente conseguiu realizar um sonho acalentado desde 1914: o de obter a bolsa outorgada pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Como bolsista, permanece em Paris entre 1923 e 1928, cursa algumas academias

³⁶ Ver biombo exposto em *Mulheres artistas: as pioneiras, 1880-1930*. Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, 2015.

³⁷ Stephanie Dahn Batista, *Die Bildnisse von 1910 bis 1925*. Magister, Philosophischen Fakultät zu Münster, 1999. In: <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1911-1920/>.

³⁸ Malfatti, Anita. 1917. *Rasm: Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n. 1, 1939.

³⁹ A este respeito, ler: CHIARELLI, Tadeu. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos Estudos Cebrap* [on-line], n. 80, pp. 163-172, jul. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100011>. Acesso em: 8 mar. 2022.

⁴⁰ Consultar BATISTA, op. cit., pp. 167-235.

⁴¹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.



Fig. 13: Anita Malfatti. *Nu masculino*, desenho a carvão, 62 x 46 cm, 1925.

privadas, como a Academie de la Grande Chaumière, assiste a aulas de Maurice Denis (1870-1943), participa de exposições como Salon D'Automne, Société des Artistes Independants, Exposition d'Amerique Latine (1924) e Salon du Franc (1926) e realiza uma individual na Galerie André, em 1926⁴². Em geral, esse período é visto como um momento de “retorno à ordem” na carreira da artista, pois ela, ao invés de radicalizar sua pesquisa estética, opta por compromissos mais “temperados”, os quais também estavam em voga na Escola de Paris, o que é perceptível em telas como “Interior de Mônaco”, “Mulher do Pará” e “Ressurreição de Lázaro”, obra final apresentada como exigência da bolsa, pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo⁴³.

⁴² BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris – Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012; CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. 19&20, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm. Acesso em 13 abr. 2021.

⁴³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Primitiva sim, mas não exótica: Anita Malfatti na Paris dos anos 1920. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

Em seu retorno ao Brasil, Anita passa a se dedicar a retratos e também a pinturas de temas regionais, paisagens, e pinturas que classificaríamos de temática social, tal como *Torrando café*, de 1930-31. Ao mesmo tempo, exerce a atividade de professora de desenho e pintura no colégio Mackenzie, na Associação Cívica Feminina e em seu ateliê particular. É importante frisar que, até o fim da vida, Anita se sustentou com base em seu trabalho como artista, seja por meio de encomendas, de vendas de obras, ilustrações ou a partir de suas aulas.

AURÉLIA RUBIÃO

VARGINHA, MG, 2 DE MAIO DE 1901
SÃO PAULO, SP, 4 DE OUTUBRO DE 1987

Fig. 14. Aurélia Rubião. *Sem título*, óleo sobre madeira, 33 x 40 cm, [s.d]



Anita Malfatti participou ativamente da institucionalização do meio artístico paulistano. Integrou a Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) ao longo dos anos 1930, sendo uma de suas fundadoras. Participou do Salão de 1931 (Salão Revolucionário), no Rio de Janeiro, como membro da comissão organizadora e expositora. Naquele ano ainda, ilustrou o romance *Você*, de Guilherme de Almeida. Com efeito, Anita foi muito presente no circuito expositivo paulista e carioca durante a década de 1930. Cito apenas alguns exemplos: participou da Exposição da Casa Modernista, organizada por Gregori Warchavchik em São Paulo (1930), e se apresentou diversas vezes no Salão Paulista de Belas Artes, em sua primeira edição, em 1934 e, ainda, em 1935, 1936 e 1937.

Em 1937, integrou o 1º Salão da Família Artística Paulista e participou, ainda, das edições seguintes, como a segunda, em 1939, e a terceira, em 1940. Outro Salão do qual participou por diversas vezes foi o Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, como o 4º, em 1938, o 6º em 1941, o 8º em 1944, o 10º em 1946. Foi, por sinal, membro de sua direção em 1942, ano em que optou por não expor. Também enviou obras para o célebre “Salão de Maio”, em 1939, e para o 1º Salão Paulista de Arte Moderna, em 1951. Nesse ano, participou como expositora da 1ª Bienal de São Paulo, instituição que lhe dedicou uma sala especial anos mais tarde, em sua sétima edição, no ano de 1963. Antes disso, o Masp lhe consagrou uma retrospectiva em 1949, o que contribuiu para estabelecer seu lugar de pioneira na arte brasileira. A artista faleceu em 1964.

Em 1901, Aurélia Rubião nasceu na cidade de Varginha, interior de Minas Gerais. Era filha de José Álvares Rubião, agrimensor, jornalista e escritor, e de Amélia Augusta de Vasconcellos⁴⁴. Desde a adolescência, demonstrou gosto pelas artes e recebeu apoio da família, chegando mesmo a ilustrar alguns livros publicados por seu pai. Era prima do escritor Murilo Rubião e muito amiga da poeta Henriqueta Lisboa, integrando, assim, círculos intelectuais e artísticos de seu estado natal.

Em 1925, procurando aprofundar seus conhecimentos artísticos, mudou-se para São Paulo, matriculando-se na Academia de Belas Artes (Escola de Belas Artes),

⁴⁴ Para mais informações, ver: <http://www.auréliarubião.com/>.

tendo como professores Oscar Pereira da Silva e Enrico Vio, entre outros. Foi uma aluna de destaque, recebendo diversas condecorações durante seu período de formação⁴⁵. Formou-se em 1933 e manteve seu ateliê em São Paulo, participando de vários salões e exposições coletivas.

Foi bastante presente nos salões levados a cabo em Belo Horizonte⁴⁶. Em 1936, integrou a Exposição de Belas Artes promovida pela Sociedade Mineira de Belas Artes, na capital mineira. No ano seguinte, participou do 1º Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, obtendo o primeiro prêmio com a obra *Autorretrato*. Tornou a se apresentar no 2º Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, sendo novamente premiada na seção de Pintura, o que se repetiu no ano seguinte, no 3º Salão de Belas Artes, quando conseguiu o primeiro lugar com o retrato de Henriqueta Lisboa. Em 1940, realizou sua primeira exposição individual no *hall* do Clube Belo Horizonte, na ocasião ela doou a tela *Preto velho rezando* ao ministro Gustavo Capanema.

Aurélia Rubião esteve também bastante presente nos Salões Paulistas de Belas Artes, tendo participado da sétima edição, em 1941, e da oitava, quando obteve a medalha de bronze. No ano seguinte, na nona edição, sua tela *Flores* ganhou o prêmio de Aquisição⁴⁷. Tornou a se apresentar em 1944, 1946, 1948, 1949 e 1950, conquistando neste último o prêmio da Prefeitura de São Paulo⁴⁸. Também expôs no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos em 1947 e em 1951. Ainda em 1951, foi selecionada para a I Bienal de São Paulo, com retrato de Maria Olímpia Rubião.

Continuou a expor constantemente durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, em diversos salões, destacando-se sua participação no 22º Salão Paulista de Belas Artes, quando obteve a Grande Medalha de Prata, e em sua 24ª edição, quando foi agraciada com o Prêmio Prefeitura de São Paulo, pela obra *Marília de Dirceu*. Em 1963, sua obra *Dona Mística* foi prêmio de Aquisição no 28º Salão Paulista de Belas Artes⁴⁹. Já na década de 1970 obtém a pequena medalha de ouro no 37º Salão Paulista de Belas Artes (1972), com a obra *Prece*.

Os títulos apontam que, entre seus trabalhos, predominaram obras de teor religioso, retratos e naturezas-mortas, em especial, neste último caso, pinturas de flores, como a que apresentamos nesta exposição. Aurélia Rubião se manteve bastante fiel à tradição artística, tanto pela temática quanto pela fatura. Isso lhe rendeu críticas negativas por parte de intelectuais modernistas, dentre eles o célebre Mário de Andrade. Em carta à amiga comum a ambos, Henriqueta Lisboa, Mário narra que Aurélia Rubião o visitara e ele então lhe disse francamente o que pensava sobre sua produção:

A Rubião esteve aqui em casa mais uma pintora. Lhe disse umas coisas desagradáveis, não sei se ela terá gostado muito. Acho o caso dela muito difícil de solucionar bem. Nesses casos de aprendizado, pra se realizar, não “modernisticamente” (palavra que não tem mais sentido) mas em normalidade contemporânea apenas, ou é oito ou oitenta. A Rubião em parte por questões de família, em parte pela prisão mental do estúdio pictórico de Belhorizonte, em parte por covardia própria, está querendo ficar pelo quarenta-e-dois... O resultado é que ficará no oito em vez de atingir o oitenta que é apenas uma normalidade. Ela precisava se jogar às mais bárbaras e audaciosas experiências de pintura, como experiência. Sim, cubismo, expressionismo, surrealismo podemos dizer que já passaram. Mas a Rubião é que não passou por tudo isso, de formas que desejando pintar uma pera, simplesmente como é mais atual, cai forçosamente nas maneiras e faz fria e boba escola-de-belas-artes. Ela está num estado profundamente angustioso, estreito e sem ar de... de virgindade estética. Não só não sabe o que quer fazer como não o pode saber, por não saber simplesmente o que é arte. Enfim: como estúdio do ser

⁴⁵ Foi aprovada com distinção na Escola de Belas Artes. Ver: Correio de São Paulo, 1928. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=%22Aur%C3%A9lia%20Rubi%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=29056.

⁴⁶ Sobre as exposições de que participou: <https://www.xn--aurliarubio-i8a4e.com/exposi%C3%A7%C3%B5es>.

⁴⁷ A obra consta do livro de Tombo da Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, como proveniente do IX Salão Paulista de Belas-Artes.

⁴⁸ Na edição de 1949, a crítica menciona a excelência da obra *Escolheiras de café*: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22Aur%C3%A9lia%20Rubi%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=44566.

⁴⁹ A obra consta do Livro de Tombo II da Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo. Em 1965, foi cedida à Câmara Municipal de Araçatuba, segundo o livro.

ela se conserva na franca nebulosa extra-artística da mocinha de colégio de freiras que pinta. Pinta mas não está no domínio da arte, você me compreende? Ninguém se acha, em períodos de transição social como o nosso, sem se perder primeiro. E isso, em nossa terra e costumes, ainda é tão difícil pra uma mulher, mesmo se tratando de se “perder” esteticamente...⁵⁰

⁵⁰ SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 175.

⁵¹ A esse respeito ver: SALES, José Roberto. *Aurélia Rubião, vida e arte*. Varginha: Edição do Autor, 2011.

Não obstante, ela seguiu pintando, apesar de não se alinhar aos paradigmas modernistas. Participou, como se viu, até tardiamente de diversos salões entre São Paulo e Minas Gerais. Sua importância, especialmente regional, vem sendo reconhecida, sobretudo em seu estado e em sua cidade natal⁵¹.

BELLÁ PAES LEME

SÃO PAULO, SP, 1910



Fig. 15. Bellá Paes Leme. *Sem título*, óleo sobre madeira, 40 x 40 cm, [s.d].

Isabel Betim Paes Leme foi uma reputada cenógrafa brasileira. No entanto, antes de se dedicar ao teatro, ela foi pintora, uma faceta menos conhecida de sua trajetória que a presente exposição permite conhecer.

Bellá, como ficou conhecida, nasceu do encontro de duas famílias de elite. De um lado, seu pai, Luiz Betim Paes Leme (Barbacena, MG, 1881 – Rio de Janeiro, RJ, 1943), que era neto dos marqueses de São João Marcos, e, de outro, por parte da mãe, Isar Monteiro de Barros Latif, descendente de uma tradicional família mineira, os Monteiro de Barros. Isso lhe permitiu, desde cedo, uma socialização privilegiada. Não por acaso, figurou constantemente nas colunas sociais da imprensa.

Em 1927, por exemplo, seu nome foi exaltado nas páginas da Gazeta de Notícias. O jornalista frisava que sua “delicada beleza” encantaria o público que poderia vê-la dançando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁵². No mesmo ano, ela concluiu seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes. Apenas um ano após finalizar sua

⁵² Ver: “Mundanidades”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1927, http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=%22Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24090.



Fig. 16: Artigo do jornal *Gazeta de Notícias*, 16 de novembro de 1928.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=%22Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=27312

formação, Bellá novamente ganha destaque nas páginas da *Gazeta de Notícias*, com um título mais do que sugestivo: “Um gênio que desponta: Bellá Paes Leme, a grande pintora brasileira”. Após comentar algumas obras apresentadas, o crítico sentenciou:

Basta que digamos em resumo que Bellá Paes Leme é uma das maiores e mais originaes [sic] pintoras que surgiram nos tempos modernos. Bellá Paes Leme constitui [sic], pois, uma glória do gênio brasileiro e um título de vaidade da aristocracia carioca (*Gazeta de Notícias*, 16 de novembro de 1928)⁵³

Bellá realizou, ainda, estudos com Pedro Luiz Correia de Araújo (Paris, França, 1874 – Rio de Janeiro, RJ, 1955), artista de família pernambucana que se formou na França e que lecionou no Rio de Janeiro entre 1929 e 1931. Posteriormente, em 1936, ela frequentou também o ateliê de André Lhote, na França.

Na década de 1930, sua presença no circuito artístico do Rio de Janeiro se fazia notar. Em 1931, foi uma das fundadoras e ilustradoras da revista *Bazar*, que se destacou na capital do país pela qualidade gráfica, com imagens produzidas por ela própria e Gilberto Trompowsky (diretor artístico), Paul Colin e Lula. A revista tinha, ainda, em seu corpo editorial figuras de prestígio como Alvaro Moreyra, Felipe D’Oliveira, Guilherme de Almeida, entre outros⁵⁴. Além disso, apresentou-se em diversos Salões, como, em 1933, no Salão da Pró-Arte, na seção de Pintura.

No entanto, é na década seguinte que se tornou mais conhecida como artista. Ela participou do Salão Nacional de 1940, na seção Desenho e Artes Gráficas, com a obra *Águas-fortes*, com a qual obteve a medalha de prata. No ano seguinte, integrou o Júri de Desenho e Artes Gráficas deste mesmo Salão, ao lado de Carlos Oswald, Perci Lau, entre outros. Em 1942, esteve novamente presente no evento, mas desta vez não como artista, e sim como objeto de uma pintura de Guignard (*Retrato de Bellá Paes Leme*).⁵⁵

Foi também nesse decênio que despontou no campo no qual se consagrou: o dos cenários e figurinos para teatro. Em 1941, ela estreou na direção dos cenários da peça *A verdade de cada um*, de Pirandello, que fora patrocinada pela escritora Adalgisa Nery, recebendo elogios da imprensa⁵⁶. Foi também nesse ano que conheceu o escultor polonês August Zamoisky, que viera ao Brasil, fugindo da Segunda Guerra. O chamado “conde Zamoisky”, em função de sua origem aristocrática, foi contratado pelo ministro Gustavo Capanema para ministrar um curso de escultura no Ministério da Educação e Saúde, tendo como alunos Vera Mindlin, José Pedrosa, Franz Weissmann e Bellá Paes Leme, com quem se casa em 1941. O casamento durou até 1955, quando Zamoisky decidiu partir para a França, onde seguiu carreira de sucesso, e eles se desquitaram⁵⁷. Enquanto estiveram juntos, realizaram coisas memoráveis. Dentre elas, destaca-se a participação do casal na inauguração da Galeria Askanazy.

Fundada por Miécio Askanasy, pseudônimo de Mieczyslaw Weiss (1911–1981), um jornalista de origem polonesa que, por sua atividade antifascista, se exilou no Brasil, a Askanazy era, inicialmente, uma livraria, mas graças a Bellá se tornou também uma galeria. Aliás, esta foi a primeira galeria a expor arte moderna no Rio de Janeiro e propiciou, entre outras mostras, a exposição *A Arte Condenada pelo III Reich*, em 1945. Segundo Daniela Kern:

⁵³ http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=%22Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&pagfis=27312

⁵⁴ <http://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-impresos-periodicos-literatura/bazar/>.

⁵⁵ <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/mostra-reune-obras-de-arte-e-instrumentos-da-pratica-academica-da-ufmg>.

⁵⁶ http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22pintora%20Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=883.

⁵⁷ No *Diário da Noite* de 1955 encontrei uma nota sobre o desquite do casal em função de “abandono de lar”: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22Zamoyski%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=44280.

[...] Em 1944 começa a promover exposições de artistas modernos, em meio aos livros. A galeria só passará a fazer sucesso após a exposição da pintora Bellá Paes Leme, casada com o escultor Graf August Zamoyski. Bellá era de uma família da alta sociedade carioca, e junto com o marido propôs a Askasany, caso pudesse expor ali, custear a reforma da galeria.⁵⁸

A exposição da artista na Galeria Askasany, em 1944, basicamente com obras de pintura, muitas delas de temática social, foi bastante noticiada pela imprensa⁵⁹ e teve a importância de ser também o momento de inauguração daquele espaço como galeria de arte moderna, além de ter se tornado um ponto de encontro relevante de grupos de exilados e antifascistas no Brasil.

Entretanto, foi efetivamente no teatro que Bellá se consagrou. Ela realizou muitos trabalhos, tais como o cenário para *Nossa querida Gilda*, de Noel Coward, com direção de Dulcina de Moraes, em 1949. Em 1955, fez a cenografia para *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, encenado pelo grupo O Tablado. Em 1956, ocupou-se dos cenários e figurinos para *Electra no circo*, de Hermilo Borba Filho. Em 1957, foi agraciada com a menção honrosa na 1ª Bienal de Teatro de São Paulo, entre diversos outros. Bellá recebeu vários prêmios importantes, como, em 1958, o do Círculo Independente dos Críticos de Teatro e o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, pelos cenários para *Antes da missa*, de Machado de Assis, *A joia*, de Artur Azevedo, levadas a cabo pelo Teatro Nacional de Comédia, e *Chapéu de palha da Itália*, de Labiche, com direção de Geraldo Queirós. Em 1959, recebeu a medalha de ouro na 2ª Bienal de Teatro de São Paulo. Em 1960, foi novamente premiada pela ABCT, como melhor figurinista de ópera de teatro⁶⁰. Seu último trabalho foi em 1975, para *A cantada infalível*, na Maison de France. Em 1985, o Museu Nacional de Belas Artes lhe dedicou uma retrospectiva, expondo o conjunto de seus desenhos de figurinos e cenários para teatro, ao lado de algumas de suas telas⁶¹. Para os conhecedores da história do teatro no Brasil, Bellá há de ser, seguramente, um nome que circula; no entanto, como pintora para ainda um grande desconhecimento sobre sua trajetória e suas obras.

A presente mostra traz um conjunto de gravuras representativo da artista Dorothy Bastos. Ela foi uma das principais gravuristas do Brasil, tendo bastante destaque especialmente em São Paulo, ao longo das décadas de 1950 e 1960. Formou-se em meados dos anos 1950, com Lívio Abramo na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, chamada de “A Escolinha”. Desde o início, revelou maior inclinação pela xilogravura, modalidade a que se dedicou primordialmente. Foi uma artista muito presente nos salões de diversos estados e cidades brasileiras. Sobressaiu-se nos Salões Paulistas de Arte Moderna, realizados anualmente na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Expôs nos 4º, 6º, 7º, 9º e 10º salões, ocorridos respectivamente em 1955, 1957, 1958, 1960 e 1961, conquistando medalha de bronze, medalha de prata e prêmio de Aquisição⁶². Participou dos Salões Nacionais de Arte Moderna no Rio de Janeiro, entre 1960 e 1962, recebendo o prêmio de isenção do Júri. Além disso, marcou presença nos Salões de Arte do Rio Grande do Sul, entre 1960 e 1962, logrando, também aí, o prêmio de Aquisição. Igualmente, apresentou-se nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte na primeira metade da década de 1960, tendo uma obra adquirida mediante premiação. Participou, ainda, dos Salões de Arte do Paraná e da cidade de Santos, onde também foi prêmio de Aquisição. Além dos Salões, Dorothy participou de quatro Bienais de São Paulo – na quarta (em 1957), na sexta (1961), na sétima (1963) e na oitava (1965).

⁵⁸KERN, Daniela Bastos. Hanna Levy e a exposição de arte condenada pelo III Reich (1945). *25º Encontro Anual da ANPAP*, Porto Alegre, 2016.

⁵⁹Ver por exemplo matéria em *A Manhã*, 8 set. 1944: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22Exposi%C3%A7%C3%A3o%20Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24282>; <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22Exposi%C3%A7%C3%A3o%20Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24214>.

⁶⁰BELLÁ Paes Leme. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8638/bella-paes-leme>. Acesso em: 15 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

⁶¹http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22pintora%20Bell%C3%A1%20Paes%20Leme%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=145295.

A artista foi por duas vezes agraciada com o prêmio Leirner de Arte Contemporânea, obtendo o segundo lugar em 1959 e o primeiro lugar em Gravura em 1962. Efetivamente, aquele foi um dos mais importantes prêmios artísticos promovidos na cidade de São Paulo, levado a cabo pela Galeria de Arte das Folhas, sob a direção de Isai Leirner. O lugar conquistado em 1962 trouxe considerável projeção pública a Dorothy, com diversas matérias na imprensa da época.

Seu reconhecimento não ficou restrito ao Brasil. Em 1961, representou o país, ao lado de outros artistas, na 2ª Bienal Interamericana do México, que foi significativo para a projeção da gravura brasileira na América Latina⁶². No mesmo ano, participou ainda da 2ª Bienal de Paris e obteve prêmio de Aquisição na Biblioteca do Congresso, em Washington. Novamente, integrou uma exposição coletiva nos Estados Unidos, representando o Brasil, em 1967, na 13ª *Exposição Anual de Gravuras Latino-Americanas* na Zegri Gallery, em Nova York. Participou também da exposição Panorama 69 (Museu de Arte Moderna de São Paulo) com cinco xilogravuras.



Fig. 17: Dorothy Bastos. *Composição*, xilogravura, 52 x 40 cm, 1956.

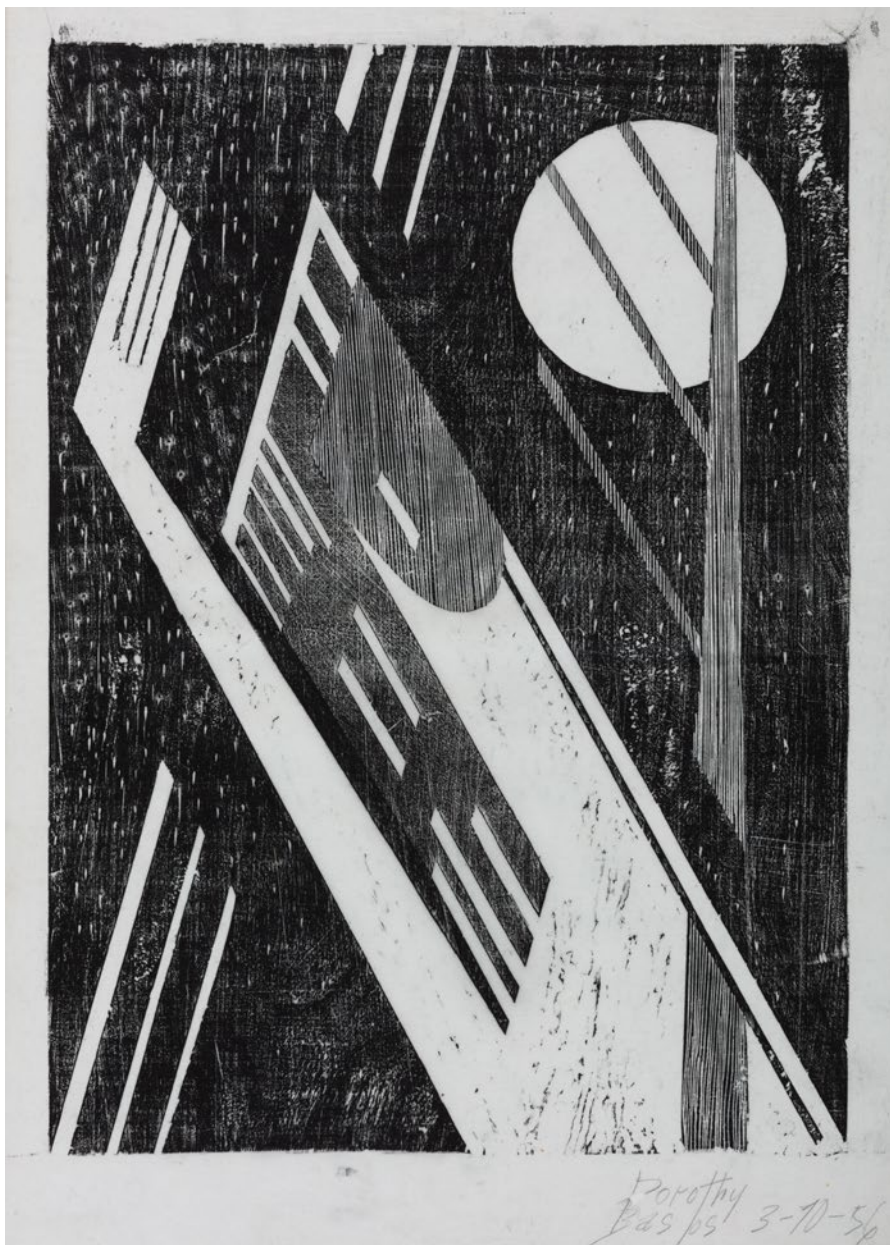


Fig. 18: Dorothy Bastos. *Composição*, xilogravura, 45 x 30 cm, 1956.

⁶² Consta do livro de Tombo da Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo a informação de que, em 1957, a obra *Nimiedade* (gravura em metal), de autoria de Dorothy, passou a integrar o acervo, proveniente do VI Salão Paulista de Arte Moderna.

⁶³ CAMPOFIORITO, Quirino. Xilogravura mesmo, *Jornal do Commercio*, 1974.



Fig. 19: Folder da exposição individual de Dorothy Bastos na Galeria Arte Hispânica em 1966. Fonte: Rogério Amatuzzi



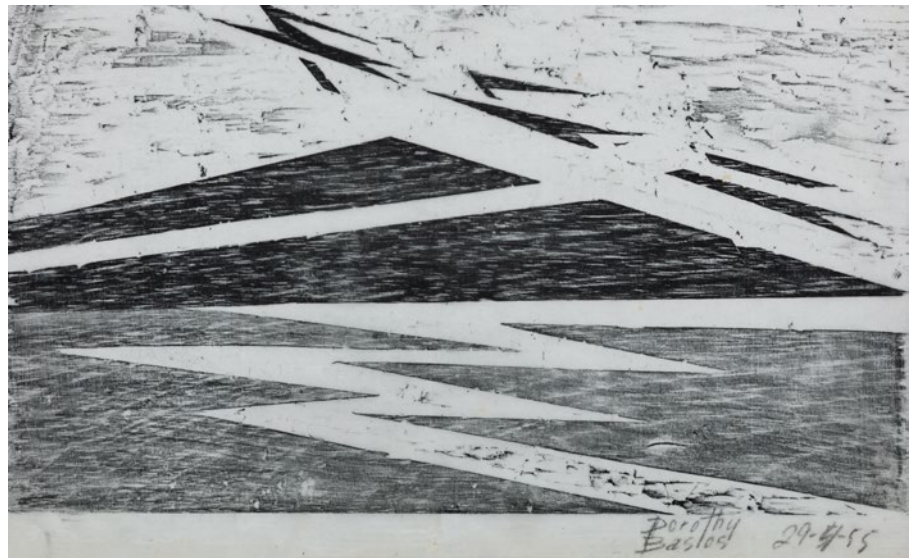
Fig. 20: Artigo sobre Dorothy Bastos publicado na revista *Habitat* (SP), n. 51, nov./dez. 1958, p. 82. Note-se que o texto destaca a qualidade de sua produção, mas frisa a “influência” de Lívio Abramo.

Fig. 21: Dorothy Bastos. *Composição*, xilogravura, 44 x 30 cm, 1955.

Dorothy Bastos realizou ainda uma série de exposições individuais, destacando-se aqui as que tiveram lugar na Galeria Ambiente, em 1958, na Galeria de Arte das Folhas, em 1959 e 1962, na Galeria São Luís, em São Paulo, em 1961, na Galeria Saint Armour em Santos, que recebeu bastante atenção da imprensa, e, em 1981, na Lácio Galeria de Arte, a última que pude mapear. Segundo seu filho, Rogério Bastos Amatuzzi⁶⁴, a partir da década de 1990 ela começou a apresentar alguns problemas de saúde ligados a artrite, que a impediram de continuar a se dedicar à gravura. O casamento com seu pai, Luis Amatuzzi, que também era pintor, e a maternidade de três filhos não foram impeditivos para que tivesse uma carreira bastante fecunda, como a participação constante em mostras e os prêmios obtidos revelam.

A projeção conquistada em vida não foi suficiente para garantir notoriedade ao longo do tempo para a artista. Entre tantos fatores, é interessante mencionar que, por diversas vezes, a crítica de arte se referiu a ela como “aluna de Lívio Abramo”. Tal fato é reiterado, aliás, por ele próprio: em longa entrevista concedida para o jornal *O Estado de S. Paulo* em 1981, quando questionado sobre seus discípulos, o primeiro nome a que se refere é, justamente, o de Dorothy Bastos⁶⁵. Comentando o Salão de Arte Moderna de 1958, o célebre crítico Mário Pedrosa mencionou a qualidade da gravura, enaltecendo Ligia Pape, Ana Leticia, entre outros nomes. Ao se deter sobre as obras em xilogravura, atentou para a importância dos discípulos de Lívio Abramo e, entre eles, a única mencionada nominalmente é Dorothy, mas com a seguinte afirmação:

[...] Saliendo-se contudo as alunas deste ou aquele mestre, e principalmente os de Lívio Abramo, que se distinguem, em geral, por um bom desenho e um traço sem medo e graficamente justo. Mencionaria, talvez, Dorothy Bastos; falta-lhes, agora, maior independência em relação ao mestre⁶⁶.



Com efeito, a menção a Dorothy como “aluna e seguidora” de Lívio foi bastante frequente ao longo de sua vida, o que pode não ter contribuído para um olhar atento à especificidade de sua produção, ao caráter autoral de seu trabalho e à sua contribuição própria para a gravura brasileira. Ela aguarda novos estudos e olhares.

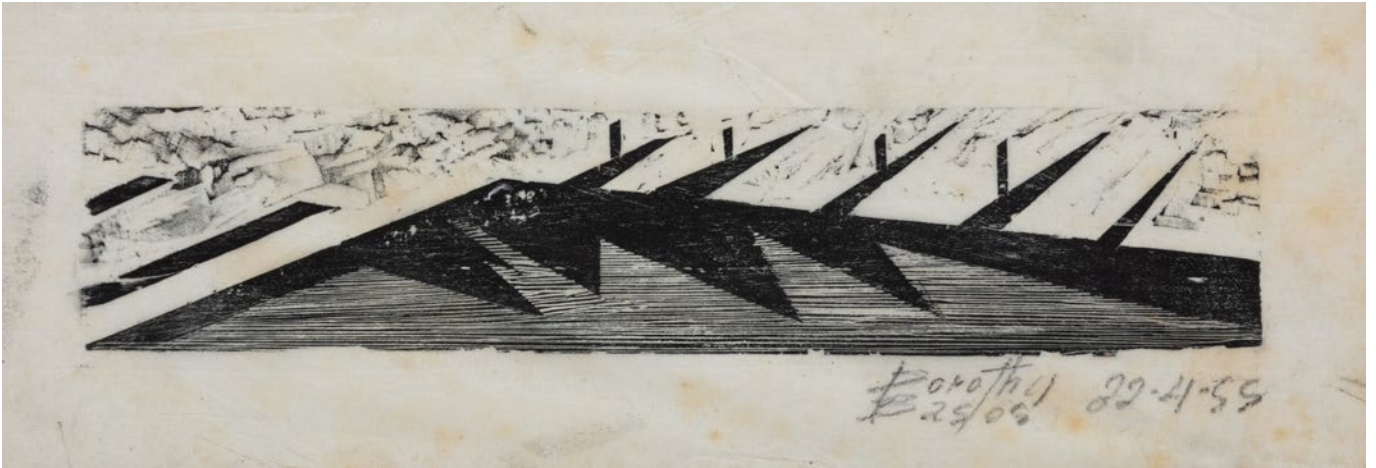


Fig. 22: Dorothy Bastos. *Sem título*, xilogravura, 28 x 34 cm, 1955.

Fig. 23: Dorothy Bastos. *Sem título*, xilogravura, 35 x 24 cm, 1956.



⁶⁴ Agradeço a Rogério Amatzuzi por ter respondido as questões que lhe coloquei e por nos ter cedido informações importantes sobre sua mãe. Agradeço também a Maria Luisa Tavora por todo o apoio na pesquisa sobre essa gravurista.

⁶⁵ A este respeito, ler *O Estado de S. Paulo*, 18 jun. 1981. Suplemento Literário.

⁶⁶ PEDROSA, Mário. Gravadores e desenhistas no salão. *Jornal do Brasil*, 8 jul. 1958. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Dorothy%20Bastos%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=89779.



Fig. 24: Dorothy Bastos. *Composição*, xilogravura, 44 x 30 cm, 1955.



Fig. 25: Dorothy Bastos. *Composição*, xilogravura, 50 x 40 cm, 1956.

GEORGINA DE MOURA ANDRADE ALBUQUERQUE

TAUBATÉ, SP, 1885 – RIO DE JANEIRO, RJ, 1962



Fig. 26: Georgina de Albuquerque. *Sem título*, aquarela e guache, 78 x 57 cm, [s.d].

Georgina Albuquerque foi a mais bem-sucedida artista mulher vinculada à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Teve reconhecimento como pintora em seu tempo, tornando-se, ainda, a primeira mulher docente da instituição e sua primeira diretora.

Paulista nascida em 1885 na cidade de Taubaté, desde criança Georgina contou com apoio familiar para desenvolver sua carreira, inicialmente estudando com um professor particular de origem italiana, Rosalbino Santoro. Foi como sua aluna que expôs em 1903 na 10ª Exposição Geral de Belas Artes, ainda com o nome de solteira. No ano seguinte, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, onde conheceu o futuro marido, Lucílio de Albuquerque, também aluno da instituição. Em 1905, participou da 12ª Exposição Geral sem declarar ser aluna oficial, apenas indicando o nome de seu mestre, Henrique Bernardelli. Em 1906, partiu para a Europa já casada com Lucílio, quando este foi agraciado com o prêmio de Viagem ao Exterior. Sua estadia em Paris lhe trouxe uma ampla formação em técnicas

diversas, adquiridas nas aulas de Paul Gervais e Decheneau, com os quais desenvolveu trabalhos em artes aplicadas. No entanto, a pintura foi seu principal meio. Em Paris, estudou na prestigiosa École de Beaux-Arts, sendo a primeira mulher brasileira a vencer suas difíceis provas de ingresso. Estudou, ainda, na Académie Julian⁶⁷ – uma escola privada que formou centenas de artistas, inclusive brasileiros, durante todos os anos passados em Paris –, sendo aluna de destaque na instituição.

Georgina de Albuquerque participou de diversos salões nacionais, se sobressaindo especialmente nos salões oficiais do Rio de Janeiro (Exposições Gerais de Belas Artes, que a partir de 1931 passaram a ser denominadas Salões Nacionais de Belas Artes). Obteve por duas vezes a menção honrosa, em 1907 e em 1909. Conquistou também, por duas vezes, a medalha de prata, tanto em 1912 quanto em 1914. A premiação máxima, a medalha de ouro, foi recebida em 1919, com a tela *Família*, na qual abordou, com uma palheta impressionista, o tema da maternidade. Tais feitos ensejaram oportunidades institucionais. Em 1920, tornou-se a primeira mulher na história da arte brasileira a participar de um júri acadêmico [fig 27].

Fig. 27: Artur Timóteo da Costa (Rio de Janeiro, RJ 1882 – 1922). *Alguns colegas: sala de professores*, 1921, óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm, assinada A. Timotheo Rio 921. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo. Foto: Jaime Acioli.

Na tela que representa, como o título indica, os professores da ENBA, vê-se ao centro o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque.



Ao lado do sucesso institucional, Georgina e Lucílio tiveram também êxito em suas exposições privadas. Logo após retornarem de Paris, realizaram uma exposição no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, com mais de duzentas telas mostradas e cerca de trinta vendidas⁶⁸. Desde então, passaram a ser descritos como um casal de artistas de talento, imagem que também ajudaram a moldar⁶⁹. Não concentraram seus esforços apenas no Rio de Janeiro – ao contrário, expandiram sua clientela para São Paulo. Assim, ambos participaram da I Exposição Brasileira de Belas Artes⁷⁰, realizada em 1911, e voltaram no ano seguinte. Em 1916, expuseram na livraria O Livro, ponto localmente importante, quando venderam 23 telas cada um⁷¹. Em 1919, ano em que Georgina conquistou a medalha de ouro, tornam a apresentar-se conjuntamente no Rio, desta vez na Galeria Jorge⁷², e em São Paulo, na rua Libero Badaró. O prestígio oficial andava ao lado do sucesso comercial (e o alimentava). Assim, na exposição de 1923, na rua São Bento, ela vendeu 34 das 60 telas apresentadas.

Um dos momentos marcantes na trajetória de Georgina foi sua participação no concurso promovido pelo Rio de Janeiro, em finais de 1921, com vistas à comemoração do Centenário da Independência, a ser celebrado no ano seguinte. Com a tela *Sessão do Conselho de Estado*, a artista apresentou uma pintura de história na qual o protagonismo da Independência foi atribuído à princesa Leopoldina. Essa foi uma das quatro telas exibidas no Salão de 1922 e, posteriormente, musealizadas pelo Museu Histórico Nacional. Em trabalho anterior, procurei discutir a importância dessa tela como possivelmente a primeira pintura histórica realizada por uma mulher no Brasil. Além da ousadia do feito em si, deve-se ressaltar a interpretação da pintora, pois ela inverte a narrativa predominante que atribuía a Dom Pedro I o “grito de independência”. A partir de uma leitura pessoal que faz do historiador Rocha Pombo, Georgina

⁶⁷ SIMIONI, Ana Paula C. Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica (1880-1920). *Transatlantic Cultures*, jan. 2022. <https://www.transatlantic-https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920#>.

⁶⁸ RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco *O museu doméstico*. São Paulo, 1890-1920, Dissertação de Mestrado em Artes, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 1992.

⁶⁹ O CASAL LUCÍLIO-GEORGINA. Uma ménage de artistas. *Fon-Fon*, n. 26, 9 set. 1911.

⁷⁰ Georgina enviou *Supremo amor*, *Cabeça de italiano*, *Perfil*, *Prece* e *A la Campagne*. No ano seguinte, mandou *Busto de mulher*, *No jardim* e *Brincando*.

⁷¹ Ver: CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2001.

⁷² *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n. 48, 29 nov. 1919.

⁷³ A esse respeito ver, Simioni, 2008, op cit.



Fig. 28: Lucílio e Georgina de Albuquerque, pintores. [S.l.: s.n.], [191-?]. 1 foto: Cópia fotográfica de gelatina e prata, P&B; diam. 7,5 em folha: 21,7 x 14,5cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418953.jpg. Acesso em: 1º mar. 2022.

identifica a independência como um processo decisório tomado pelos ministros de Estado, em um gabinete, sob a liderança da princesa Leopoldina. Trata-se de uma pintura que apresenta um discurso político relevante para as mulheres, justamente no ano de fundação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que tinha, como um de seus objetivos, o direito ao voto feminino⁷³.

Georgina de Albuquerque foi uma figura fundamental para a história das mulheres na arte brasileira, tendo conquistado uma projeção como pintora incomum em seu tempo e um reconhecimento institucional incontestável. Além de ter sido a primeira mulher membro do júri de pintura, foi também professora da Escola Nacional de Belas Artes, a partir de 1927, e sua primeira diretora, entre 1952 e 1954. Dedicou-se a diversas modalidades, em especial às pinturas de gênero, com predileção por retratar figuras femininas, em momentos de lazer ou de trabalho (como em *O cafezal*); pintou também retratos, nus, naturezas-mortas, paisagens e, como foi dito, mesmo a pintura de história. Suas telas estão presentes em diversos museus, como Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Palácio do Ingá (Niterói) e em diversas coleções privadas. Ela foi um nome central para o reconhecimento das possibilidades de profissionalização feminina nas artes.

Haydêa nasceu no Rio de Janeiro, muito embora fosse descendente da elite gaúcha. Seus pais, Antonio Cândido Lopes e Antonina Bastos Lopes, viajavam muito a lazer e, em uma dessas ocasiões, ela nasceu na capital do País. Cresceu em Porto Alegre e só retornou à então capital do Brasil anos mais tarde, quando a situação econômica da família se deteriorou e eles foram obrigados a vender seus bens e a deixarem o Rio Grande do Sul. Os relatos dizem que ela, interessada por arte desde pequena, viu a mudança com alegria, pois pôde então ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluna de Modesto Broccos, Chambelland e Rodolfo Amoedo⁷⁴. Haydêa chegou também a assistir às aulas com Eliseu Visconti, e foi em uma dessas ocasiões que conheceu seu futuro marido, Manoel Santiago. A dupla formou uma das parcerias artísticas mais comentadas em seu tempo, sendo percebidos como um exemplo bem-sucedido de “casal de artistas”.

Ela esteve muito presente no circuito expositivo da primeira metade do século XX no Brasil. Durante os anos 1920, participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebendo a medalha de prata em 1925⁷⁵ e a menção honrosa de primeiro grau em 1926⁷⁶. Ainda nesse ano, participou, ao lado do marido e de outros artistas, do Salão dos Novos, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Fato importante a ser notado: também em 1926, Mario Linhares publicou um livro sobre Haydêa e Manoel, intitulado *Nova orientação da pintura brasileira*, com 43 páginas fartamente ilustradas com fotos dos artistas e suas obras⁷⁷, mostrando a projeção do casal no cenário artístico.

No ano seguinte, ambos concorreram ao Prêmio de Viagem ao Exterior, ao lado de outros artistas como Candido Portinari, Sarah Vilela, Cadmo Fausto etc. Haydêa participou com a tela *Namorados*, pela qual obteve a medalha de prata no Salão, mas foi Manoel o contemplado com o grande prêmio, conquistado com a pintura *Marajoaras*. É interessante destacar que ele havia concorrido no ano anterior com *Sesta tropical*, então vista como possível favorita. Entretanto, ele foi alvo de uma contenda que repercutiu na imprensa, pois o professor Rodolfo Amoedo – que era também um dos membros do júri – foi de posição contrária a tal obra por

⁷⁴ O NOME da Semana: Haydea Lopes Santiago. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1957, p. 70

⁷⁵ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 set. 1925. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Haydea%20Lopes%20Santiago%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=22316

⁷⁶ BELLAS ARTES. Salão de 1926. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1926. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=%22Haydea%20Lopes%20Santiago%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=49281

⁷⁷ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: [Villa Boas & C.], 1926.

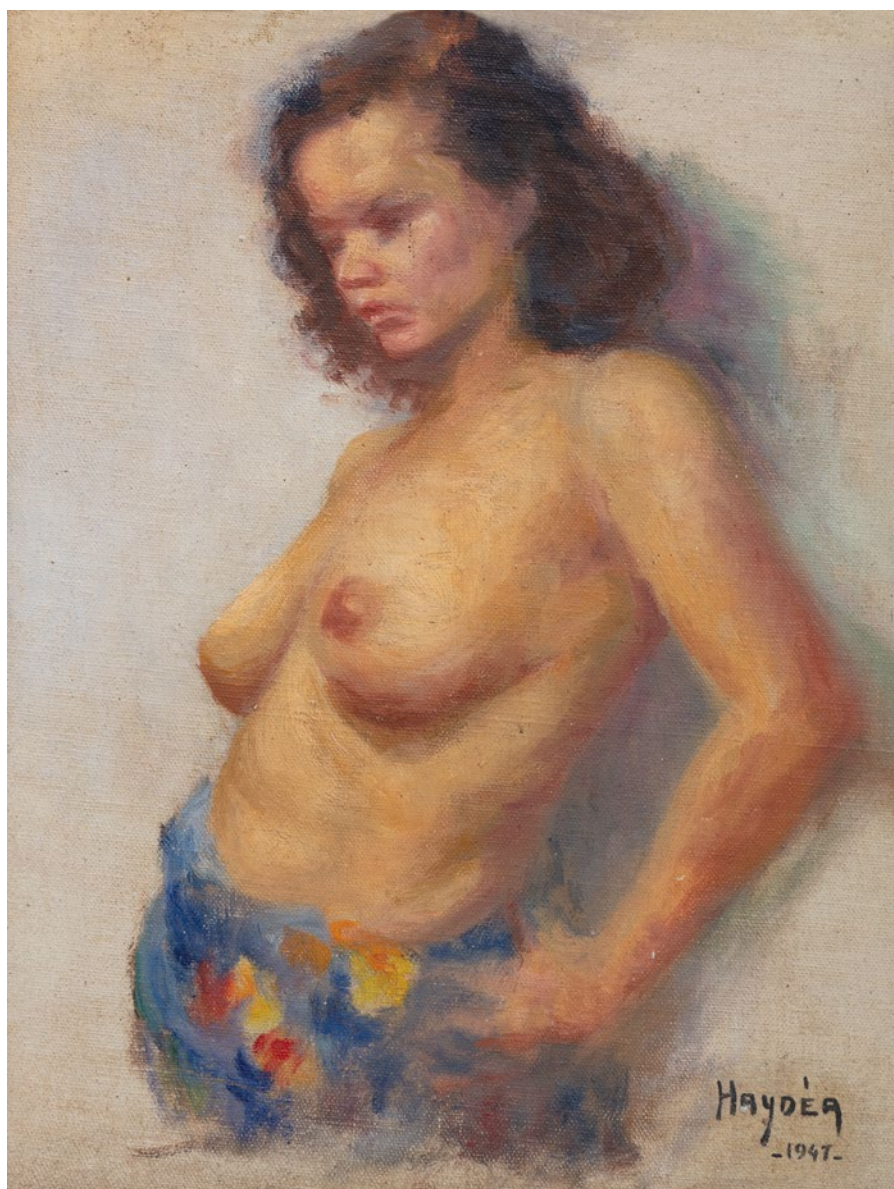


Fig. 29: Haydée Lopes Santiago. *Nu feminino*, óleo sobre tela, 34 x 27 cm, 1947.

considerá-la imoral⁷⁸. O conselho de Belas Artes se reuniu e optou por se alinhar ao professor e impugnar a candidatura da tela. Não é de todo impossível imaginar que a premiação obtida em 1927 tenha sido uma espécie de “prêmio de consolação” por conta do que ocorrera no ano anterior. Fato é que, entre 1928 e 1932, Haydée e Manoel estiveram em Paris, graças ao prêmio recebido por ele.

Na Cidade Luz, ela estudou com Louis Biloul (1874-1947), artista de orientação tradicional, especialista em retratos e cenas de gênero, agraciado com a Légion d'Honneur em 1926. Também foi aluna de René Primet (1861-1946), reconhecido no circuito da École de Beaux-Arts e onde foi, por sinal, o primeiro professor do ateliê feminino em finais do século XIX. Foi um período intenso de estudos para o casal. Em uma carta de Manoel Santiago para seu professor, Eliseu Visconti, afirma que “[...] Haydée também trabalha muito e não pensa em outra coisa senão na Arte”⁷⁹. De retorno ao Brasil, a exposição dos trabalhos feitos em Paris recebeu bastante atenção da imprensa⁸⁰.

Haydée continuou a participar assiduamente dos Salões Nacionais de Belas Artes ao longo da década de 1940, sempre na seção de Pintura. No Salão daquele ano,

⁷⁸ A este respeito, ler: BRANCATO, João Vitor & RODRIGUES, Laiza. *É ou não amoral? Sesta tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. Arte em confronto: embates no Salão de Belas Artes*, XIII Encontro de História da Arte, 10-14 de setembro, Campinas, Unicamp, 2018. *Atas do Colóquio. On-line*. Acesso em: 31 jan. 2022.

⁷⁹ Carta de Manoel Santiago para Eliseu Visconti, 18 de dezembro de 1928, <https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1928/>. Acesso em: 20 jan. 2022

⁸⁰ Exposição de artistas: Haydea e Manoel Santiago. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1932, http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22Haydea%20Lopes%20Santiago%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=7337.

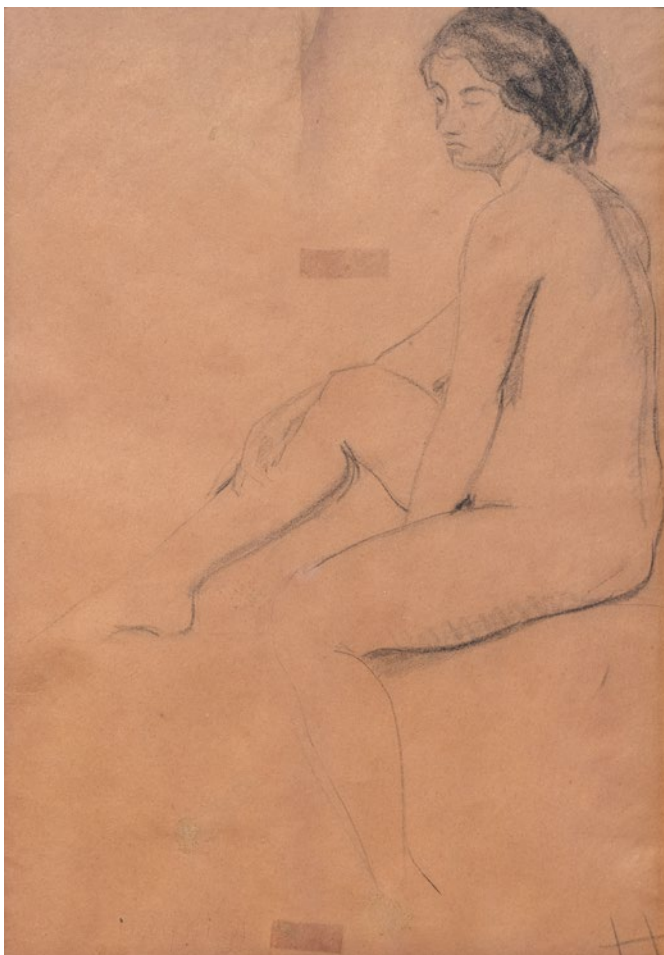


Fig. 30: Haydéa Lopes Santiago. *Sem título*, desenho, 32 x 23,5 cm (frente), [s.d.].

Fig. 31: Haydéa Lopes Santiago. *Nu feminino*, carvão sobre papel, 41 x 31 cm, [s.d.].

Fig. 32: Haydéa Lopes Santiago. *Nu feminino*, carvão sobre papel, 40 x 27 cm, [s.d.].



Fig. 33: Artigo no semanário *Revista da Semana*, 10 ago. 1927. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&pesq=%22Haydea%20Lopes%20Santiago%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=14464

já então agraciada com as medalhas de bronze, prata e ouro na década anterior, conforme assinalava em suas credenciais, ela submeteu três pinturas: *Primeiro baile*, *Boulevard Raspail* (Paris) e *No banho*. No ano seguinte, compareceu com outras três telas: *Tímida confissão*, *Confidência* e *Domingo na Cremerie – Petrópolis*. Em 1942, expôs os trabalhos *Curiosidade*, *Chegada do trem – Teresópolis* e *Acrobata*; no ano seguinte, mais três pinturas: *O circo*; *Quinta da Boa Vista* e *A baiana e o malandro*. Em 1944, enviou *Pulando corda*, *A manicura* e *Football*. Em 1945, compareceu com *A procissão*, *O banho de Assumpção* e *Carnaval*. Em 1947, o catálogo traz as seguintes telas: *O bonde*, *O balanço* e *Último páreo*. No ano seguinte, foram duas pinturas de sua autoria: *A charrete vermelha* e *A hora do recreio*. Em 1949, o catálogo menciona mais duas obras, *Matinée no Teatro Municipal* e *O Assumpção e seus amiguinhos*. Em 1950, ela enviou *O circo* e *Nous n'irons plus au bois*. A partir daí, não localizei mais sua presença nos catálogos publicados pelos Salões Nacionais até 1970.

A presença de Haydéa no circuito artístico não se restringiu ao Rio de Janeiro. Ela participou também do 4º Salão Paulista de Belas Artes, em 1936, quando obteve medalha de bronze. Retornou a apresentar-se no sétimo salão, em 1940, quando foi congratulada com a medalha de prata⁸¹. Também esteve presente no 1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em 1939, onde obteve destaque. Participou, ainda, do Salon d'Automne de 1947, em Paris, com duas telas, *Jeu d'enfant* e *Carnaval*⁸², e em 1951 da I Bienal Internacional de São Paulo.

A partir dos anos 1950, a centralidade da artista torna-se mais esmaecida. Ela se faz menos presente nos Salões e na imprensa, mas suas obras e as de seu marido continuam a circular, sendo constantemente anunciadas em vendas de leilões e em galerias. Ambos foram artistas bastante reputados na primeira metade do século XX. Enquanto Manoel vem recebendo mais atenção por parte dos pesquisadores especializados, Haydéa ainda aguarda estudos mais verticais sobre sua produção e trajetória⁸³.

Fig. 34: Haydéa Lopes Santiago. *Sem título*, desenho, 23,5 x 32 cm (verso), [s.d.].



⁸¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_edi%C3%A7%C3%B5es_do_Sal%C3%A3o_Paulista_de_Belas_Artes#Primeiro_Sal%C3%A3o_Paulista_de_Belas_Artes.

⁸² *Catalogue du Salon d'Automne* de 1947.

⁸³ SILVA NETO, J. A. Manoel Santiago vai a Paris. *Faces da História*, v. 5, n. 2, pp. 64-84, 20 dez. 2018; NETO, João Augusto da Silva & FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm. Acesso em: 12 fev. 2013. Carolina Alves Wanderley iniciou um mestrado sobre Haydéa Lopes Santiago no Instituto de Estudos Brasileiros, ainda em desenvolvimento.

HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI
SÃO PAULO, SP, 1895 – CAMPINAS, SP
14 DE DEZEMBRO DE 1966



Fig. 35. Helena Pereira da Silva Ohashi. *Nu feminino*, óleo sobre canvas board, 44,7 x 36,7 cm, 1936.

Uma das artistas em exposição nesta mostra é Helena Pereira da Silva (Ohashi), filha do célebre pintor paulista Oscar Pereira da Silva, que foi também seu primeiro mestre. O último sobrenome deriva de seu casamento com o artista Hiokai Ohashi, também pintor, que conheceu em sua segunda estadia em Paris. Trata-se de uma artista com uma produção interessante no campo da pintura (naturezas-mortas, retratos, paisagem) e do desenho de moda, e cuja importância vem sendo, paulatinamente, reconhecida. A Arte132 Galeria promoveu recentemente a exposição *Helena e Riokai: entre Brasil e Japão*, com obras de ambos os artistas, documentação inédita e um catálogo primoroso, com informações mais detalhadas do que o presente texto se propõe⁸⁴.

Helena nasceu em São Paulo em 1895, sendo a primogênita de Oscar Pereira da Silva, artista de grande projeção entre as elites paulistanas. Sua mãe era de origem francesa, chamava-se Julie Pereira da Silva e era proveniente da região de Bordeaux, onde sua família continuou a residir. Os estudos formais de Helena foram feitos no colégio Inglês, em São Paulo, e ainda criança ela começou a desenvolver habilidades de desenho e pintura em casa, sob supervisão do pai. Assim, já em 1911 expôs no ateliê paterno alguns de seus primeiros trabalhos. Na ocasião, Freitas Valle, político que comandava as escolhas do Pensionato Artístico de São Paulo, visitou a mostra e decidiu outorgar à jovem uma bolsa de estudos para aprimorar-se em Paris.

⁸⁴ Consultar também o site <https://arte132.com.br/exposicao/helena-e-riokai-entre-brasil-e-japao-paris/>.



Fig. 36. Helena Pereira da Silva Ohashi. *Sem título*, óleo sobre tela colada em eucatex, 31 x 40 cm, [s.d.].

Helena Pereira da Silva realiza, então, seu primeiro estágio em Paris, uma temporada de cinco anos que se inicia em 1911. Na cidade, ela se matricula e segue os cursos na Académie Julian, importante escola privada que fornecia estudos a partir do modelo vivo e aulas com mestres renomados no circuito acadêmico. Ela também frequentou a Academia Colarossi e chegou a ser admitida na École des Beaux-Arts, embora haja pouca informação sobre sua passagem por essa instituição⁸⁵.

Com a Primeira Guerra, a artista retorna a São Paulo e se depara com uma situação diferente – uma família estendida, em virtude da morte da mãe em 1911, e especialmente um pai-artista que não aprovava o tipo de obras que ela havia começado a fazer, mais livres, menos realistas, a partir de seu estágio na França. Desestimulada, ela abandona a pintura por alguns anos e passa a se dedicar à música, estudando piano. No início da década de 1920, aos 25 anos, Helena é enviada pelo pai para Paris, em companhia da irmã, Margarida. Então, retorna aos estudos de pintura, embora com menos recursos para se manter na cidade, pois já não usufruía mais de bolsa, apenas do dinheiro remetido pelo pai.

Essa segunda estadia na França foi mais promissora. Ela voltou à Academia de la Grande Chaumière, frequentando também aulas de história da arte. Em 1925, retorna por alguns meses para São Paulo, e seu pai organiza uma mostra do que ela havia feito até então, no Grande Salão do Club Comercial, à rua São Bento. Dentre as telas, estava *O armênio*, que figurou também na 23ª Exposição Geral de Belas Artes, obtendo menção honrosa⁸⁶. De volta a Paris, segue seus estudos, visita museus e exposições, participa de Salons etc. Em 1928, conhece seu futuro marido, Riokai Ohashi, seu colega em um dos cursos de pintura, com ele se casando em 1933. Helena passa a frequentar o círculo de Riokai, de certo modo colocando em segundo lugar sua atuação como pintora, a fim de contribuir para a vida do casal, assim como para a carreira do marido. Nota-se que o retrato dele por ela pintado foi feito um ano após o matrimônio e o registra em sua condição de pintor, em plena atividade diante da tela.

Em 1935, Helena e Riokai se mudam para Ashiya, no Japão. Nesse período, ela passa a produzir estudos de moda para a loja de departamentos japonesa Matsuzakaya e também dá aulas de piano para moças. Enquanto isso, o marido se dedica prioritariamente à pintura. As relações turbulentas entre os países no período fizeram com que, em 1940, ambos fossem convidados para retornar ao Brasil em uma missão de propaganda do Japão, ele como “Embaixador das Artes”. Assim, inauguram uma exposição em novembro, promovida pela Embaixada do Japão no Brasil, sob patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros no Rio de Janeiro. Foram recebidos pelo próprio presidente Getúlio Vargas. Em dezembro, os dois expõem em São Paulo, no prédio Itá, na rua Barão de Itapetininga. Entram também em contato com diversos artistas no país, além de aproveitarem para realizar uma exposição exitosa em Buenos Aires, na Galeria Muller. A situação da guerra piora, e ambos retornam ao Japão em 1942. Nesse período, realizam exposições com obras feitas no Brasil e na Argentina nas galerias das lojas de departamento Daimaru, de Kube, Matsuzaka-ya, em Osaka, e Mitsukoshi, em Tóquio. No ano seguinte, Riokai falece de um tumor maligno no cérebro. Em 1944, Helena ajuda a promover duas exposições póstumas em homenagem ao marido, uma em Osaka e outra em Tóquio. Ela se dedica muito à memória de

⁸⁵CORDARO, Madalena Hashimoto. *Helena e Riokai: entre Brasil e Japão*. São Paulo: Arte132, 2021, pp. 28-29.

⁸⁶Id., *ibid.*, p. 30.

Riokai e à perpetuação de suas obras. No entanto, são anos difíceis: de um lado, a guerra e, logo em seguida, o pós-guerra retiraram grande parte de sua clientela (moda e aulas de piano). Ela passa seis anos vivendo em condições precárias e sem poder retornar a seu país.

Apenas em 1949 Helena pôde voltar ao Brasil. Sua inserção nos meios paulistanos será, então, limitada. Em 1951, ela realiza uma exposição em Campinas, onde começa a lecionar em 1952, após vender o quadro *Aclamação de Amador Bueno*, de autoria de seu pai, Oscar Pereira da Silva. Expõe, ainda em 1952, em Mogi-Mirim e Itapira. Em 1953, muda-se definitivamente para Campinas e procura dar continuidade à sua carreira. No entanto, no ano seguinte a notícia da recusa de suas obras no Salão Paulista de Arte Moderna de 1954 lhe provoca grande decepção.

Em 1955, Helena promove uma exposição de quadros e obras de Riokai Ohashi, no Cine Niterói, que cedeu o salão do hotel por alguns dias. A colônia japonesa compra algumas obras e a ajuda nesses anos mais difíceis de sua vida⁸⁷. Em 1958, conseguiu ser aceita no Salão Japonês de Artes Plásticas, o Seibi-Kai, que comemorava o cinquentenário da imigração japonesa no Brasil, chegando a obter prêmio. Alguns anos depois, realizou uma exposição na sala térrea do Centro de Ciências e Letras, em Campinas, tendo um relativo sucesso de vendas e de público.

Ela faleceu em novembro de 1966. Sua autobiografia *Minha vida – Brasil – Paris – Japão* foi publicada apenas em 1969, com tiragem reduzida, tendo pouca repercussão. Contudo, até hoje, é um documento importante não apenas de sua trajetória – bastante incomum, tendo vivido em Paris, bem como no Japão em plena Segunda Guerra Mundial –, mas também sobre as possibilidades e dificuldades representadas por mulheres artistas de sua geração.

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 37-38.

**LAURINDA PACHECO DE
CARVALHO RIBEIRO**
1906-1995



Trata-se de uma artista pouco conhecida, que não possui verbetes em dicionários físicos ou *on-line*. Recuperar sua trajetória, mesmo que sumariamente, exigiu um verdadeiro trabalho de “garimpo”. Ainda que hoje ela seja pouco lembrada, participou ao longo de sua vida de diversos salões oficiais, obtendo um relativo reconhecimento.

Fig. 37: Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro. *Sem título*, óleo sobre tela, 24 x 35 cm, [s.d].



Fig. 38: Artigo na Revista *Fon-Fon*: *Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfuziante*. Rio de Janeiro, 1937. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pesq=Laurinda%20Pacheco%20de%20Carvalho&pagfis=94790>

Os primeiros indícios sobre seu nome foram encontrados em jornais de época, especialmente nas páginas do *Jornal do Commercio*, em virtude de sua condição de acionista da Companhia de Seguros Confiança, dirigida por seus dois irmãos, Américo Pacheco de Carvalho e Adão Gonçalves de Carvalho Júnior, após o falecimento do pai, Adão Gonçalves de Carvalho, em 1936. Por vezes, também é mencionada em colunas sociais, tal como na ocasião de seu casamento com Waldemar Fonseca Ribeiro, em 1937, noticiado pelo periódico *Fon-Fon*.

Depreende-se por esses dados que fosse uma mulher de elite, de negócios, e que se dedicasse paralelamente à pintura. Nos anos 1930, ela inicia suas participações nas exposições oficiais, tais como a 37ª Exposição Geral de Belas Artes⁸⁸. No ano seguinte, enviou dois pastéis para o mesmo Salão (também conhecido como o “Salão Revolucionário de 1931”), intitulados *Rosas e Dorídes*. No catálogo, suas credenciais a identificam como discípula de Rodolfo Amoedo, Rodolpho Chambelland e Cunha e Melo, com o que se depreende que tenha sido aluna da Escola Nacional de Belas Artes. Logo após, passa alguns meses na Europa, retornando ao país em 1932⁸⁹. Poucos anos depois, em 1936, participa novamente do Salão Nacional de Belas Artes, obtendo menção honrosa na categoria Desenho⁹⁰. Em 1937, assinando como discípula de Carlos Oswald e Rodolfo Amoedo, envia duas telas ao Salão – *Pratas e Frutas e Miscelâneas* – e, no ano seguinte, apenas uma: *Agapantos*.

Embora a partir de então praticamente ela deixe de existir nas páginas dos jornais, a consulta aos catálogos dos Salões Nacionais de Belas Artes mostra que Laurinda continuou a enviar obras, com uma longa pausa durante a década de 1940. O que explicaria essa longa ausência? Talvez questões relacionadas à sua vida pessoal, tais como a maternidade ou a viuvez – hoje não há dados suficientes para explicar esse momento. Fato é que ela retorna a expor somente nos anos 1950. Envia duas pinturas ao Salão de 1954 (*Elza e Duas taças*), obtendo na ocasião a menção honrosa. No ano seguinte, participa com duas obras – *Folhas e frutas e Vinhos e uvas* –, com as quais conquista a medalha de bronze. Em 1956, comparece com duas telas, *Rosas emurhecidas e Gladiolos*. Em 1957, expõe apenas uma obra na seção de Pintura, *Autorretrato*, mas envia também um trabalho para a seção de Artes Decorativas: *Arranjo tropical*. Nesse ano, tornou-se também a primeira secretária da Sociedade de Belas Artes, o que mostra um envolvimento institucional. Nesse campo, também se nota sua presença como primeira ocupante da cadeira de nº 30 na Academia Brasileira de Belas Artes, órgão consultivo do governo federal criado em 1950⁹¹.

Laurinda mantém-se como expositora constante do Salão Nacional de Belas Artes durante a década de 1960. Nesse ano, envia três trabalhos: a tela *Tarde festiva*, o desenho *Dorso de mulher e Gladiolos* para a seção de Artes Decorativas. No ano seguinte, mais uma vez participa com obras diversas no Salão, tais como o retrato *José Luiz Ribeiro*, o desenho *Serenidade* e uma obra decorativa, *Exuberância tropical*. Em 1962, apresenta apenas uma tela, possivelmente outro retrato, *Dra. Lidia Soria*. Em 1963, sua participação é mais robusta: na seção de Pintura, comparece com três telas: *Meditação, Ar livre e Primavera* e na de Desenhos, com dois trabalhos, *Retrato de Maria Luíza e Retrato de Nelson Monte*. A imprensa noticia ainda sua presença entre os premiados no 23º Salão Nacional de Belas Artes, em 1968⁹². No último Salão de que pude consultar o catálogo, de 1970, ela participou com três pinturas: *Virgem azul* (óleo), *Sol de inverno* (óleo) e *Natureza-morta* (óleo).

A partir daí, os registros acessíveis cessam, e não foi mais possível achar documentação sobre sua trajetória como artista, ou mesmo sobre sua vida pessoal. A tela aqui exposta é o único registro material de sua produção hoje disponível; mesmo seu título, *Mulher sentada junto a árvore*, pode não ser aquele originalmente atribuído à tela pela artista, o que dificulta identificar se a obra é uma das que ela apresentou aos Salões. Trata-se de uma pintora que, como tantas outras, carece de estudos mais aprofundados.

⁸⁸ LAURINDA Pacheco de Carvalho Ribeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287417/laurinda-pacheco-de-carvalho-ribeiro>. Acesso em: 24 jan. 2022.

⁸⁹ Seu retorno a bordo do navio Cuiabá é noticiado pelo jornal *O Radical*, em 31 de agosto de 1932, que a descreve como “pintora patricária”. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830399&pesq=%22Laurinda%20Pacheco%20de%20Carvalho%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=2136>.

⁹⁰ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 out. 1936. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=%22Laurinda%20Pacheco%20de%20Carvalho%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=33791.

⁹¹ <https://academiabrasileiradeartes.org.br/academicos/de-cadeira-livre/>.

⁹² *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1968. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Laurinda%20Pacheco%20de%20Carvalho%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=68110.

LUCÍLIA FRAGA
CAETITÉ, BA, 1895 – SÃO PAULO, SP, 1979



Fig. 39: Lucília Fraga. *Sem título*, óleo sobre eucatex, 100 x 130 cm, [s.d]



Fig. 40: "As três irmãs pintoras": Helena, Anita e Lucília Fraga. São Paulo, década de 1930. Fonte: *Mulheres pintoras: A casa e o mundo*, p. 20.

⁹³ MATTOS, Marcelo; ARAUJO, Maria Lúcia Montes et al. *Mulheres pintoras: A casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, ago./out. 2004, p. 20.

⁹⁴ http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_DE_ARTE...Jornal_do_Comercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_30_ago...1929%2C_p...5

⁹⁵ http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=%E2%80%99CSAL%3%830%E2%80%9D_DE_1930...Concedidos_o_pr%C3%AAmio_de_viagem_e_os_demais...O_Globo%2C_28_ago...1930%2C_p...2

⁹⁶ Trata-se da segunda individual nesse mesmo local, tendo realizado a primeira em 1934.

Lucília Fraga foi uma das mais reconhecidas pintoras brasileiras num gênero específico – o da pintura de flores –, embora tenha se dedicado também a outras modalidades, como paisagem, retratos etc. Nascida na Bahia, mudou-se ainda jovem com a família para São Paulo, inicialmente no interior, em Jaú, e posteriormente fixando residência na capital. Suas irmãs Helena e Anita também foram pintoras, embora sem a mesma projeção que ela, mas tendo mantido uma escola de pintura ao longo da vida [Fig. 40].

Lucília iniciou sua formação artística no Rio de Janeiro, como aluna de Henrique Bernadelli, que lhe recomendou continuar seus estudos com Pedro Alexandrino Borges, em São Paulo⁹³. Radicou-se definitivamente na capital paulista, onde foi professora de desenho na Escola Padre Anchieta e ainda no curso particular que manteve com as irmãs, além de atuar em júris e na organização de mostras. Sua primeira exposição individual data de 1929. Neste mesmo ano, expõe no Salão Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, merecendo a Menção Honrosa de Primeiro Grau por sua tela *Rosas*⁹⁴. No Salão Nacional de 1930, foi agraciada com a Medalha de Prata⁹⁵.

Entre as décadas de 1930 e 1950, participou de diversas mostras coletivas em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo profundamente assídua nos Salões Paulistas de Belas-Artes (1^a, 5^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a, 12^a, 14^a, 15^a, 16^a e 18^a edições) e também bastante presente nos Salões Nacionais de Belas-Artes (36^a, 37^a, 39^a, 44^a, 45^a, 50^a, 54^a e 55^a edições), que ocorriam anualmente no Rio de Janeiro. Realizou individuais de sucesso, inclusive duas em Buenos Aires (em 1937 e 1939). Uma de suas mostras que merece atenção foi a individual no salão nobre do Palace Hotel, em 1938⁹⁶. A exposição recebeu comentários elogiosos na revista *O Cruzeiro* (1^o de outubro de 1938), em uma matéria em que algumas de suas telas estão reproduzidas. Dentre elas, pode-se perceber, no canto direito, uma muito semelhante à que está aqui exibida, com algumas pequenas diferenças na disposição do espelho e dos objetos sobre a mesa [Fig. 41].



Fig. 41: Página 25 da revista *O Cruzeiro* publicada em 1938, edição 0048. Crédito: Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press. (<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=Lucilia%20Fraga&pagfis=24021>)



Fig. 42: *A Vida Doméstica*. Edição de outubro de 1938. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20193&pesq=Luc%C3%ADlia%20Fraga&pagfis=28870>

A mesma mostra mereceu, ainda, um artigo em um periódico feminino bastante apreciado pelo público da época, intitulado *A Vida Doméstica*. Na fotografia, pode-se ver Lucília Fraga disposta em meio a seu “jardim”, ou seja, suas muitas pinturas de flores. Agora, nota-se a mesma tela aqui presente reproduzida ao alto, à direita, que só encontra paralelo no grande buquê disposto ao canto esquerdo da fotografia [Fig. 42].

Trata-se de uma natureza-morta de grandes dimensões (125 x 150 cm), o que não é tão comum nesse gênero. Um buquê de rosas brancas em um vaso azul é figurado sobre um aparador, tendo ao lado uma cadeira. É interessante como a artista posta o objeto sobre um móvel que possui um espelho e, com isso, logra uma solução para representar o arranjo de dois pontos de vista distintos, de frente e de costas, ao figurar seu reflexo. A utilização do branco, que confere luminosidade vívida à tela, é realçada pelo tecido rendado que cobre o móvel. Percebe-se, assim, uma pintura pensada, elaborada minuciosamente. A dimensão avantajada da tela pode ser somada ao modo com que a artista optou por dispor os objetos, de sorte a realçar alguns elementos cromáticos, bem como sua habilidade de bem representá-los.

Nesses decênios de plena atividade, Lucília Fraga não procurou se alinhar às correntes modernistas. Optou por manter-se fiel a uma certa tradição artística, de matrizes acadêmicas, que foi reatualizada por ela e por outros artistas na primeira metade do século XX. Apesar de essa escolha significar pouca atenção por parte da historiografia da arte, mais voltada ao estudo dos artistas de orientação modernista, isso não significou que ela não tenha desfrutado de relativo sucesso. Foi uma artista que se fez presente nas casas de colecionadores, tais como de J. M. Azevedo Marques, cuja coleção com mais de 130 telas foi doada pela família à Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1949. Nesta, havia apenas duas artistas mulheres representadas: a pouco conhecida Anna Morstad, com uma tela, e Lucília Fraga, com três pinturas, as quais hoje fazem parte do acervo dessa importante instituição paulista. Nos últimos anos, sua produção tem feito parte de exposições dedicadas à presença das mulheres artistas na arte brasileira.



Fig. 43: Lucília Fraga. *Sem título [Penteadeira com vasos de flores]*, óleo sobre eucatex, 100 x 130 cm, [s.d.].

LUCY CITTI FERREIRA
SÃO PAULO, 1911 - 2008, PARIS

Fig. 44: Lucília Fraga. *Sem título [Rosas]*, óleo sobre eucatex, 33 x 47 cm, [s.d.].



Fig. 45: Lucy Citti Ferreira. *Natureza morta*, óleo sobre tela, 55 x 46 cm, [s.d.].



Lucy Citti Ferreira nasceu em São Paulo, filha de Diógenes Cintra Ferreira (1878-1945) e Júlia Citti Ferreira (1878-1970). Quando tinha apenas seis meses, sua família se muda para a Itália, provavelmente em virtude de laços familiares (a família materna era italiana, e a irmã de seu pai, Amália Cintra Ferreira, se casou com o conde Andréa Matarazzo). Com dez anos a família se fixa na cidade de Havre, na França. Nesse momento, ela inicia seus estudos artísticos sob orientação de André Chapuy, diretor da École des Beaux-Arts do Havre, a qual frequenta entre 1930 e 1932. Nos dois anos seguintes, aprofunda sua formação na École Nationale des Beaux Arts de Paris, estudando pintura com Fernand Sabatté (1874-1940) e escultura com Armand Matial (1884-1960), ambos artistas que receberam o Prix de Rome antes de se tornarem mestres dessa tradicional e reputada instituição. Nesse período, Lucy participou de algumas exposições, no Grand Palais e no Salon des Tuilleries.



Fig. 46: Lasar Segall pintando a artista Lucy Citti Ferreira, sua principal modelo, em 1940 (positivo sobre papel, 18,6 x 24,9 cm – Arquivo Fotográfico Lasar Segall/Museu Lasar Segall). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lasar_Segall_pintando_a_artista_Lucy_Citti_Ferreira_suas_principal_modelo_em_1940.jpg

Em 1935, Lucy Citti retorna a seu país de nascimento, já como artista formada, e instala seu ateliê em São Paulo. No mesmo ano recebe a visita de Mário de Andrade, que, na ocasião, reconheceu semelhanças entre a pintura da artista e os temas e palheta de Lasar Segall, apresentando um ao outro⁹⁷. A partir de então se estabeleceu entre ambos uma sólida e longa parceria. Com efeito, Lucy Citti trabalhou com Segall entre 1935 e 1947, posando diversas vezes como sua modelo [Fig.46].

O diálogo formal entre suas telas, somado à proximidade pessoal vivenciada pela dupla, fomentou rumores⁹⁸, o que trouxe consequências negativas, particularmente para a pintora. Por muito tempo – e talvez isso ainda perdure – ela foi vista como “aluna”, “discípula”, “imitadora”, “musa” e mesmo “amante” de Segall. Suas obras, realizadas durante os anos 1930 e 40, são vistas como fruto da “influência” exercida por ele. Como bem analisou Michael Baxandall, o termo *influência*, amplamente utilizado pela história da arte, deveria ser evitado por seu caráter redutor⁹⁹. Ele acaba por determinar uma situação de autoridade de um artista/obra sobre outro, coibindo que tais relações sejam vistas de modo dinâmico, como fruto de apropriações, escolhas, releituras, diálogos etc. Neste caso, Lucy acabou sendo reiteradamente percebida como uma “imitadora” de Segall, enquanto ele foi considerado como seu “mestre”. Por conseguinte, as obras dela foram, por muito tempo, desprestigiadas.

Uma necessária reavaliação de sua produção vem sendo realizada. Nota-se o empenho promovido pela Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo e seu corpo curatorial. A exposição dedicada à artista pelo museu em 2013 foi uma resposta à doação que a artista fez para a instituição antes de falecer, um conjunto de 3219 obras suas, óleos e pastéis em sua maioria já catalogadas. Trata-se de um volume considerável que revela uma artista produtiva e longeva. Ou seja, alguém que criou *antes* e *depois* do encontro com Segall. Assim, sua trajetória transcende em muito tal período que acabou por fixá-la numa posição subalterna. Nota-se ainda que Lucy regressou à França em 1947, lá permanecendo até 2008, data de seu falecimento. Nessas décadas participou de algumas exposições em Paris, como na Galerie Jeanne Bucher em 1947, e da mostra Artistas Latino-Americanos, na Maison Unesco, em 1959. Voltou a expor no Brasil esporadicamente, como em 1954 no Masp. Do ponto de vista cronológico, seu período “brasileiro” é curto, porém foi nele que galgou a essa posição de “musa e aluna” de Segall, a qual, contraditoriamente, a projetou, mas a um lugar secundário na história da arte brasileira.

Reavaliar a produção de Lucy Citti Ferreira em seus próprios termos é bastante importante. Fernanda Pitta avança nesse sentido, analisando suas obras em um contexto de diálogos artísticos ampliados, notadamente com a Escola de Paris, onde se formou¹⁰⁰. Nesta tela ora exposta, bem como em diversas naturezas-mor-

⁹⁷ Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo. *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, 2013, p. 13.

⁹⁸ Em 1942, Lincoln Kirstein, enviado do MoMA para adquirir obras para a coleção de arte latino-americana que o Museu estava montando, esteve com Lasar Segall e, na ocasião, conheceu Lucy Citti Ferreira. Ele adquiriu dela a obra *Mãe e filhos negros*. Ela foi, segundo ele, de todas as pessoas que conheceu no Brasil, a moça “de quem gostei mais. Ela vive uma situação difícil e está particularmente isolada de qualquer círculo social em função de sua ligação com Segall”. A esse respeito consultar NASTARI, Daniele. *A gênese da Coleção de Arte Brasileira do MOMA*, dissertação de mestrado, Programa Interunidades Estética e História da Arte, MAC-USP, 2016.

⁹⁹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp 101-106.

¹⁰⁰ PITTA, Fernanda. *Lucy Citti Ferreira em questão*. In: *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, 2013.

tas realizadas pela artista em Paris e no Brasil, revela-se o interesse pelos princípios formais básicos, pela monumentalidade sólida dos objetos, o que deriva dos ensinamentos cézannianos, tão caros ao modernismo francês. Ao mesmo tempo, percebe-se a utilização de uma paleta cromática mais fechada, predominantemente terrosa, o que geralmente é lido como uma “influência” da fatura segalliana dos anos 1930. Entretanto, convém lembrar que esses recursos cromáticos foram vastamente utilizados por diversos artistas naquilo que se chama hoje de *Retorno à Ordem*, um período marcado pelo arrefecimento do caráter mais ousado das vanguardas, que caracterizou os anos 1910. Exemplar desse movimento é o caso de André Derain, artista conhecido por seu colorido estridente em seu período fauvista que, após a Primeira Guerra Mundial, abandona esse cromatismo intenso em prol de uma paleta muito mais “naturalista”, terrosa e escura, bem como opta por temas mais convencionais. Trata-se, portanto, de um movimento amplo, que envolve muitos artistas em diversos países.

A pintura de Lucy Citti Ferreira aqui exposta não está datada; pode ter sido concluída antes de seu período brasileiro ou durante o mesmo, difícil saber. Certo é que se trata de uma natureza-morta que, do ponto de vista formal, evita o registro documental, a atenção ao detalhe e o pendor decorativo. Ao contrário, ela procura interpretar os objetos como simples massas e volumes, corpos sólidos e estáticos. As pinceladas propositalmente mantidas na superfície conferem um certo “inacabamento” à tela, o que se acentua pela incompletude da representação; afinal, os objetos figurados transcendem o espaço fixado na pintura, extrapolam a moldura. Com isso, o observador é constrangido a entender que não possui a visão total sobre a cena – está diante de uma representação, que lhe é acessível só parcialmente. A pintura de Lucy Citti Ferreira apresenta-se, assim, como uma obra moderna, calcada no princípio da autonomia da forma e da parcialidade do olhar. A partir dela, pode-se entender uma concepção importante, especialmente no contexto desta mostra: que o gênero natureza-morta não deve nem pode ser visto como essencialmente acadêmico ou feminino, mas sim como uma modalidade que pode ser revisitada a partir de diversos paradigmas estéticos.

MIRIAM CHIAVERINI
SÃO PAULO, BRASIL, 1940
SAN FRANCISCO, EUA, 2005



Fig. 47: Miriam Chiaverini. *Sem título*, 87 x 114 cm, xilogravura [1/10], 1967.



Fig. 48: Miriam Chiaverini na Bial de São Paulo: Gravuras coloridas, os trabalhos apresentados; 30 de junho de 1963, Rio de Janeiro © O Globo / Fundação Bial de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A presente obra de Miriam Chiaverini é a mais contemporânea, em todos os sentidos, desta exposição. Trata-se de uma gravura datada de 1967, feita em plenos anos de chumbo, com um caráter experimental que se expressa em sua dimensão e em sua temática. A obra evidencia o diálogo da artista com a pop art (ou neofigurativismo) então em voga, campo do qual diversas mulheres participaram e cuja contribuição apenas recentemente vem sendo reconhecida¹⁰¹. Como procurarei mostrar a seguir, Miriam foi uma artista atuante nos anos 1960 e 1970, mas que depois ficou praticamente invisibilizada. Nesse sentido, apesar de ser formal e temporalmente distinta e mesmo contrastiva com as demais aqui presentes, ela, ao lado de Dorothy Bastos, pode ser vista como representativa da contribuição feminina para a gravura brasileira do século XX. Ambas ainda nos permitem pensar que o “desconhecimento” sobre as mulheres artistas não está restrito àquelas de orientação mais tradicional.

Miriam Chiaverini iniciou seus estudos no Museu de Arte de São Paulo sob orientação de Renina Katz e Waldemar da Costa. Estudou também na Escola de Belas Artes da Bahia, sob orientação de Mario Cravo. Em 1958, expôs na Galeria da Biblioteca Municipal de Salvador e, em 1959, na Galeria Adorno, no Rio de Janeiro¹⁰². Mudou-se para São Paulo no começo dos anos 1960 e ingressou no Estúdio da Gravura, inaugurado por Lívio Abramo na alameda Glete, na casa de Norberto Nicola, com apoio da gravurista Maria Bonomi. A instituição era herdeira da Escola de Artesanato do MAM, na qual Abramo lecionou até 1959. Miriam fez parte da primeira turma, ao lado de dezenas de outros artistas, entre os quais Dorothy Bastos, também presente nessa exposição¹⁰³.

Sua primeira exposição individual ocorreu na Galeria Ambiente, em São Paulo, em 1960. Três anos depois, em 1963, inaugurou outra na Galeria São Luís, que recebeu uma crítica positiva de Aracy Amaral na imprensa¹⁰⁴, que apontava nela um talento claro, mas ainda não amplamente reconhecido.

Participou de diversas exposições coletivas importantes, como *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960¹⁰⁵, *Exposição do Jovem Desenho Nacional* (Faap, SP, 1963), *Exposição Jovem Gravura Nacional*, em 1964, 1966, 1967 e 1968, *Proposta 65*, organizada por Waldemar Cordeiro no Museu de Arte Brasileira da Faap-SP, e *Panorama da Arte Brasileira*, edições de 1969, 1971 e 1974 (ocorridas no MAM-SP). Destaca-se, ainda, sua presença em diversas edições do Salão Paulista de Arte Moderna (1961, 1963, 1964 e 1968). Em 1961, sua obra *Divertissement* recebeu o prêmio de Aquisição¹⁰⁶; já em 1963, um desenho de sua autoria proveniente desse Salão passou a integrar a coleção da Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo. Em 1968, foi agraciada com o Primeiro Prêmio com sua obra *Dominó*, a qual foi exposta no ano seguinte no MAC-USP ao lado de pinturas de seu então marido, Donato Ferrari.

O ano de 1968 foi fecundo para a artista – além do prêmio mencionado, expôs na Galeria Kiart, junto a outros gravuristas com obras que pertencem à Coleção do MAC-USP. Tratava-se de uma exposição circulante de gravuras patrocinada pela Comissão Municipal de Cultura¹⁰⁷, seguindo o projeto do diretor do MAC, Walter Zanini. No mesmo ano, realizou uma mostra na Galeria Art-Art que teve bastante repercussão na imprensa; sua série de obras *Dominós* foi comentada por Geraldo Ferraz, Maria Eugênia Franco, entre outros.

¹⁰¹ Ver, por exemplo: MOLITOR, Felipe. Artistas brasileiras e a arte pop. SP Arte, mar. 2020. <https://www.sp-arte.com/editorial/artistas-brasileiras-e-a-arte-pop/>; CURI, Carolina V. F. Wanda Pimentel e Gloria Gómez-Sánchez: novos olhares sobre as produções de extração pop de mulheres artistas na América do Sul (1960 e 1970). *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, pp. 369-377, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3477. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3477>. Acesso em: 7 mar. 2022

¹⁰² Exposição de Artes no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos. *A Tribuna*, Rio de Janeiro, 15 set. 1964. Nesse período, chegou também a fazer teatro, encenando *As galinhas de tia Chica*, peça infantil, no Teatro Arena em 1958.

¹⁰³ LACERDA, Mariana Duarte de. Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: a produção sob a influência de Lívio Abramo. *Revista Belas Artes*, v. 1, 2013. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/12/zita-viana-de-barros-e-moacyr-de-vicentis-rocha-a-producao-sob-a-influencia-de-livio-abramo.pdf>.

¹⁰⁴ AMARAL, Aracy. Talento sem barulho e sem boatos. *Brasil Urgente*, 1963, s.d. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761680&pesq=Miriam%20Chiaverini&hf=memoria.bn.br&pagfis=287>.

¹⁰⁵ CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & TRIZOLI, Talita. The Exhibition ‘Contribuição da mulher às artes plásticas no país’ and the Silence of Brazilian Art Criticism. *Art@S Bulletin* 8, n. 1, 2019, artigo 14.

¹⁰⁶ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Miriam%20Chiaverini%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=64704>.

¹⁰⁷ http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_01&Pesq=%22Miriam%20Chiaverini%22&pagfis=78403

Obteve reconhecimento também nas Bienais Internacionais de São Paulo, tendo sido selecionada para a 6ª, 7ª, 8ª e 9ª Bienais. Na de 1967 (9ª), também conhecida como Bienal Pop e pelos episódios de censura a que foi submetida, Miriam foi agraciada com o Prêmio de Aquisição Nacional em Gravura¹⁰⁸. Na ocasião, o crítico Mario Schemberg escreveu:

Miriam Chiaverini, apesar de muito jovem, já se tornou uma das grandes figuras da gravura brasileira. Passando da gravura abstrata para a figurativa de temática social, deu uma contribuição decisiva. Expõe agora na IX Bienal uma nova série de nível excepcional.¹⁰⁹

Sua presença no circuito artístico não ficou restrita ao Brasil. Em 1965, integrou a 6ª Bienal de Artes Gráficas de Liubliana. Em 1969, participou de *Gravadores Brasileiros*, que ocorreu no Centro de Relações Americanas, em Nova York. Não se sabe exatamente quando a artista passou a viver nos Estados Unidos, mas possivelmente foi nesse período. Em 1973, ao lado de Antonio Henrique Amaral e Anna Bella Geiger, participou da exposição *Jovens Artistas*, realizada em Nova York, na International Play Group Inc. Segundo a imprensa, ela já morava então nos Estados Unidos¹¹⁰. No ano seguinte, também em Nova York, integrou a mostra *Latin American Prints* on MoMA, com a obra *Dominós*. Em 1978, apresentou-se em *Arte Actual de Iberoamérica*, levada a cabo em Madri; segundo a imprensa, continuava a morar nos Estados Unidos, em San Francisco, onde faleceu muitos anos mais tarde.¹¹¹

Miriam foi uma artista muito atuante, como se vê, no cenário artístico brasileiro, num período particularmente difícil, entre meados dos anos 1960 e inícios da década de 1970. Em 1968, assinou uma carta pública denunciando os mecanismos dos Salões Nacionais no Rio de Janeiro e, em 1969, foi eleita presidente da Associação Internacional de Artistas Plásticos¹¹². Entende-se que foi uma artista comprometida e politizada, o que, aliás, deixa-se ver em suas obras, que passaram da abstração para um tipo de figuração com teor político manifesto, observável em gravuras como *Vietnã* (1965, MAC-USP), *Julgamento de Nuremberg* (1965, coleção Museu de Arte de Santa Catarina) ou *Nova Hiroshima* (1965, coleção Museu de Arte de Santa Catarina). Possivelmente, essa situação a levou a se mudar para os Estados Unidos, como tantos outros artistas fizeram na mesma época¹¹³. Isso a afastou do circuito brasileiro e tornou difícil obter mais informações sobre sua trajetória e produção após meados dos anos 1970. Não obstante, obras suas foram expostas ainda em mostras como *A Xilogravura na História da Arte Brasileira*, de 1984, *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, de 1985, *O que faz você agora geração 60? Jovem Arte Contemporânea Revisitada*, de 1991/2, *Bienal Brasil Século XX*, em 1994, *Um dia terá que ter terminado 1969/74*, em 2010/2011, entre outras¹¹⁴.

¹⁰⁸ <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Search/eventos/search/Miriam+Chiaverini>.

¹⁰⁹ SCHEMBERG, Mario. *A representação nacional na IX Bienal de São Paulo*. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, ECA/USP, http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=85:a-representacao-brasileira-na-ix-bienal-de-sao-paulo-&catid=17:artigos-de-mario-schenberg&Itemid=15.

¹¹⁰ *O Estado de S. Paulo*, 8 maio 1973.

¹¹¹ *O Estado de S. Paulo*, 12 abr. 1978. Suplemento Literário. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&pesq=%22Miriam%20Chiaverini%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=7103>.

¹¹² http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_01&Pesq=%22Miriam%20Chiaverini%22&pagfis=92778.

¹¹³ Ver: JAREMTCHUK, Daria. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, 2015.

¹¹⁴ <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5236>.



Em 1938, Regina Liberalli participa do Salão Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) com a tela *Paisagem*, a qual foi reproduzida, na ocasião, na revista *O Cruzeiro* [Fig.50].

Fig. 49: Regina Liberalli. *Paisagem*, óleo sobre tela, 81 x 117 cm, 1938.

Ao lado da formação como artista, tendo sido aluna de Carlos Chambelland (1884-1950), Oswaldo Teixeira (1905-1974) e Edson Motta (1910-1981), ela frequentou o Curso de Museus ministrado pelo Museu Histórico Nacional, entre 1936-1937. Ao terminar sua formação, foi aprovada no 1º Concurso para Conservador de Museus realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, em 1939¹¹⁵. Fez parte, portanto, do início da carreira de conservador de museus no Brasil, atividade a que se consagrou até se aposentar. Com efeito, ela foi uma das primeiras autoras a se dedicar aos aspectos teóricos e metodológicos dessa atividade, como demonstra sua monografia, defendida em 1939 e publicada em 1941, *Conservação e restauração de pinturas*¹¹⁶.

Como conservadora, atuou junto ao Museu Nacional de Belas Artes desde seu ingresso, em 1939, até sua aposentadoria, chegando a ocupar o cargo de curadora de Pintura Europeia na instituição. Sua atuação a levou a realizar uma série de publicações, tais como textos para o livro *Arte estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes*, publicado pelo Ministério da Educação e Saúde em 1953, ou ainda *Eliseu Visconti*, no *Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento* [Rio de Janeiro: MNBA/ Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967], entre outros.

Embora a atuação profissional tenha ocupado parte significativa de sua vida, Regina Liberalli continuou a trabalhar como artista e a participar de uma série de exposições, em especial dos salões coletivos realizados em São Paulo e Rio de Janeiro. Por exemplo, ela esteve presente nas 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 11ª e 15ª edições do Salão Paulista de Belas Artes (1939, 1940, 1941, 1942, 1945 e 1949).

Além disso, participou das primeira, segunda e quarta edições do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. À primeira edição, levada a cabo em 1939, enviou duas telas, *Paisagem do Rio de Janeiro* e *Paisagem (Flamboyant)*. Esta segunda é, justamente, a pintura que está em exposição aqui [Fig.49]. Nos salões seguintes, obteve certo destaque, como na edição de 1940 (Segundo Salão), quando enviou quatro obras



Fig. 50: Página 43 da revista *O Cruzeiro* publicada em 3 de dezembro de 1938, edição 0005. Crédito: Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=Regina%20Liberalli&pagfis=21300>

¹¹⁵ SÁ, Ivan Coelho de & SIQUEIRA, Graciele Karine Siqueira. *Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007, p. 47.

¹¹⁶ LAEMMERT, Regina Liberalli. Conservação e restauração de pinturas. *Anuário do Museu Nacional de Belas-Artes*, Rio de Janeiro, n. 3, pp. 159-192, 1941. Segundo Aloisio Castro, esse trabalho “configura-se como fonte privilegiada e substancial para o estudo da historiografia da conservação-restauração no Brasil, exemplificando, ao mesmo tempo, a narrativa do pensamento preservacionista brasileiro na década de 1930”. CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*. Tese de Doutorado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2013.

¹¹⁷ <http://arch.coc.fiocruz.br/downloads/fundo-hugo-laemmert.pdf>.

(*Walter; Natureza-morta; Marinha; Madonna*) e obteve a medalha de bronze com a tela *Marinha*. Voltou a participar de um novo salão em 1953, recebendo novamente a medalha de bronze.

Pouco conseguimos avançar sobre sua vida pessoal; no entanto, sabe-se que foi casada com o importante médico Hugo Laemmert, cujo acervo pessoal foi por ela doado, na condição de viúva, à Fundação Oswaldo Cruz em 2000¹¹⁷.

Regina Liberalli é um ótimo exemplo de mulher que seguiu uma profissão ligada ao mundo das artes, dedicou-se à museologia, à curadoria e à escrita de textos dentro do sistema artístico, assim como participou de uma série de Salões que, em seu tempo, foram estruturantes da profissionalização do sistema artístico no país.

SALMA MOGAMES
JACAREÍ, SP, 1925 – 2015

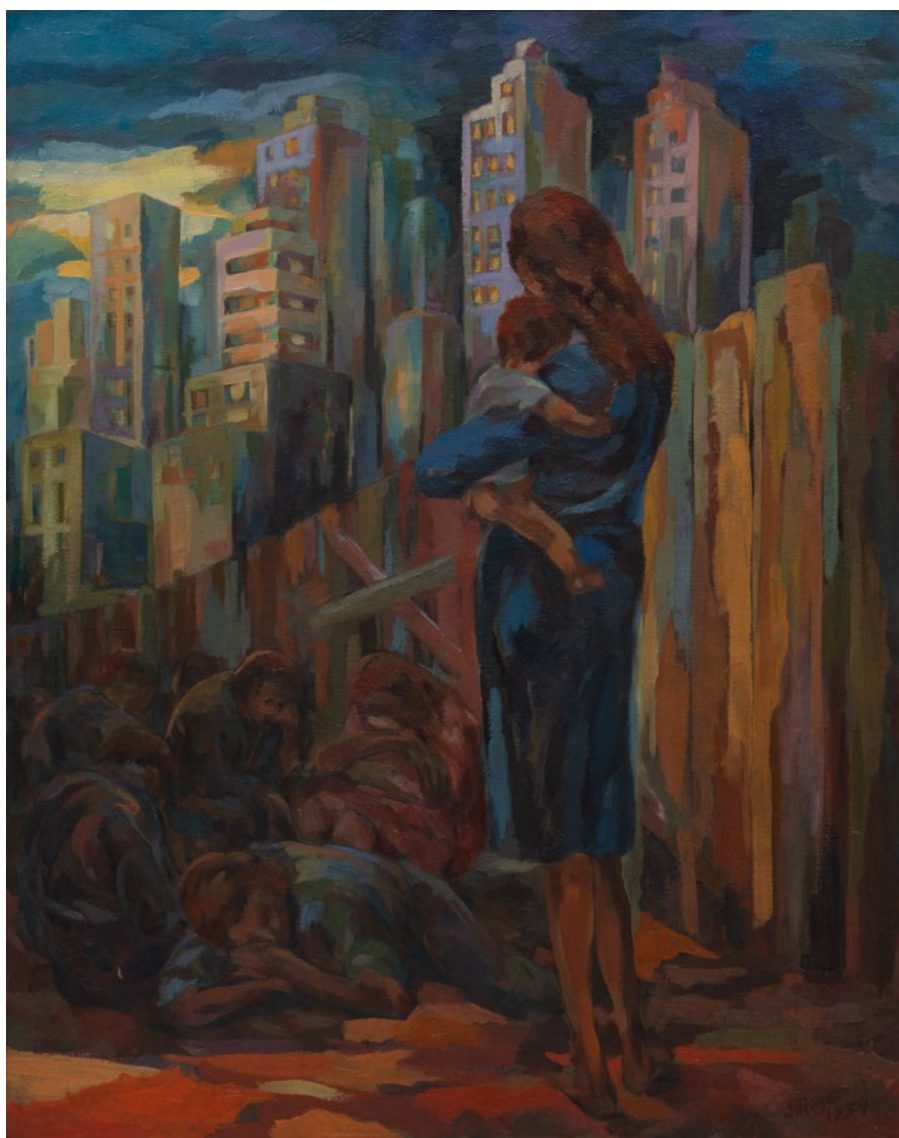


Fig. 51: Salma Mogames. *Arranha-céus*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1954.

Salma Mogames nasceu no interior do estado de São Paulo, na cidade de Jacareí, em 1925, filha de pais sírios, ambos originários de Der-Atie [Deir Atiya], imigrantes para o Brasil na década de 1920. Primeiramente o pai, Khalil Magames (Der-Atie, 1899 – Jacareí, 1976) chega a São Paulo em 1921 e, poucos anos depois, em 1924, sua esposa

Warde Mouzaaber Monghames (Der-Atie, 1900 – Jacareí, 1977) vem a seu encontro. Segundo documentação de arquivos, seu pai dedicou-se especialmente ao comércio¹¹⁸.

Em 1944, Salma ingressou na Escola de Belas Artes de São Paulo, instituição importante na capital, inaugurada em 1925. Justamente no ano de seu ingresso, a escola passara a dividir o mesmo espaço físico ocupado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, na praça da Luz. Ela conclui sua formação em 1950, quando participa da mostra coletiva de formandos pela instituição, na Galeria Prestes Maia. Na ocasião, teria vendido as telas exibidas (*Êxodo nordestino e Natureza-morta*). No ano seguinte, continuou seus estudos na Accademia Cimabue, em Milão, na Itália¹¹⁹.

Retornando ao Brasil, a artista inaugura sua primeira mostra individual no Club Homs, em 1952, contando com mais de 1.200 convidados. A partir daí, teria logrado se projetar dentro da colônia sírio-libanesa, que passou a solicitá-la como retratista¹²⁰. Ao longo dos anos 1950, dedicou-se também à ilustração de livros, participando de publicações como *Realejo de Minas*, de Ruy Apocalipse, lançado em 1956 pelas Edições Alarico, *Canto profundo*, de Aluysio Bignardi, publicado em 1959 pela Editora Cupolo, e *Alma lírica do Brasil*, de autoria de Cypriano Jucá, editado em 1960 pela Editora São Vicente. Nesse último, assina Moganés Menghini, o que suscitou algumas perguntas. Consultando diversos arquivos, pude inferir que ela se casou, na Itália, com seu professor, o artista Albino Menghini, o qual veio para o Brasil também em 1951¹²¹. Entretanto, posteriormente, voltou a assinar apenas com o sobrenome paterno, não se sabe se em razão de divórcio ou de escolha por um nome artístico.

Em sua ficha de inscrição enviada para a Bienal de São Paulo em 1959, ela afirmou dedicar-se à pintura como uma profissão:

Outras atividades: colaboração a jornais, ilustrações para livros, cenários, decorações, conferências etc.

Decorações de um Club em Jacareí 1950

Várias ilustrações para poemas publicados em jornais 1954-55-56

Ilustrações para livros de poemas 1957-58

Algumas entrevistas em rádio e televisão 1957-58

Última entrevista no Canal 7 em 19.3.1959

Artigos em preparação a serem publicados

Dedico-me à pintura como profissão

Fig. 52: Ficha de informação dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo. Arquivo Bienal de São Paulo, pasta da artista, 1959.

ASSINATURA Salma Moganés

ENDEREÇO Av.º Bernardino de Campos 327
apto 81
S. Paulo

DATA 20.4.1959

Fig. 53: Ficha de informação dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo. Arquivo Bienal de São Paulo, pasta da artista, 1959.

O documento em questão pertence ao Arquivo da Bienal de São Paulo e foi elaborado no intuito de participar da 5ª edição do evento, 1959. Para tanto, submeteu a tela ora aqui exposta, intitulada *Arranha-céus*. Nela, em primeiro plano uma jovem segura, em seus braços, uma pequena criança, possivelmente seu filho. Ambos, de costas para nós, observam um cenário desolador, um grupo de pessoas composto por homens,

¹¹⁸ Percebe-se que o sobrenome da família sofre enormes variações de grafia conforme a documentação.

¹¹⁹ Embora não tenhamos no Brasil muitas referências sobre essa academia, ela é mencionada na trajetória e formação de diversos artistas italianos atuantes no século XX, tais como Aldo Parmigiani, (<https://www.fineartphotographyvideoart.com/2017/10/Aldo-Parmigiani.html>).

¹²⁰ <http://paulafranca.blogspot.com/2010/09/salma-mogames-no-mav.html>.

¹²¹ Em finais dos anos 1950, Salma Mogames adota o sobrenome de seu marido, Menghini. Trata-se de seu professor italiano, Albino Menghini, que imigra para o Brasil em 1951, exatamente no mesmo ano em que ela, e se declara casado. Em seu documento, consta o mesmo endereço que o dela na ficha da Bienal: av. Bernardino de Campos, 327, ap. 81, Paraíso, São Paulo. Em 1952, ele muda seu *status* para permanente e, na ocasião, identifica-se como ceramista. Não se sabe por que ela parou de usar seu sobrenome, mas ainda em 1979 ambos fundaram a “Casa Espiral da Música”, do qual ele foi sócio administrador e ela, sócia.

¹²² Infelizmente, não conseguimos retorno dos herdeiros da artista, apesar de diversas tentativas feitas. Por isso, não pudemos reproduzir a obra aqui.

mulheres e uma senhora sentada com outra criança sob seu colo, postados ao chão. Encontram-se bloqueados por uma cerca de madeira, impedidos assim de adentrar a cidade moderna, representada por meio de arranha-céus. A fragilidade da madeira em relação ao concreto das edificações não diminui o caráter intransponível desse obstáculo. Não é possível saber se a artista se refere a um evento histórico preciso, mas não há como não pensar na situação de tantos imigrantes que, ao longo do século XX, vitimados por guerras ou perseguições religiosas e políticas, se viram obrigados a deixar suas casas, cidades e países, encontrando enormes dificuldades, tantas e tantas vezes, para cruzarem fronteiras e serem acolhidos em outros países. Talvez haja algo de autobiográfico nessa questão, mas a falta de dados mais claros sobre sua trajetória só permite abrir perguntas, sem ter todas as respostas. A tela constrói um contraste visível entre, de um lado, a pobreza das pessoas, evocada pelos pés descalços, pelas roupas simples e mesmo pela posição de desespero dos corpos, e, de outro lado, a imponência da metrópole, com seus edifícios altos, simbolizando o poder do dinheiro e da tecnologia; de um lado, a miséria humanizada; e, de outro, a cidade pujante... e vazia. A cruz sobre as figuras desamparadas, no lado esquerdo, aumenta a carga dramática e evidencia um discurso ético e religioso por parte da artista.

Salma retratou temas semelhantes em outras obras, tais como em *Dor da guerra*, na qual figura o êxodo de uma grande população, provavelmente causada por algum conflito bélico, e tal grupo é impedido de avançar devido ao bloqueio de soldados¹²².

Arranha-céus possui, em seu chassi, um selo da Bienal de São Paulo de 1959. No entanto, a tela não consta do catálogo, e a informação disponibilizada pelo *site* da instituição é a de que a artista não participou do evento. Depreende-se, assim, que muito provavelmente a pintura não foi aceita pelo júri do evento, composto por Ernesto Wolf, Mario Barata, Fayga Ostrower e Alfredo Volpi, sob a presidência de Paulo Mendes de Almeida. Embora não tenhamos localizado um parecer que justifique a decisão do júri, pode-se imaginar que a tela não se coadunasse com o tipo de produção então mais valorizado, em especial pinturas abstratas, fossem aquelas de teor mais geométrico, classificadas como concretistas, ou mais próximas do abstracionismo lírico, por vezes também chamado de gestual, ou ainda tachista. Possivelmente, o caráter não apenas figurativo, mas sobretudo narrativo da tela a vinculasse a tipos de produção não muito bem-vindos pelo circuito das Bienais, como os grupos vistos então como “acadêmicos”, ou “passadistas”, ou “pouco contemporâneos”. Em geral, a história da arte registra, estuda, exhibe e analisa apenas os “vencedores”, ou seja, os artistas que foram escolhidos, aceitos, premiados pelo sistema. Raramente temos a ocasião de conhecer aqueles que não foram absorvidos pela história. A obra de Salma, ainda pouco conhecida, permite-nos visualizar um pouco desses “outros” tão invisíveis na história da arte brasileira e, com isso, compreender melhor quais eram os juízos estéticos e de gosto aplicados em seu tempo. Uma declaração muito interessante a se destacar: a artista se considerava não apenas profissional, mas também moderna – tanto assim que, na mesma ficha mencionada, assinala que, alguns anos antes, não fora aceita no Salão Paulista de Arte Moderna, pois sua obra era vista como “demasiadamente moderna”

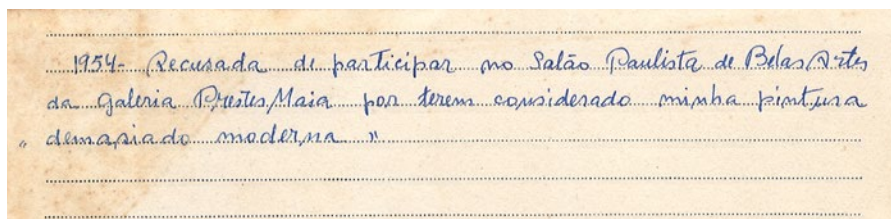


Fig. 54: Ficha de informação dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo. Arquivo Bienal de São Paulo, pasta da artista, 1959.

Apesar das recusas, a artista permaneceu pintando até a década de 1970, quando, por questões de saúde, foi se afastando de seu ofício. Em 2010, o Museu de Antropologia do Vale do Paraíba realizou uma exposição em sua homenagem. A artista faleceu em 2015.

SINHÁ D'AMORA

[FIDERALINA CORREIA DE AMORA MACIEL]

LAVRAS DA MANGABEIRA, CE, 1º DE SETEMBRO DE 1906
RIO DE JANEIRO, RJ, 1º DE DEZEMBRO DE 2002



Fig. 55: Sinhá d'Amora. *Sem título*, óleo sobre tela, 54 x 65 cm, 1943.

Nascida na região do Crato (Ceará), o nome Fideralina foi uma homenagem à sua avó, mulher singular em seu tempo, reconhecida liderança política local em meados do século XIX. Fazendo parte de uma família tradicional, Sinhá foi criada em meio a nove irmãos, num ambiente acolhedor, mas que reservava às mulheres o casamento como destino. Segundo ela, foi justamente sua união com Raimundo Amora Maciel, juiz e escritor, que paradoxalmente a “salvou”. Seu marido a apoiou para que prosseguisse em seus sonhos, especialmente o de estudar. Foi ele quem a matriculou, em 1933, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, cidade para a qual se mudaram. Na ENBA, ela foi aluna de Marques Júnior, Georgina de Albuquerque e Carlos Chambel-land. Além disso, formou-se na França, na Académie de la Grande Chaumière, e em Florença, na Accademia di Belli Arti¹²³.

Os catálogos revelam sua participação constante nos Salões Nacionais de Belas Artes. Esteve presente no Salão de 1940 com uma tela, *Solitude*, e um desenho, *Bujamé*; no de 1941 com três pinturas (*Botafogo*; *Posto 6* e *Leitura interrompida*) e três desenhos (*Mulata*, *Mocidade* e *Perfil-estudo*), em que obteve a medalha de bronze. Retorna em 1943 com uma tela, *Interior rústico*, e novamente em 1945 com uma única obra, a pintura *Rotina*. Não tivemos acesso ao catálogo de 1946, mas no ano seguinte ela comparece com duas telas: *Carnaubal (Ceará)* e *Flores* e, já em 1948, com uma única pintura. Sinhá retorna apenas em 1950 com a tela *Tarde de inverno (Florença – Itália)*. No ano seguinte, em 1951, apresenta uma obra intitulada *Retirantes do Nordeste* e em 1952, outro óleo, denominado *Repouso*. O catálogo de 1954 menciona sua participação no Salão com uma tela, *Morro do Pasmado*. No ano seguinte, outra: *Graça do Morro*. Em 1956, envia a pintura *Bicos de papagaio*; em 1957, *No atelier* e em 1958, *Carnaval no Rio*. Após alguns anos ausente, em 1962 ela retorna ao Salão com duas pinturas: *No atelier* e *Terra quente*. Finalmente, no último catálogo a que tivemos acesso, o de 1970, ela participa com três pinturas: *Deusa dos Incas (composição)*; *Composição em vermelho e verde* e *Marinha*¹²⁴.

Ela também mandou trabalhos para o Salão Paulista de Belas Artes, onde seu nome recebeu outra grafia, Sinhá Corrêa de Amora Maciel. Em 1941, obteve menção honrosa

¹²³ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa278133/sinha-d-amora>.

¹²⁴ Não tive acesso aos Catálogos publicados pelo Salão Nacional de Belas Artes entre 1964 e 1969. É possível que ela tenha participado, mas tal informação não consta dos verbetes em dicionários, nem foi possível confirmar com base em fontes de época.

¹²⁵ O Salão de Abril foi inaugurado em Fortaleza em 1943 sob iniciativa da Secretaria de Cultura da União Estadual dos Estudantes e, a partir de 1946, da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Hoje, está na septuagésima segunda edição. Para mais informações, veja: <https://www.salaodeabril.com.br/>. Diversos verbetes afirmam que a artista ganhou medalha de ouro neste Salão em 1955; no entanto, não foi possível confirmar essa informação no site oficial do Salão.

¹²⁶ CAVALCANTE, Ana Mary. Quando abre o memorial. *O Povo*, Fortaleza, 2002.

com a tela *Ervilhas*. Em 1943, participou com a pintura *Casebres da Praia do Pinto*. Interessante notar que, segundo a própria artista, ela se manteve sempre ligada ao Nordeste, seja por meio de temas de suas obras, seja por suas participações no Salão de Abril¹²⁵.

Com efeito, sua atuação como artista é bastante reconhecida em Fortaleza, onde em 2002 foi inaugurado um Memorial em sua homenagem, sob os auspícios de prefeitura da cidade, instalado no Centro Cultural Casa do Barão de Camocim. Nele, estão expostas telas e objetos pessoais, o que é um feito notável para um artista brasileiro, especialmente do sexo feminino. Vale finalizar aqui com as palavras da própria artista em uma entrevista concedida aos seus 96 anos, na ocasião dessas celebrações:

OP – Os artistas plásticos locais se queixam do Salão de Abril pela falta de organização, de respeito às obras...

SA – Não acho. Acho até o Salão de Abril perseverante... Porque o Salão Nacional do Rio de Janeiro acabou. Já assisti a mais de um Salão de Abril, aqui... A criatividade dos artistas novos de Fortaleza é admirável. Numa época dessa, materialista; com esses sequestros que inventaram, acabou foi o mundo, não se fala em outra coisa... Acho Fortaleza muito mimosa, gosto muito daqui. Vou lhe dizer: moro no Rio de Janeiro e vou morrer lá porque lá está sepultado o meu marido. Quero ficar perto dele e não quero tirar os ossinhos dele de lá.

OP – Morando no Rio de Janeiro, como faz para lembrar o Nordeste? O que permanece do Interior cearense na sua rotina?

SA – Primeiro, a família, que está aqui, a gente não esquece. E, segundo, é um amor intuitivo, a gente tem gosto de dizer: “Sou cearense”. Fortaleza é uma cidade original, aqui tem coisas que o Rio de Janeiro não tem¹²⁶.

YVONNE VISCONTI [CAVALLEIRO]
PARIS, FRANÇA, 1901 – RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1965



Yvonne D'Angelo Visconti nasceu em Saint-Hubert (França) em 1901, fruto do relacionamento de seu pai, o afamado pintor Eliseu Visconti, com Louise Alexandrine Palome, jovem francesa. Eles se conheceram durante o período em que Visconti usufruía a bolsa de viagem outorgada pela Escola Nacional de Belas Artes. Por conta da resistência da família de Louise, o casal só pôde oficializar a união em 1909. Naquele ano, mãe e filha se mudam para o Brasil acompanhando Visconti, que se dedicava às decorações do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fixam, então, residência

Fig. 56: Yvonne Visconti. *Marinha*, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 1955.



Fig. 57: Artigo na revista *Nação Brasileira*, Rio de Janeiro, 1933. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=058394&pesq=Yvonne%20Visconti&pagfis=17>. Fonte: Hemeroteca Digital, Rio de Janeiro.

nesta cidade, retornando a Paris anos mais tarde, entre 1913 e 1918. Foi nesse período que Yvonne iniciou seus estudos de pintura com o pai, de quem seria, além de aluna, modelo em diversos trabalhos. Pouco depois, sua mãe passou também a ter aulas com o marido e a realizar naturezas-mortas e paisagens. Ambas as artistas participaram assiduamente das exposições artísticas de seu tempo.

Yvonne Visconti esteve presente anualmente nas Exposições Gerais de Belas-Artes entre 1923 e 1929. Em 1926, obteve a medalha de bronze com a tela *Retrato*; no ano seguinte foi premiada com a medalha de prata e, em 1928, com a grande medalha de prata. Participou do 1º Salão Feminino de Belas Artes, ocorrido em 1931 no edifício da Escola Nacional de Belas-Artes. Entre 1933 e 1936, foi aluna do curso de Artes Decorativas, extensão da Universidade do Rio de Janeiro, tendo o pai como professor. Nessa ocasião, conheceu seu futuro marido, o pintor Henrique Cavalleiro, com quem se casa em 1937, adotando seu sobrenome.

Desde então, Yvonne se dedicou à pintura, à ilustração e às artes decorativas. Continuou a participar dos Salões Nacionais, por vezes na seção de Arte Aplicada, como em 1935, quando obteve menção honrosa. Apresentou-se nos Salões Nacionais de Belas-Artes de 1940, 1941, 1942, 1943, 1945 e 1947. No Salão de 1948, integrou o júri da seção de Arte Aplicada e participou como expositora na seção de Pintura. O catálogo desse ano inclui em suas credenciais os seguintes dados: “discípula de E. Visconti e R. Amoedo. Menção honrosa, medalha de bronze e de prata em Pintura, medalha de bronze e prata em Arte Aplicada”¹²⁷. Expôs, ainda, nos Salões Nacionais de 1949, 1950 (novamente integrando o júri de Artes Aplicadas), 1952, 1955 e 1956.

Em 1952, fez parte do grupo de artistas que seguiu as aulas proferidas por André Lhote em sua viagem ao Brasil. Recebeu, ainda, a Medalha de Ouro no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros, em 1962¹²⁸. Suas obras participaram de algumas exposições póstumas, no Salão do Antigo Palace Hotel (1965), na Galeria Decor (1966) e na Galeria Arte Global (1973). Além disso, integrou a exposição *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo* (Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, 2004)¹²⁹.

Como pintora, Yvonne se dedicou especialmente aos gêneros do retrato, paisagem, naturezas-mortas e pintura de gênero, com especial atenção ao tema das marinhas, bem expresso na tela aqui exposta. Já em 1933, o jornal *Nação Brasileira* destacava sua propensão a figurar tal temática [Fig. 57].

Como na imagem que ilustra a matéria e na tela em exposição, a artista opta por registrar o encontro entre a cidade e o mar, ou seja, a praia em sua dimensão urbana, como espaço de lazer e, em ambos os casos, usufruído por figuras femininas.

Yvonne Visconti Cavalleiro, conforme o nome diz, foi filha e esposa de artistas homens que obtiveram consagração em vida. Em especial, seu pai talvez tenha sido o nome mais notável no meio artístico do Rio de Janeiro em seu tempo. Essa condição de filha e esposa de artistas pode ter contribuído para que a vissem como uma figura secundária nas artes brasileiras, o que se comprova pela ausência de estudos monográficos, até hoje, sobre sua trajetória e produção.

¹²⁷Catálogo do Salão Nacional de Belas-Artes, 1948, p. 96.

¹²⁸http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Yvonne%20Visconti%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=26883

¹²⁹ YVONNE Visconti Cavalleiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24678/yvonne-visconti-cavalleiro>. Acesso em: 3 mar. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral, sua obra, seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003.
- AMARAL, Aracy. *Textos dos Trópicos de Capricórnio*, artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006.
- AVELAR, Ana. Pintoras e gravadoras expressivas: Um capítulo à parte. Informalismo e Expressionismo-abstrato no Brasil. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 160-177, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664221.
- BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. *Revista do Programa de Pós-Graduação UFPE/UFPA*, n. 8, 2020.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2006.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris – Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BATISTA, Stephanie Dahn. *Die Bildnisse von 1910 bis 1925*. Magister, Philosophischen Fakultät zu Münster, 1999. In: <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1911-1920/>.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes Artistes dans les Avant-Gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.
- BRANCATO, João Vitor & RODRIGUES, Laíza. É ou não amoral? *Sesta tropical de Manoel Santiago e a Censura no Salão de Belas Artes. Arte em confronto: embates no Salão de Belas Artes, XIII Encontro de História da Arte*, 10-14 de setembro, Campinas, Unicamp, 2018. Atas do colóquio. On-line. Consulta: 31 jan. 2022.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, [1985] 1999.
- BULHÕES, Maria Amelia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna & RUPP, Betina. *As novas regras do jogo: O sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. *19&20*, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm. Acesso em 13 abr. 2021.
- CAVALCANTI, Ana. M. T. Prêmios de Viagem da Academia em pintura. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001/2002.
- CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & TRIZOLI, Talita. The Exhibition 'Contribuição da mulher às artes plásticas no país' and the Silence of Brazilian Art Criticism. *Art@s Bulletin* 8, n. 1 (2019), artigo 14.
- CHADWICK, Witney. *Amor & Arte. Duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. "Tropical", de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão". In: *Um Modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2001.
- COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Os Salões e o sistema da arte: os Salões da Caixego nos anos 1970*. Tese de doutorado em Artes e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, 2015.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. *Helena e Riokai: entre o Brasil e o Japão*. Catálogo de exposição. São Paulo, Galeria 132, 2021.
- COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- COUTO, Maria de F. Morethy; MALTA, M. & OLIVEIRA, E. D. G. de. Abstrações em debate. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 7-12, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664659. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664659>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- CURI, Carolina V. F. Wanda Pimentel e Gloria Gómez-Sanchéz: novos olhares sobre as produções de extração Pop de mulheres artistas na América do Sul (1960 e 1970). *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, pp. 369-377, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3477. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3477>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- DAZZI, Camila. O ensino na Escola Nacional de Belas Artes: o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia. *Revista Gearte*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, pp. 130-144, jan./abr. 2018. 130. <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.78893>.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: os mundos da arte em Belém da Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de & NETO, João Augusto da Silva. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm. Acesso em: 12 de fevereiro de 2013.
- JAREMTCHUK, Daria. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, 2015.
- LACERDA, Mariana Duarte de. Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: a produção sob a influência de Lívio Abramo. *Revista Belas Artes*, v. 1, 2013. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/12/zita-viana-de-barros-e-moacyr-de-vicentis-rocha-a-producao-sob-a-influencia-de-livio-abramo.pdf>.
- LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: [Villa Boas & C.], 1926.
- LOURENÇO, Maria Cecilia. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo, Edusp, 2019.
- LUZ, Angela. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOLITOR, Felipe. "Artistas brasileiras e a arte pop", *SP Arte*, março 2020. <https://www.sp-arte.com/editorial/artistas-brasileiras-e-a-arte-pop/>.
- MORESCHI, Bruno. A HISTÓRIA DA ARTE, 2017. *Interartive*, <https://interartive.org/2018/07/historia-da-rte-bruno>
- NASTARI, Daniele. *A gênese da Coleção de Arte Brasileira do MoMA*, 2016. Dissertação em Estética e História da Arte, MAC-USP, 2016.
- NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Art and Sexual Politics*. 2. ed. Nova York: Macmillan, 1973.
- PARKER, Rosiska & POLLOCK, Griselda. *Old Mistress: Women, Art and Ideology*. Londres: I. B. Tauris, 2013.
- PEREIRA, Ricardo A. B. A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores: uma gradual transição para o moderno. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ensino_enba_rp.htm.
- PITTA, Fernanda. Lucy Citti Ferreira em questão. In: *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo, 2013.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico*. São Paulo, 1890-1920. Dissertação de Mestrado em Artes, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 1992.
- SALES, José Roberto. *Aurélia Rubião, vida e arte*. Varginha: Edição do Autor, 2011.

- SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts*. Paris: ESNBA, 1990.
- SCOTT, Joan. "Genre: une catégorie utile d'analyse historique". *Les Cahiers du Grif*, n. 37-38, pp. 125-153, 1988.
- SILVA NETO, J. A. Manoel Santiago vai a Paris. *Faces da História*, v. 5, n. 2, p. 64-84, 20 dez. 2018.
- SIMIONI, A. P. C.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J. & VELLOSO, M. P. (orgs.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2014.
- SIMIONI, Ana Paula C. Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica. *Transatlantic Cultures*, <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920>. Acesso em: jan. 2022.
- SIMIONI, Ana Paula C.; LIMA, Ana Paula F. C. & ELLUF, Lygia. *Cadernos de Desenho: Anita Malfatti*. Campinas: Unicamp/Imesp, 2012.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2022.
- SIMIONI, Ana Paula & DIAS, Elaine (orgs.). *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SOFIO, Severine. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII-XIX^e siècles*. Paris: CNRS, 2016.
- SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- TAVORA, Maria Luisa. Gravura artística em São Paulo – 1950/70: trânsitos, articulações, ensino e poéticas, *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 28, *Origens*, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. pp. 487-502.
- TAVORA, Maria Luisa. O campo da gravura artística nas décadas de 1950/60, no Rio de Janeiro: poéticas e políticas In: CIRILLO, José & GRANDO, Angela (orgs.). *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 221-238.
- VARGAS, Rosane. *Excluídas da memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- VIVAS, Rodrigo. Os salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. *Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília, UnB, 2013.
- WEISBERG, Gabriel & BECKER, Jane. *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. Nova York: The Dahesh Museum; Londres: Rutgers University Press, 2000.
- ZACCARA, Madalena (Org.). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2017.
- CARTA DE MANOEL SANTIAGO para Eliseu Visconti, 18 de dezembro de 1928- <https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1928/>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE à Anita Malfatti, 25 de agosto de 1924. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP, São Paulo.
- EXPOSIÇÃO DE ARTES no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos. *A Tribuna*, Rio de Janeiro, 15 set. 1964.
- EXPOSIÇÃO DE ARTISTAS: Haydea e Manoel Santiago. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1932.
- FON-FON!*, Rio de Janeiro, n. 48, 29 nov. 1919.
- LAURINDA Pacheco de Carvalho Ribeiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287417/laurinda-pacheco-de-carvalho-ribeiro>. Acesso em: 24 jan. 2022.
- O CASAL LUCÍLIO-GEORGINA. Uma ménage de artistas. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n. 26, 9 set. 1911.
- O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 8 maio 1973.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 5 set. 1925.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 30 out. 1936.
- O NOME da Semana: Haydea Lopes Santiago. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1957, p. 70.
- O RADICAL, Rio de Janeiro, 31 ago. 1932.
- PEDROSA, Mario. Gravadores e desenhistas no salão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1958.
- SCHEMBERG, Mario. A representação nacional na IX Bienal de São Paulo. *Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes*, ECA/USP, http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=85:a-representacao-brasileira-na-ix-bienal-de-sao-paulo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15.

Sites e acervos consultados

- Acervo Histórico – Fundação Bienal de São Paulo.
- Enciclopédia Itaú Cultural*.
- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*.
- Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP.
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Museu de Arte de Santa Catarina.
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul.
- Museu Nacional de Belas Artes.
- Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo.

Documentação primária

- A MULHER BRASILEIRA nas artes plásticas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1959, p. 44.
- AMARAL, Aracy. "Talento sem barulho e sem boatos". *Brasil Urgente*, 1963, s.d.
- BELLAS ARTES. Salão de 1926. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1926.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Xilogravura mesmo", *Jornal do Commercio*, 1974.
- CARTA DE ANITA MALFATTI para Mário de Andrade. Paris, 14 de novembro de 1927. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP.

**FEMALE ARTISTS:
IN SALONS AND EVERYWHERE
ENGLISH VERSION**

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Professor at the Institute of Brazilian Studies from the University of Sao Paulo, member of Institut d'Études Avancées, Nantes.

In this year when we celebrate the centennial of the Modern Art Week, conducted in February 1922 at the Theatro Municipal in Sao Paulo, the interest for the participation of some female modernist artists in the Brazilian art history, especially Anita Malfatti and Tarsila do Amaral, is rekindled¹. The first one is acknowledged as introducer of avant-garde languages in Brazil, with expressionist paintings exhibited in 1917 that generated an important debate in the media at that time. Along with the paintings, the response they sparked was crucial to promote an awareness about the existence of artistic languages that challenged the then-predominant artistic canons. On the other hand, Tarsila do Amaral is recognized as one of the biggest names in Brazilian painting in the 1920s, in particular thanks to works from the phases “Pau-Brasil” and “Antropofágica”, where she synthesizes an ideal of her generation. She was able to plastically respond to appeals for an “international Brazilian art”², that is, something that expressed elements connected to her country, but in dialogue with international vanguards. Both were highly esteemed at that period by their own peers. A letter from Mário de Andrade sent to his friend, painter Anita Malfatti, is a good example of this:

Anitinha

[...] I am insatiable when it comes to news from you. I want to know what you do, what they think of you. When a newspaper writes anything about your art, don't you forget that I will make a point of reading. Send it. I now intend to release an article about Tarsila, who each day I admire more. It is funny! Brazilian painting is currently depending on women and on their hands! You, Tarsila and Zina keep walking, while men fall. [...]

A big hug from forever

Mário³

¹ AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral, sua obra, seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003; BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2006; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2022.

² MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³ Mário de Andrade to Anita Malfatti, August 25, 1924. Archive from the Institute of Brazilian Studies from the University of Sao Paulo (IEB/USP), Sao Paulo.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*. In: *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2022, op. cit.;

⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

It is true that not all critics from the period welcomed these artists so favorably. Much has been said about the famous criticism by Monteiro Lobato against artist Anita Malfatti in her 1917 exhibit. However, as some authors have remarked, this idea that the entire path followed later by this artist, her choices for a more “moderate” modernism can be explained due to the criticism received must urgently be reviewed, because they place her in a position of “victim” that is not compatible with the artist’s career⁴. Tadeu Chiarelli has analyzed how much Lobato was influenced by a naturalist/realist paradigm that rejected vanguards in general. I would also like to add that, from the standpoint of gender issues⁵, there is something important to be noticed in Lobato’s criticism about Anita: different from most previous and contemporary critics who tended to “not take women seriously”, considering them amateurs, he considered Anita a professional artist. He states:

If we saw on Ms. Malfatti only a “young lady who paints”, like hundreds there are around us, without acknowledging sparks of talent, we would shut our mouths, or maybe give her half a dozen of these “bonbon” adjectives that sugary critics always have in hand when it comes to young ladies. We consider her, however, worthy of the high homage that is to take her talent seriously by giving about her art a most honest and valuable opinion due to the fact that it is the reflection of the opinion from the sensible public, critics, admirers, her peer artists and... her apologists⁶.

Having said that, it is important to remark that this centrality of Anita and Tarsila, along with Zina Anita, currently less mentioned, can have, notwithstanding, an undesired and perverse effect: to overshadow the existence of many other female artists, both their predecessors and their contemporaries. This exhibit is an opportunity for us to see and learn more about some of them. Here, we exhibit works by Aurélia Rubião, Bellá Paes Leme, Dorothy Bastos, Georgina de Albuquerque, Haydéa Lopes Santiago, Helena Pereira da Silva Ohashi, Laurinda Pacheco de Carvalho, Lucília Fraga, Lucy Citti Ferreira, Miriam Chiaverini, Regina Liberalli, Salma Mogames, Sinhá d'Amora and Yvone Visconti. All these creators actively participated in the artistic context of their time, that is, the 1930s to the 1950s, with only one exception – Miriam Chiaverini, whose work here exhibited is from 1967.

These decades have received less attention from art historians. In general, exhibits and studies are concentrated in more emblematic moments, such as the 1920s – the prime era of modernism – and the 1950s – with the Biennial Exhibits and the triumph of abstractions. Opposite to these decades, considered the “highlands” of artistic production, the 1930s and 1940s are basically “plains”, periods of a less bold, more “routine” artistic work in the field of visual arts⁸.

However, when paying close attention to the artists’ careers, we see a much more alive and dynamic artistic environment than imagined. The women here exhibited were highly participative in this circuit, being especially present as exhibitors in collective showcases, in the General Fine Arts Exhibits held in Rio de Janeiro and named, after 1931, National Fine Arts Salons, or also at their equivalent, such as the Sao Paulo Fine Arts Salons, the Rio Grande do Sul Fine Arts Salons, and even in some editions of the Sao Paulo Bienal. They achieved, in varied degrees, recognition in life, with honorable mention awards, medals (silver, bronze or gold) and reviews at the period’s newspapers. However, none of this was enough for them to be centrally inscribed in the Brazilian art history.

This “oblivion” about such artists has different causes. It is the result of a type of art history that favors especially phases and historical moments that are considered more relevant than others. Also, certain artists seen as unique and singular are prioritized, to the detriment of a careful observation about the artistic environments where they worked. In Brazil, this type of selection is also added to the triumph of modernism as a paradigm, which ended up marginalizing the production of certain artists and schools related to other, more traditional lines⁹ – named “academic”, seen as “old-timers”, outdated and, therefore, thrown “out of history”.

⁶LOBATO, Monteiro, A propósito da exposição da srta. Malfatti, *apud* BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp. 49-50.

⁷AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994; COUTO, Maria de F. Morethy; MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. G. de. Abstrações em debate. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 7-12, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664659. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664659>. Acesso em: 21 fev. 2022; BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, [1985] 1999.

⁸About this subject, read: SOUZA, Antonio Candido de Mello e. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, e também: LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 2019.

⁹COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac, 2005.

However, we are talking about many of the artists – maybe even most of them – who worked in Brazil between the late 19th century and the 1950s. They don't fit quite well to the historiographical narratives, which tend to retain only those who match the criteria of disruption, innovation and singularity, but it is important to think that these unique individuals are only possible as there is an artistic system that allows them to arise; that is, an environment that fosters exhibits, critics, public (of admirers and collectors) and institutions, such as museums and galleries¹⁰. Without this, there is no artist. This system cannot be maintained with only a few solar names. Rather, these individuals seen as extraordinary are only so when compared with the “others”, the “normal ones”, who, however, disappear from the collective memory. Who today remembers the exhibitors who were along David, Manet or the Fauvists who stood out in the 1905 Salon? Every French salon gathered hundreds of exhibitors, but how many of them are currently remembered? However, it is worth asking: how is it possible to understand the novelty of Manet without looking at the other artists he was different from? How to understand the shock caused by the Fauvists without comparing their works with other contemporary ones, preferred by the public at that time? An art history that is open to the relational nature of artistic disputes would bring good answers to these questions¹¹.

The artistic salons are a privileged window to this broader assessment. Institutions founded in Brazil under the auspices of the Imperial Academy of Fine Arts on the first half of the 19th century, throughout the Empire period and even in the transition from the 19th to the 20th century, the General Exhibits of Fine Arts were held annually in Rio de Janeiro. They were the main opportunity artists had to showcase their works. These events basically had a monopoly on their chances of being acknowledged by the system, announcing their names and, with this, making their artistic lives feasible. For their importance in the academic system, the salons are a crucial source for studies about production in the 1800s. The same, however, does not occur with those held on the first half of the 20th century, because there are virtually no studies about such events¹².

However, the Exhibits were still held in Rio de Janeiro until 1931, when, due to the so-called “Revolutionary” Salon, organized by Lucio Costa¹³, the jury was abolished, the modernist orientation was embraced and the name was changed to National Fine Arts Salons. Such exhibits were held every year, with hundreds of participants attracted to, among other factors, the possibility of winning the most coveted award: the one for a Trip Abroad.¹⁴ Additionally, they were covered by the press, projecting their participants to a wider audience – in other words, they were a way for artists to publicize their names, win clients etc. Not coincidentally, when we consulted the period's newspapers, we were able to collect information about several of these female artists.

Along with the Rio salon, other similar salons were opened, such as the Sao Paulo Fine Arts Salon (inaugurated in 1934), the Rio Grande do Sul Fine Arts Salon (1939)¹⁵ and the Official Fine Arts Salon, held in Belém, Pará, as of the 1940s¹⁶. In all of them, most women featured here were present, received awards and decorations. However, as mentioned, these salons, so important at their time, remain virtually ignored by art historiography. Reassessing them is urgent for a more plural history and certainly, when doing this, one will notice

¹⁰ Concerning the notion of artistic system, read: BULHÕES, Maria Amelia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna & RUPP, Betina. *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014. Concerning the notion of artistic field: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹¹ This proposal is present on the approaches by Pierre Bourdieu. Refer to: BOURDIEU, Pierre. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013, in addition to the aforementioned *Regras da arte*.

¹² I conducted the largest survey possible concerning the topic of salons, and came to the following titles: LUZ, Angela. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005; AMARAL, Aracy. *Textos dos Trópicos de Capricórnio, artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006; VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: UnB, 2013; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Os Salões e o sistema da arte: os Salões da Caixa nos anos 1970*. Thesis for Doctorate in Arts and Visual Culture, Federal University of Goiás, 2015; FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: os mundos da arte em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Master's Dissertation: Federal Fluminense University (UFF), 2009; VARGAS, Rosane. *Excluídas da memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)*. Course Graduation Work, Federal University of Rio Grande do Sul, 2013.

¹³ VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

¹⁴ CAVALCANTI, Ana. M. T. *Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. 185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001/2002; DAZZI, Camila. *O ensino na Escola Nacional de Belas Artes: o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia*. *Revista Gearte*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, pp. 130-144, jan./abr. 2018, 130, <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.78893>.

¹⁵ VARGAS, Rosane, op. cit.

¹⁶ FERNANDES, Caroline, op. cit., p. 9.

the number of male and female painters, sculptors, engravers, decorators, designers, among other artists who were fundamental at their time and currently receive little attention.

In addition to the art history issues, common to all artists, there are the ones peculiar to women, many times listed due to “gender issues”¹⁷. Traditionally, the productions by female creators were seen as less professional than the ones done by men, as pastime for amateurs and dilettantes and, therefore, little worthy of attention¹⁸. This exclusion has a long history with deep, almost immemorial economic, religious, cultural and political undertones that comprises what we call “patriarchy”. In the art history arena, this had specific developments. Since the beginning of this discipline, very few women were retained, such as, for example, in the famous book by Giorgio Vasari *The Lives of the Artists*, considered the first in this genre, where, among many male artists mentioned, only one female artist – the sculptor Properzia de Rossi (1490-1530) – deserved a biography. This contempt does not disappear in the 20th century: according to research by Bruno Moreschi, in the books currently most consulted in Brazil, the number of female artists does not exceed 8%¹⁹.

One of the problems with exclusion is to imagine it results from the poor quality of works by women. On the famous essay “Why Have There Been No Great Women Artists?”, published in 1971, Linda Nochlin discussed and rejected with property this idea, showing that art is, above all, a system of notations, languages and values that is *learned*²⁰. Women were excluded from art history because they were prevented from being qualified as artists. This occurred because art academies – which were the main institutions for formation of artists between the 17th century and the late 19th century – blocked their admissions until very recently. Curiously, in France it was precisely with the French Revolution and the reformulation of the institution, under the command of Jacques-Louis David, that women were formally barred from entering as students. The reason was a moral one: the education at the academy gave a central role to drawing, and especially to the live model study, which was considered a crucial step in the formation of academic artists and considered inadequate for women. It is worth reminding that until 1863 the models were men who posed in the nude or, at most, with a cache-sexe. The fact is that, without fully knowing the representation of the human body, women had difficulty in carrying out the most valued genre, capable of establishing artists: history painting²¹.

¹⁷ I make this remark because it is usual to think about gender or gender issues as something exclusively about women, but it is worth highlighting that the masculinity (whether conventional or not) is also a genderization experience – and gender is, above all, a relational category. About this subject, read: SCOTT, Joan. “Genre: une catégorie utile d’analyse historique”. *Les Cahiers du Grif*, n. 37-38, 1988, pp. 125-153.

¹⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008; SIMIONI, Ana Paula & DIAS, Elaine (orgs.). *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: São Paulo State Pinacoteca, 2015; ZACCARA, Madalena (Org.). *De Sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2017; BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. *Revista do Programa de Pós-Graduação UFPE/ UFPB*, n. 8, 2020.

¹⁹ MORESCHI, Bruno. *A história da arte*, 2017. <https://interartive.org/2018/07/historia-da-arte-bruno>.

²⁰ NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: *Art and Sexual Politics*. 2. ed. Nova York: Macmillan, 1973.

²¹ SOFIO, Severine. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII-XIX^e siècles*. Paris: CNRS, 2016.

Fig. 1: Léon Matthieu Cochereau. *Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre-Nations*, 1814. Oil on canvas, 90 cm X 105 cm, Musée du Louvre, Paris. Public domain. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_de_Jean-Louis_David_-_par_Cochereau.jpg

In this image, we see a class in the atelier of Jacques-Louis David (1748-1825). A group of young artists, all male, is seen exercising the representation of the live model. Recent studies indicate that David also had an atelier for female studies, but there is little information about this.



Fig. 2: Séance de pose aux Beaux-Arts, Atelier de Peintre, fin du XIX^e siècle. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

The French Academy only started welcoming women among its students in 1897. In other words, female exclusion lasts for virtually the entire 19th century. In this image, where we see a typical live model class in the institution, we notice a predominantly (or exclusively) masculine environment.



This situation only changes in France in the late 19th century, when the École des Beaux-Arts starts accepting women among its students in 1897²². It is worth remembering that the Brazilian Academy was founded in 1826 by a group of French artists who brought the Davidian model²³. In Brazil, this situation where women were not tolerated as official students, but were able to showcase their works in General Exhibits, was repeated. This lasted until the Republican period, because only in 1892, with reforms of higher education courses, they were able to apply for admission tests. In other words, both in France and in Brazil the access to the live model, which was crucial for the qualification, was heavily hindered for women. With this, they ended up dedicating to artistic modalities considered less important, such as still life (a lower genre according to the academic hierarchy), genre painting, landscapes and, at times, portraits. What was seen as the result

²² SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts*. Paris: ESNBA, 1990. A little before, however, it is noticed that some private ateliers accepted them and taught live model classes. The most famous among them was Académie Julian, which attracted many female students from all over the world. Concerning Académie Julian, read: WEISBERG, Gabriel & BECKER, Jane. *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. New York: The Daheh Museum/London: Rutgers University Press, 2000; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica*. <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920>. Access: Jan 2022.

²³ DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

of “lack of talent”, “lack of genius”, “absence of inspiration” or also as typical of a “female painting” characterized by attention to details, small dimensions, mimicry, decorativism (elements opposite to the qualities from major history paintings) was actually the result from a systemic exclusion.



Fig. 3: Fig. 3. Document exceptionnel montrant l'atelier de Laurent Marqueste, classe de jeunes-filles à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris avant la Première Guerre Mondiale. Photographie de la collection Gaston Marie Martin. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raymonde_Martin,_Beaux-Arts,_Paris,_n%C2%B02.JPG

As of 1897, women became accepted in separate rooms. Here, we see the group of female students from the sculpting class under guidance of Laurent Marqueste.



Fig. 4: Fig. 4: Photography “Aula de pintura, ENBA, concurso de fim de ano” (Painting class, NFAS, year-end contest). Rio de Janeiro, 1912. Photographic copy in gelatin and silver, B&W; 9.2 x 14.2 cm on paper: 21.7 x 14.5 cm. M Nogueira – Artists album. Digital Periodicals, National Library – RJ. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418919.html

This image shows the Painting contest at the Fine Arts Academy in 1912. Among the contestants, there are two women – but only one of them is recognized: Adelaide Gonçalves. It is noticed that the theme is a study “of natural”, that is, a live model study, also called “academy study”. In Brazil, the law from 1892 also established classes in separate groups for men and women. It is known that Rodolfo Amoedo and Henrique Bernardelli were teachers for the women’s class, which, however, was not immediately implemented as established by law, due to lack of material conditions.

For this reason, it is possible to see that historically, for female artists, the access to live model is, in itself, an accomplishment. Not by coincidence, in this exhibit we have a module dedicated to academy studies. In it, we present drawings by Haydêa Lopes Santiago where she represents female bodies. These are exercises typical of live model study sessions, but we can see they are different from each

other [Figures 5 and 6]. While one draws a fine and precise line and gives some attention to details on the model's face, the other is conceived with thick and hatched lines, without any concern with physiognomy. The second one presents a "freer" and looser modeling, without responding to a neoclassical ideal of beauty or to a realistic conception of representation. This study is an example of, on the first half of the 20th century, the artistic formation had respect for traditional practices (importance of drawing, centrality of live model etc.), but was in a process of renewing its languages and methods²⁴. A comparison with the two works by Anita Malfatti exhibited here makes these processes even more perceptible [Figures 7 and 8].



Fig. 5: Haydée Lopes Santiago. *Nu feminino*, charcoal on paper, 40 x 27 cm, [s.d]



Fig. 6: Haydée Lopes Santiago. *Nu feminino*, charcoal on paper, 41 x 31 cm, [s.d]

It is noticed that the academy study did not disappear among modernists. Anita Malfatti did notable studies in her New York phase, with charcoal male nudes with a bold expressive strength. In this exhibit, there is a late example of her production [Figure 7]. In the 1920s, living in Paris as a grantee from the Artistic Boarder of the State of Sao Paulo, she resumed her academy studies, attending classes in private institutions such as Académie Colarossi. In them, another type of tracing is seen, more restrained, concerned with establishing through a precise and delicate line the model's body, following the type of stylization that was highly present at the School of Paris at that period [Figure 8]. This change in the type of trace was experienced by the artist as a personal achievement, maybe due to the difficulties she faced due to being born with congenital issues on the right hand.

For this reason, she had to learn how to draw and paint using her left hand. In a letter written from Paris to her friend Mário de Andrade, she stated: "[...] I also have such a firm hand that I draw a line as thin as a hair with the brush without trembling! I had such a heavy hand, do you remember?"²⁵.

²⁴ About this subject, read: PEREIRA, Ricardo A. B. A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores: uma gradual transição para o moderno. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Available at: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ensino_enbarp.htm.

²⁵ Letter from Anita Malfatti to Mário de Andrade. Paris, November 14, 1927. Archive from the Institute of Brazilian Studies from the University of Sao Paulo.

Fig. 7: Anita Malfatti. *Nu masculino*, charcoal drawing, 62 x 46 cm, 1925.

Fig. 8: Anita Malfatti. *Nu feminino*, ink on paper, 28 x 21,5 cm, 1925.



Finally, we present a painting by Helena Pereira da Silva Ohashi, done during her time in Japan, featuring, in half-body, a nude Asian woman, which we rarely see in Brazil²⁶[Figure 9]. In terms of artistic processes, it is a second moment of the painter's activity: after several drawing sessions, she heads to a new, more advanced step, where color is introduced. Helena's painting also challenges strict contrapositions between "academicism" and "modernism". If on one hand it is clearly a live model study, something traditional, on the other hand there is a psychological weight given to the woman represented that pushes it away from this tradition, getting this work closer to a portrait. Challenging the limits between artistic genres is a modern procedure. It is true that, in this work, Helena Pereira Ohashi, as expected, demonstrates competence in drawing and in the ability to model the human body, but her painting is also a *in and of the painting*. There is no search for a finishing effect; on the contrary, the brushes are clearly kept on the surface, its materiality is expressed, prominent, in bright colors. These characteristics of a modern painting are combined with the respect to artistic tradition, to the cult of design and live model, referenced at the work, but in an updated manner. These works invite us to revisit the academic versus modern dichotomies, and also to rethink how much, specifically for women, the live model study historically had a different weight than the one faced by male artists.

²⁶ CORDARO, Madalena N. Hashimoto. *Helena e Riokai: entre o Brasil e o Japão*. Exhibit catalogue. Sao Paulo: Arte132 Galeria, 2021.

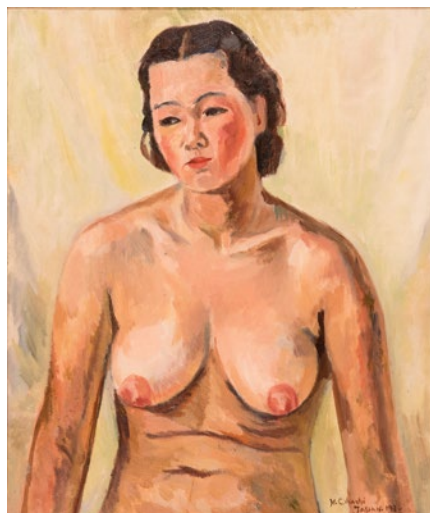


Fig. 9: Helena Pereira da Silva Ohashi. *Nu feminino*, oil on canvas board, 44,7 x 36,7 cm, 1936.

However, the artists were not restricted to the live model. On the contrary: they were dedicated to all existing modalities, even to history painting, the top genre in the academic leaning artistic system. In this exhibit, we have examples of landscapes, still life, history paintings. Although they are not present here, we would like to remind that Brazil also had notable sculptors, such as Nicolina Vaz de Assis, Julieta de França, Celita Vaccani, Margarida Lopes, Irene Hamar, Pola Rezende, and several others. However, one of the modalities where women have had a strong presence in Brazil was engraving²⁷ – a fact that did not go unnoticed by newspaper *O Estado de S. Paulo*, which in the 1950s published a full article about female engravers, remarking that, while in drawing they were few and far between, in the engraving arena “the number of women is impressive.”²⁸ The article then mentions some of them: Renina Katz, Fayga Ostrower, Edith Behring, Ana Letycia, Maria Bonomi and Dorothy Bastos. The latter, currently almost forgotten, was highly commented during her time, especially during the 1950s and 1960s. The exhibit, thus, brings a segment specifically targeted at female engravers, through a significant collection of productions by Dorothy Bastos and only one, but highly instigating, work by Miriam Chiaverini. With this, we aimed at getting attention to this relationship of female artists with engraving in Brazil, which deserves to be better studied, through two names that are currently less mentioned, but have productions with a power that calls us to reconsider the importance of their contributions.

This exhibit is also a good opportunity for knowing a little more about the career of these artists. To do so, it was necessary to endeavor, at times, on truly investigative research, because in some cases there was nothing systematically written about them and even basic biographical information was lacking. The difficulty to still find minimum information in the present, in the “google” era, is a thermometer of how many gaps exist in our art history. In order to contribute to closing some of these memory gaps, I aimed at writing entries about each of them with information that allows both a better contextualization about their works and – I hope – encourages future studies.

Reassessing the production from these artists requires us to observe their works without preconceptions, that is, without prior concepts. It is not about defending here that they were geniuses, misunderstood artists, but about challenging the “genius” category as a parameter for interpretation. Why do all artists need to be geniuses? And what does genius mean, after all? Also, it is not about defending that these artists were modern, modernist, bold or radical, but about questioning: why must all artists necessarily follow modernist aesthetic currents and believe that the duty of good art is to disrupt?

Most of these female artists saw themselves as heiresses to an artistic tradition they tried to renew and update, but not disrupt²⁹. They also didn’t see themselves necessarily as artists above the others, completely unique and singular, nor did they agree with this apology to the image of a genius artist that, as it has been discussed by the feminist historiography, does not even have a female version – one must simply think that there is no “she-genius”, unless in a pejorative way or with a completely different meaning³⁰. The own art history terms are seen as profoundly sexed.

Effectively, they aimed more than anything at consolidating themselves as *professional artists*. In other words, they tried to live from their trade, build their own name and contribute to the consolidation of a more institutionalized artistic

²⁷ AVELAR, Ana. Pintoras e gravadoras expressivas: Um capítulo à parte. Informalismo e Expressionismo-abstrato no Brasil. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, pp. 160-177, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664221; TAVORA, Maria Luísa. O campo da gravura artística nas décadas de 1950/60, no Rio de Janeiro: poéticas e políticas In: CIRILLO, José & GRANDO, Angela (orgs.). *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 221-238; TAVORA, Maria Luísa Luz. Gravura artística em São Paulo – 1950/70: trânsitos, articulações, ensino e poéticas. *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens*, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019, pp. 487-502.

²⁸ A mulher brasileira nas artes plásticas, newspaper *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 1959, p. 44.

²⁹ In this sense, refer to: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

³⁰ PARKER, Rosiska & POLLOCK, Griselda. *Old Mistress: Women, Art and Ideology*. Londres: I. B. Tauris, 2013.

field. To do so, they participated on salons, artistic institutions that currently receive little attention and are even poorly seen, but that at that time had an important role of moving and structuring the artistic life in different Brazilian cities. Observing such works, understanding the paths and choices made by these artists invites us to think in a different manner – better yet, on *their* terms.

I stress “their” because one of the challenges we have when analyzing the works by female artists is facing a set of discourse places that subscribe them to unprivileged positions, of *wives*, *students* or *daughters* of other artists. Some women here showcased are in this category. Georgina de Albuquerque and Haydêa Lopes Santiago were painters married to other painters, with whom they had a work and life partnership. Helena Pereira da Silva Ohashi, on the other hand, had a double challenge, because she was the daughter of the famous painter Oscar Pereira da Silva and got married to a Japanese painter who had great prestige in his country. A similar situation was experienced by Yvonne Visconti, daughter of celebrated painter Eliseu Visconti and married to the artist Henrique Cavalleiro. There are also two highly significant cases: Lucy Citti Ferreira, always associated to the condition of muse and student of Lasar Segall, and Dorothy Bastos, constantly portrayed by critics as student of Livio Abramo. These discourse places – the wife, the daughter, the student – end up settling them in the condition of followers, victims of the “influence” from their “masters”, that is, their husbands, fathers, teachers – not coincidentally, always male figures [1.10].

Fig. 10: In the atelier of Haydêa e Manoel Lopes Santiago. Source: *A inquietação das abelhas*, 1927. Library from the Institute of Brazilian Studies from USP. Photo: Helio Nobre.

This image is a good representation of the idea of “couple of artists”, highly valued in Brazil during the 1920s and 1930s. In fact, couples of artists were a reality, not only in Brazil. The critics at that time highly favored the idea of a heteronormative couple, where a man and a woman lived in perfect harmony, with no tensions or disputes, but in full collaboration and complementariness. Marie Jo-Bonnet indicates how much the marriage ended up becoming a way for women to join the French modernism, but this evidently had its effects: of including women from a precious position, as “wives of” artists³².



³¹ BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes Artistes dans les Avant-Gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006. Ver também: SIMIONI, Ana Paula C., *Profissão artista*, op. cit.

³² CHADWICK, Witney. *Amar & arte. Duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995; SIMIONI, A. P. C.; OLIVEIRA, C.; ROUCHOU, J. & VELLOSO, M. P. (orgs.). *Criações compartilhadas: Artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2014.

Looking at their works, knowing their paths, is an invitation to understanding that such artists built and built themselves in the dialogue with other agents (men and women) of their time. Such exchanges can be intertwined with long coexistences, with affections, with lives shared. It is possible to acknowledge all of this without denying their authorships, their individual contributions to a more plural and inclusive Brazilian art history. To do so, it is necessary to pay attention to the desires from such artists of being professional artists in their own terms; people who collaborated to an institutionalization of the Brazilian artistic system that exists beyond the canons³².

AGRADECIMENTOS

Daria Jaremtchuck

Maria Luisa Tavora

Elisabeth Amatuzzi

Gabriela Amatuzzi

Rogério Bastos Amatuzzi

Lorenzo Giuliano Ferrari

Igor Ferrari

Cristiano Ferrari

Ruth Sprung Tarasantchi

Helio Nobre

Daniel Barretto e Equipe da Divisão Técnico-Científica de Acervo /
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Michelle Alencar e Equipe da Seção de Catalogação e Documentação /
Museu de Arte Contemporânea da USP

Elisabeth Ribas e Equipe do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo (IEB/USP)

Marcele Souto Yakabi e Equipe da Fundação Bienal de São Paulo /
Arquivo Histórico Wanda Svevo

Curadoria / *Curator*

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Produção executiva / *Executive production*

Letissa Kanawati

Suzana Mendes

Identidade visual e catálogo / *Visual identity and catalogue*

Claudio Novaes conceito/design/direção

Fotografia / *Art works photography*

Everton Ballardín

Henrique Luz

Montagem da exposição / *Exhibition setting*

Carlos Pimentel

Revisão e tradução / *Proofreading and translation*

Ieda Lebensztayn

Lígia Fonseca

Impressão / *Print*

Stilgraf

Assessoria de imprensa / *Press office*

A4&Holofote

Av. Juriti 132
Moema São Paulo SP
Brasil CEP 04520-000
Tel.: + 55 11 5054-0357
contato@arte132.com.br
www.arte132.com.br
instagram: @arte132galeria
facebook: /arte132galeria

Segunda a sexta das 14h00 às 19h00
Sábado das 11h00 às 17h00

ISBN: 978-65-00-45152-8

CBL



9 786500 451528