

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

**ANAIS** SEPHA UERJ

# TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,  
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da  
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342



GT 2

# Trajetórias Plurais: Estudos de Gênero



# A representatividade feminina na arte brasileira: reflexões sobre apagamentos e invisibilidades

**Cinthy Marques do Nascimento (UFRJ/UNIFESSPA)<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este texto apresenta as análises iniciais do estudo sobre a representatividade feminina na arte brasileira a partir de uma perspectiva histórico-crítica, com foco na produção artística amazônica de mulheres migrantes do século XX, em diálogo com as questões apresentadas pela teórica norte americana bell hooks, no texto “Artistas mulheres: o processo criativo” (1995), em que são tecidas reflexões sobre os processos históricos vivenciados pelas mulheres na sociedade capitalista e patriarcal, frente aos desafios de ocupar os espaços institucionalizados nos circuitos de artes, a partir de um recorte que apresente as obras e as trajetórias artísticas de: Julieta de França (1870-

---

<sup>1</sup> Doutoranda na linha Imagem e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Marabá (PA). E-mail: cinthyamnascimento@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2968-5125>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6211070769134571>. Rio de Janeiro, Brasil.

1951); Antonieta Feio (1897-1980); Iris Pereira (1909-1987); Estela Campos (1929 -) e Tereza Bandeira (1924-2011), apresentando um panorama que contribua para a historiografia da arte brasileira, em vistas de analisar as obras encontradas em acervos públicos e particulares, e ressaltando os percursos narrativos da produção artística de mulheres amazônidas.

**Palavras-chave:** Representatividade; Amazônia; Arte-Brasileira; Identidade.

Este artigo busca debater a representatividade feminina na arte brasileira, a partir de artistas amazônidas que se caracterizam por serem mulheres migrantes entre séculos. Tal análise aponta para a necessidade de relacionar suas trajetórias com questões acerca da constituição das artes visuais na Região Norte, analisando, nas entrelinhas da historiografia da arte brasileira, o acervo e o legado de: Julieta de França (1870-1951); Antonieta Feio (1897-1980); Iris Pereira (1909-1987); Tereza Bandeira (1924-2011) e Estela Campos (1929 -). Para tal, propõe-se realizar um debate sociológico da arte brasileira, a partir das identidades das artistas, a fim de investigar os processos de invisibilidade e apagamentos presentes nas narrativas históricas ligadas a estas produções artísticas.

Diante deste recorte é necessário orientar este estudo a partir do termo “amazônida”, utilizado nesta análise para contextualizar a identidade cultural pós-moderna daqueles que pertencem ao contexto da cultura amazônica, partindo de Stuart Hall (2005) e, no caso das artistas reunidas neste estudo, tais considerações foram possíveis a partir de dados e fontes que corroboram para compreender o conjunto desta produção artística e suas origens, dados necessários para analisar os fatores que atuam de forma determinante para o conjunto da produção artística de mulheres indígenas, negras, mestiças, não brancas, idosas e migrantes, dados ainda pouco estudados.

As análises preliminares aqui apresentadas estão aliadas a um debate social da representação da mulher na arte brasileira, a partir das identidades amazônicas, para desenvolver uma análise histórico-crítica que trata de discutir a identidade política de artistas entre séculos *na* e *da* Amazônia, visando, desta forma, responder à questão: Qual o lugar destinado na historiografia brasileira às artistas amazônidas?

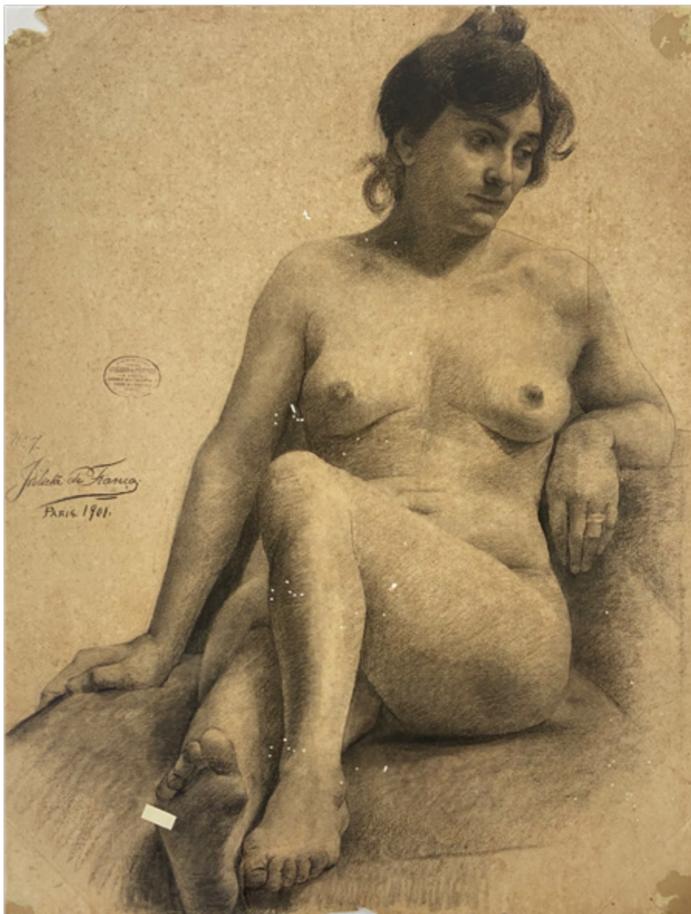
As relações de gênero e o trabalho artístico foram investigados pela teórica feminista antirracista bell hooks (1995), que afirma que há diferentes formas de compreender o desenvolvimento artístico e intelectual de homens e mulheres na mesma sociedade. No entanto, as mulheres são questionadas quando optam por se dedicarem à produção artística e intelectual porque tal postura gera uma desconfiança da sociedade e ameaça a ordem do capitalismo, sendo necessário fortalecer o debate das políticas públicas que possam lidar com as desigualdades, de forma a aliar este pensamento a uma prática feminista.

A maioria das mulheres artistas ainda está lutando para encontrar tempo. Embora o movimento feminista tenha levado à abertura de oportunidades de classe que permitiram que mulheres individuais bem-sucedidas reivindicassem este tempo, essas oportunidades ainda são raras. Esses indivíduos solitários estavam e muitas vezes estão bem situados em termos de classe, raça, criação, educação ou meio para receber os benefícios dessas oportunidades (hooks, 1995, p.128).

Estudar o cenário em que se encontra a produção de artistas amazônidas significa compreender a multiplicidade de identidades, aliado a um debate sociológico da arte brasileira, a partir das formas de encarar o mundo de mulheres com raízes amazônicas. Em vistas de elaborar uma análise contra-hegemônica e reparar os apagamentos e os processos de invisibilidade vivenciados, as artistas amazônidas serão apresentadas nesta pesquisa a partir de sua produção artística.

Tais questões emergem principalmente ao estudar a trajetória artística de Julieta de França (1870-1951), a principal escultora paraense da virada do século XIX para o XX. A obra *Nu feminino sentado de frente* (1901)

é um desenho acadêmico, pertencente ao acervo do Museu D. João VI. O conjunto de obras da artista reúne os estudos desenvolvidos a partir da anatomia do corpo humano, realizados durante as aulas de modelo vivo *Académie Julian*, no período em que a artista foi pensionista da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em Paris.



**Figura 1. Julieta de França, *Nu feminino sentado de frente* (academia) (1901)**

Desenho

Fonte: Museu D. João (EBA-UFRJ)

A biografia da artista revela os fatos contraditórios de sua trajetória artística – ao retornar do pensionato apresentou o conjunto de trabalhos, entre desenhos, moldes e maquetes, e participou da Exposição Geral de Belas Artes, em 1906. Na ocasião, a artista submeteu a maquete Comemorativa à República Brasileira para avaliação da banca do concurso para ereção de um monumento público, formada por ex-mestres da artista,

dentre os quais Rodolfo Bernadelli. No entanto, ao receber o parecer afirmando ausência de noção estética no projeto, a artista recorreu a estratégias de pareceres favoráveis de mestres no Brasil e no exterior, situação que desgastou sua relação com a Academia, ao colocar em xeque a decisão do júri, conforme observa Simioni:

[...] o embate com Rodolfo Bernadelli encobria um fato comprometedor de sua reputação: Julieta fora mãe solteira de Pandorita de França, a quem sustentara sozinha, em uma época em que não gozava de boa fama a mulher que ousasse exercer a maternidade fora do casamento tradicional. Sua filha nasceu em 1904, logo após retornar ao Brasil, tendo sido gestada na França, poucos anos antes de apresentar a maquete que lhe causaria conflitos com a Academia. (Simioni, 2008, p. 259).

A teórica Whitney Chadwick constatou que a historiografia da arte foi uma categoria de estudos organizada por homens, e, neste contexto, as obras das mulheres artistas eram desvalorizadas em relação a critérios como qualidade, contribuindo para que seus trabalhos tivessem menos relevância, se comparados com os dos seus pares homens. Consta que Julieta de França obteve o reconhecimento do seu talento tardiamente, em 1920, com aprovação em Belém, cidade natal da artista, por unanimidade, pelo júri de artistas paraenses, contexto territorial favorecido, conforme aponta Simioni (2008, p. 259): “[...] além de tratar-se de um Estado que estava longe da capital Rio de Janeiro, onde o peso da Academia se fazia sentir menos intensamente”. Ao não se tornar amplamente conhecida na região em que nasceu, é possível afirmar que a produção artística de Julieta de França não está devidamente inserida no panorama da Arte Brasileira.

Ao aprofundar as análises iniciais sobre as temáticas e trajetórias artísticas das artistas amazônidas paraenses, observei que não se pode afirmar com absoluta certeza de que houve um apagamento desses percursos – por tais narrativas estarem sendo construídas à medida que acontece o aprofundamento do tema – e nem mesmo completamente invisibilizadas – notas de imprensa são fontes que comprovam que as artistas amazônidas estavam participando efetivamente de circuitos de arte nacionais, na medida em que suas obras ganhavam destaque em cada período no início do século XX.

Antonieta Feio (1897-1980) é considerada a principal pintora do início do século XX no Pará, e detém o conjunto de sua obra pertencente aos principais acervos públicos do estado: no Museu de Arte de Belém (MABE), no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), na Escola de Música Carlos Gomes, no Arcebispado de Belém, na Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará, dentre outros. Além disso, as obras de Antonieta Feio estão periodicamente integrando exposições de arte contemporânea paraense, salões e mostras, devido ao caráter modernista de seus retratos da população amazônica. Durante a 1ª Bienal das Amazônias (2023), a tela *A vendedora de cheiro* (1947) participou da exposição que reuniu obras em torno do tema *Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. O termo *Bubuia* é inspirado na obra do poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, que define a relação íntima do caboclo ribeirinho com o rio. Paes Loureiro criou o conceito de *dibubuismo* amazônico, uma referência às relações entre as águas e as pessoas que habitam o território da floresta, e que dialoga com o conceito de cultura amazônica.



**Figura 2. Antonieta Feio, *Vendedora de cheiro* (1947)**  
Óleo sobre tela, 105,6 x 74,3 cm  
Fonte: Museu de Arte de Belém (MABE)

*Vendedora de cheiro* é o retrato uma mulher paraense da classe trabalhadora, tema central de suas telas, e que atribui relevância a figuras femininas, mulheres trabalhadoras amazônicas no início do século XX, vendedoras da feira do Ver-o-Peso, mulheres afro-indígenas que vendem ervas, comidas, remédios e que detêm notável saber popular das plantas da Amazônia. São cozinheiras, costureiras, amassadeiras de açaí e vendedoras de tacacá (Fernandes, 2011). *A vendedora de cheiro* é, portanto, um retrato de uma mulher amazônica, conforme analisa Caroline Fernandes:

A tela é um retrato de uma mulher mestiça, de meia idade, vestida com saia florida, blusa branca com renda, adornada com brincos, colar e pulseira dourados, flores vermelhas e brancas nos cabelos presos no topo da cabeça. O corpo ereto, olhar à frente, ela apoia a mão direita na cintura, e com a esquerda segura um cesto de palha repleto de raízes e plantas de cheiro forte (Fernandes, 2013, p. 62).

A artista especializou-se em retratos ao estudar pintura na Escola de Belas Artes de Florença, na Itália, retornando ao Brasil e fixando novamente residência em Belém, vindo a se tornar posteriormente uma pintora bastante requisitada por figuras públicas da sociedade belenense. Tal dado ressalta o protagonismo de sua trajetória, ao decidir retornar para Belém, no Pará, ao invés de seguir para a capital federal, Rio de Janeiro – caminho que havia sido percorrido por Julieta de França anteriormente. Ambas foram artistas paraenses de formação acadêmica na transição do século XIX para o XX, e que aprofundaram seus estudos no exterior, porém, com destinos diferentes na historiografia da Arte. Julieta de França vivenciou o silenciamento de sua trajetória artística, considerado por Simioni (2008, p. 260) o “resultado de um completo e sutil processo social”.

Em busca do aprofundamento dos estudos em belas artes, a cidade do Rio de Janeiro foi também o destino da artista amazonense Iris Pereira (1909-1987), que, tal qual Julieta de França, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, especializou-se em Artes Aplicadas durante a década de 1930, sendo discípula de Theodoro Braga e contemporânea do pintor paraense Manoel Pastana.

Em 1924, aconteceu a primeira exposição individual de Iris Pereira no Rio de Janeiro, em que apresentou trabalhos artísticos de variados estilos. As informações são encontradas em jornais e periódicos da época, que ressaltam o desenvolvimento de sua poética no campo do desenho aplicado a temas com inspirações na cultura indígena marajoara e tapajônica, e na cultura ribeirinha amazônica, permeadas por padrões geométricos que dialogam com diferentes culturas dos povos originários no Brasil.

Confesso que recebi impressão extremamente agradável do quanto vi, e não hesito em reconhecer e proclamar o brilhante talento da senhorita Iris Pereira, o seu delicado espírito de fantasia, a elegância encantadora da sua arte tão sugestiva, revelados em trabalhos verdadeiramente perfeitos, que, estou certo, serão apreciadíssimos pelo nosso público. A nossa jovem compatriota, nortista, chegou agora ao Rio com grande entusiasmo para fazer, no ambiente carioca, um nome à altura do seu merecimento. E acredito que seguirá sem dificuldade (Eneida de Moraes, *Jornal O Paiz*, 1924).

A artista participou da Exposição Geral de Belas Artes nas edições de 1933 e 1934, e, posteriormente, aprofundou seus estudos em Artes Decorativas, tornando-se professora convidada do Curso de Extensão Universitária de Arte Decorativa, em que ministrou aulas de Desenho e Estilização (1º ano) e Estudos de Motivos Brasileiros (2º ano) durante a coordenação de Flexa Ribeiro, ministrando aulas ao lado de professores convidados e artistas prestigiados, dentre eles: Rodolpho Amoedo, Elyseu Visconti e Correia Lima.

Iris Pereira nasceu no Amazonas, sendo, portanto, representante da pintura decorativa do norte amazônico, e que apresenta uma visualidade próxima de uma vivência e realidade amazônica, que revela profunda intimidade com temáticas relacionadas ao grafismo indígena. É possível realizar uma análise do conjunto de sua obra, pertencente ao acervo do Museu de Arte do Rio (MAR), para compreender as conexões entre as artes aplicadas e a arte decorativa, em exímio diálogo com os elementos visuais voltados para o desenho analítico e acadêmico, e que partem do grafismo indígena inspirado em padrões decorativos das civilizações da Pan-Amazônia.

Tais desdobramentos entre os estados do Pará e Rio de Janeiro são observados também no caso da artista Estela Campos (1929 –), que nasceu no Rio de Janeiro. Consta que a artista brasileira se mudou muito jovem, com seus pais, para Portugal onde fez os cursos primário e secundário, e nesse período teve aulas particulares de desenho na escola de Belas-Artes do Porto.

Quando retornou ao Brasil, veio primeiro ao Rio de Janeiro e depois seguiu para Belém do Pará, e concluiu a faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, mantendo relação com a Região Norte do país, tornando-se a principal representante do abstracionismo em Belém no final dos anos 1950, conforme observa Gil Vieira Costa:

Sua obra foi uma das condicionantes para que o campo artístico em Belém se organizasse em torno de uma adesão coletiva ao abstracionismo, por meio da formação de grupos e da realização de exposições de arte abstracionista. Ela marca um importante ciclo de contato com as ideias e práticas artísticas modernistas, que passavam por um processo veloz de mundialização (Vieira Costa, 2018, p. 62).

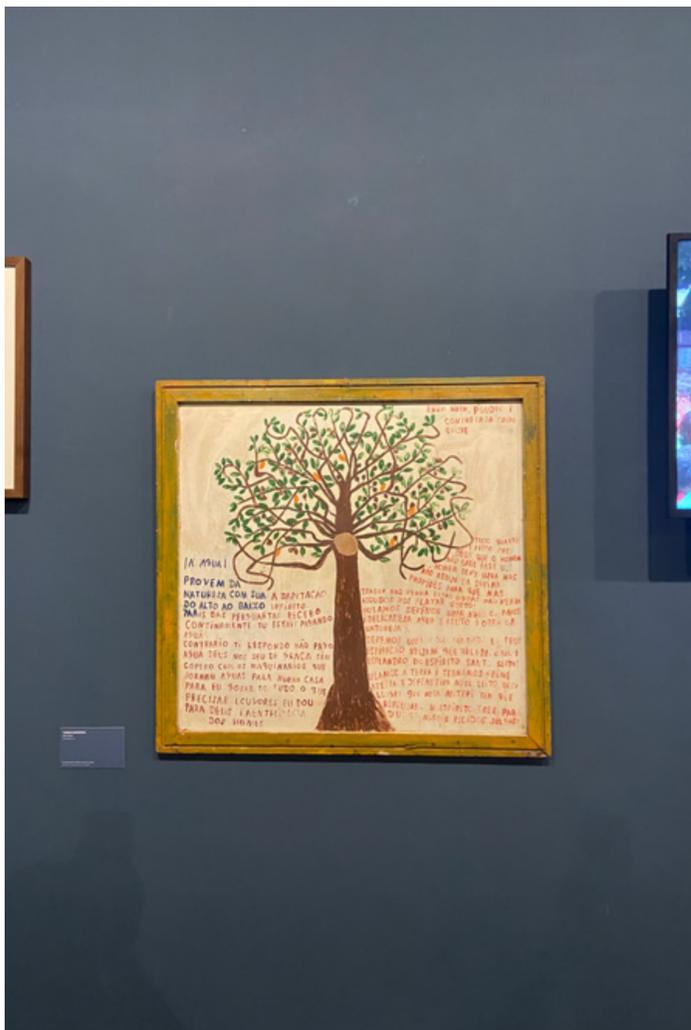
Estela Campos expôs na Livraria São José, de Carlos Ribeiro, através da conexão que a jornalista paraense Eneida de Moraes fez com aquele que foi considerado “amigo incondicional dos escritores e artistas” (Diário Carioca, 1958). A obra de Estela Campos é permeada por desenhos que partem de uma abstração geométrica e abstracionista em diálogo com a palavra, campos da criação que a artista experienciou através da produção de poesia que dialoga com a poética neoconcreta, caminhando para o desenvolvimento de um pensamento voltado para a abstração no campo do desenho no conjunto de sua obra.

A livraria, localizada em rua homônima no centro do Rio de Janeiro, abria as portas periodicamente para exposições e lançamentos de livros. O jornalista Antônio Bento, do Diário Carioca, publica nota em setembro de 1958, em que considera que a artista se inspira no abstracionismo do russo Wassily Kandinsky (1866-1944).

Trouxe a artista ao Rio cerca de cento e setenta trabalhos, dos quais só pode expor uma pequena parte, por falta de espaço. Nas obras agora apresentadas, podem ser notadas duas fases diversas. A primeira abstrata, provindo da influência de Kandinsky. Mas, não se pense que a jovem paraense ficou presa ao mestre russo. Partiu apenas de algumas de suas composições para chegar a soluções pessoais, como as que se denominam “sistemas”. As formas soltas de Kandinsky tomam aqui novo rumo, unem-se em constelações e em prismas, organizam-se segundo a lei que lhes dita a fantasia da artista. Nestes desenhos, Estela Campos consegue equilíbrio maior, uma unidade visual de equilíbrio mais perfeito. Na segunda fase, a artista é mais pessoal. E é também mais profunda. Ninguém decifra à primeira vista o mundo misterioso ou fantástico que vai aparecendo através de formas, de símbolos, de poemas ou de palavras soltas. Filia-se essa fase de Estela Campos ao surrealismo, sendo, entretanto, de uma originalidade irrecusável. Que representa ou significa essa explosão de poesia irracional? (Antônio Bento, Diário Carioca, 20 set. 1958).

Ao apontar para a necessidade de compreender a trajetória de artistas amazônidas e seus percursos migratórios, torna-se possível apresentar uma reflexão sobre os desafios para inserir esta produção no contexto nacional, evidência que aponta para a produção artística de Tereza Bandeira – mulher, mãe, nordestina – foi uma artista que viveu e produziu suas obras em Marabá, no sudeste do estado do Pará, entre as décadas de 1990 e os anos 2000. A artista participou das atividades promovidas pelos grupos GAM-Galpão de Artes de Marabá, e pela Associação dos Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará – Pontal Instituto Cultural, de forma assídua a partir de 2005.

Analisar a obra desta artista auxilia na reflexão sobre questões acerca da constituição das artes visuais na Região Norte, impactada pelos constantes fluxos migratórios e culturais que contextualizam o cenário político na região amazônica. Tereza Bandeira, de origem nordestina, migrara diversas vezes para o Norte do Brasil, e sua poética versa sobre um conjunto de trabalhos com textos escritos em poesia de caráter fantástico-religioso, dialogando com questões existenciais, da alma e do espírito, através de imagens inseridas em peças produzidas a partir de suportes não convencionais. Em 2023, o Centro Cultural Inclusartiz (RJ) realizou a exposição “O Sagrado na Amazônia”, com curadoria de Paulo Herkenroff, incluindo uma obra da artista, que trata da forma como a artista lida com as questões ao seu redor, a partir de vivências próprias e várias metáforas de si.



**Figura 3. Tereza Bandeira, *Sem título [A Água]* (2006)**  
Tinta esmalte sintético sobre eucatex, 82 x 55 cm  
Reprodução fotográfica Cinthya Marques  
Fonte: Acervo Galpão de Artes de Marabá (GAM)

Sendo assim, este estudo aponta para a possibilidade de colaborar com a historiografia da arte brasileira, bem como levantar questões sobre a representação das artistas mulheres no cânone da História da Arte. Através das análises apresentadas, é possível aprofundar a investigação das identidades de mulheres artistas amazônidas, refletindo sobre os desafios enfrentados para se autoafirmarem nos circuitos de arte institucionalizados, em espaços de atuação que são campos de batalha conforme aponta bell hooks, “As mulheres artistas não podem esperar que as circunstâncias ideais se concretizem antes de encontrarmos tempo para fazer o trabalho que somos chamadas a fazer; temos que criar de forma oposicionista, trabalhar contra a corrente” (hooks, 1995, p. 130).

Ao realizar análises e coleta de dados que forneçam informações sobre as condições desta produção é possível compreender através dos processos migratórios que mulheres artistas amazônidas estão no cerne da produção artística brasileira, e que detém conhecimento acerca da criação simbólica, sendo necessário que estudos, tal como este propõe, aprofundem e contribuam para a organização de uma memória coletiva das Artes Visuais na Amazônia.

## **Referências bibliográficas:**

SIMIONI, A. P. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CHADWICK, W. **Art, History and the Women Artist**. 2. ed. New York: Thames and Hudson, 1997.

FERNANDES, C. **O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio**. 1. ed. Belém: IAP, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, B. **Women Artists: The Creative Process in her Art on My Mind**. New York: New Press, 1995. 125-132.

COSTA, G. V. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, Belém, v. 13, n. 3, p. 699-717, set.-dez., 2018.

