

Artistas Brasileiras em exposições internacionais nos Estados Unidos, 1930 e 1939

Brazilian Women Artists in Exhibitions: New York, 1930 and 1939

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18251

RENATA GOMES CARDOSO

Professora de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

 0000-0003-2228-3526

Resumo

Este artigo propõe uma análise sobre a presença de mulheres artistas brasileiras em duas exposições internacionais realizadas nos Estados Unidos em 1930 e 1939, nos museus Roerich e Riverside, respectivamente. Para tal debate e considerando que as mostras foram organizadas a partir do Brasil, apresenta-se a participação e circulação de tais artistas na cena artística brasileira, analisando a repercussão e projeção de suas trajetórias, de forma a debater tal participação internacional atrelada às dinâmicas do contexto brasileiro.

Palavras-chave: Mulheres Artistas. Exposições Internacionais. Museu Roerich. Feira de Nova York. Museu Riverside.

Abstract

This article proposes an analysis of the presence of Brazilian women artists in two international exhibitions held at the Roerich and the Riverside Museums. The Roerich Museum organized the first exhibition in 1930. The second Brazilian participation was part of a major exhibition of Latin American Art organized by the New York World's Fair with the Brazilian government. In this pursuit, the article first presents their careers and participation in the Brazilian artistic scene, which led to international circulation.

Keywords: Women Artists. International Exhibitions. Roerich Museum. New York World's Fair. Riverside Museum.

Neste artigo apresenta-se uma abordagem sobre a participação de mulheres nas duas primeiras exposições internacionais de arte brasileira organizadas nos Estados Unidos, nos anos de 1930 e 1939, com o objetivo de aprofundar a discussão sobre a presença destas artistas na cena artística brasileira e internacional. Parte-se, portanto, de dois eventos que promoveram projeção internacional de arte brasileira na década de 1930 para repensar trajetórias, obras e o alcance destas artistas em uma perspectiva histórica, em um esforço para compreender e reconstituir tal circulação no contexto modernista do período. A ausência de fontes sobre essas artistas conduziu a pesquisa a uma ênfase nos comentários de imprensa, nos catálogos das exposições da ENBA e os catálogos das duas exposições. As notas de imprensa apresentam apreciações sobre o trabalho das artistas, reproduções de obras, entrevistas e informações sobre participações em eventos e outras exposições, que contribuem para identificar algumas das obras expostas nas duas exposições internacionais ou, ao menos, refletir sobre algumas características do trabalho das artistas.

Ao abordar o eixo de discussão mulheres, arte e história da arte, Griselda Pollock argumenta que um estudo sobre mulheres não pode focar apenas, precisamente, trajetórias de mulheres, individualizadas, mas os “sistemas sociais e esquemas ideológicos” que perpetuam relações de poder e hierarquias de gênero¹. Pollock retoma o debate iniciado por Linda Nochlin, em texto inaugural de 1971, sobre a condição social das mulheres para a formação artística, em contextos históricos caracterizados por restrições à participação em um fundamental processo que conduz às etapas de legitimação ou consagração de artistas. Nochlin problematiza, sobretudo, a noção de genialidade que serviu como paradigma da narrativa histórica², que precisa ser modificada e relacionada a estas condições de acesso e formação e não a uma capacidade nata, transcendente, de criação artística. Para ampliar a discussão sobre presença e circulação de mulheres no campo artístico, Pollock recorre à ideia de Nochlin sobre a necessidade de uma mudança de paradigma na estrutura da própria história da arte, que passava então, na década de 1970, por uma revisão crítica, derivada do reconhecimento de uma crise, baseada por sua vez na insuficiência do campo para abordar as transformações sociais, artísticas e culturais do período. A partir de estudos e leitores marxistas, como Raymond Williams, e em análise interdisciplinar, Pollock pensa arte e circulação do ponto de vista de uma *prática* socialmente condicionada: a mudança de paradigma demanda a desconstrução de uma visão tradicional e ideológica para um escrutínio dos

¹ POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Londres; NY: Routledge, 2015 [1ª ed. 1988], p. 26.

² NOCHLIN, Linda. Why are there no great women artists? In: GORNICK, Vivian; MORAN, Barbara K. (orgs.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971, p. 480-510.

sistemas culturais, em que as “relações sociais formam as condições para a produção e consumo de objetos designados neste processo como arte”³.

A partir desta introdução, Pollock desdobra uma análise sobre a prática artística e a circulação de mulheres no fenômeno da modernidade que caracterizou a arte e a cultura na transição do século XIX para o século XX. Os espaços de circulação e legitimação de artistas se transformaram neste processo, de um meio acadêmico e mais restrito para um contexto de salões modernos e independentes, ou galerias, em uma nova configuração de mercado e novos agentes – que ampliavam tanto o acesso do público, quanto a circulação e divulgação de novos processos e tendências – até a configuração de novas instituições, já dentro de um universo modernista. Diante desta estrutura de sistema, constituída ainda em uma hierarquia de gêneros, é possível questionar em que medida esses novos espaços da arte, que culminam na fundação de museus modernos, alteraram – ou não – a circulação de mulheres artistas ou, ainda, contribuíram para alterar a percepção, na crítica de arte e nos contextos, sobre tal circulação. De acordo com Simioni, com tal abordagem, Pollock questionou também a “forma como a historiografia da arte moderna foi construída”⁴, ao associar a genialidade do artista moderno a “uma ‘vida de artista’ que deveria se contrapor à do “bom burguês”⁵, transgressora de condutas morais. Como questiona Simioni, esse estilo de vida do artista era difícil de ser seguido por mulheres “nascidas no século XIX”, sem serem “tachadas de imorais párias ou loucas”⁶.

Do ponto de vista da arte brasileira, é preciso refletir sobre transições institucionais e transformações que permeiam tal cenário de fins do século XIX aos desdobramentos modernistas que se estendem até fins da década de 1940, considerando os discursos que as acompanharam, para analisar a crescente circulação de mulheres neste recorte temporal, bem como as formas de projeção de suas carreiras. O fenômeno dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, ocorrido há pouco tempo, promoveu uma série de debates indicando a urgência de uma revisão sobre o período e as complexidades de sua constituição e desdobramento, sobretudo na década de 1930, na qual o debate sobre pressupostos modernistas se acirrou em um cenário mais institucional, que se configura com uma significativa transformação política – da Era Vargas – que teve consequências diretas não apenas na estrutura do sistema artístico no Brasil, mas também em um sentido de projeção internacional da arte brasileira, em que a discussão sobre identidade nacional ganhou novos contornos. No caso de projeção internacional é possível identificar, anos antes, por exemplo, estratégias de circulação adotadas por uma artista como

³ POLLOCK, *op. cit.*, p. 26-28.

⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022, p. 22.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibid.

Tarsila do Amaral que realizou, já no início de sua trajetória, exposições individuais apenas em Paris. Mas como pensar a participação de mulheres nesta estratégia de apresentação de “arte brasileira” internacionalmente, considerando, neste caso, participações em exposições coletivas, cujos trâmites de organização e circulação passavam por certas relações institucionais?

Na década de 1930 foram realizadas três exposições coletivas de arte brasileira nos Estados Unidos. A primeira foi inaugurada em 1930 no Museu Roerich, em Nova York, composta especificamente por artistas brasileiros, contudo inserida em um projeto mais amplo de exposições, que tinha o objetivo de fazer circular arte e cultura internacional – sobretudo da América Latina – nos Estados Unidos, em um sentido de cooperação panamericana. No Brasil, foram criados comitês nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que ficaram responsáveis pela organização dos trabalhos que entrariam na exposição. Considerando que 1930 é um ano chave no contexto dos debates sobre arte e suas transformações modernistas, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, a exposição por fim apresentada contou com a participação de artistas de todas as tendências de fins do século XIX e início do XX, desde as mais acentuadas, percebidas em obras como as de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, às mais transitórias em termos de processos que circulavam no Brasil, nesses anos.⁷

Separada por nove anos, a segunda mostra internacional de arte brasileira foi aberta no Museu Riverside em 1939, integrando desta vez, especificamente, uma grande Exposição de Arte Latino-Americana, organizada no âmbito da Feira Mundial de Nova York. Desta segunda exposição, porém, participaram apenas artistas vinculados ao contexto do Rio de Janeiro, com um grande conjunto de obras. A terceira apresentação ocorreu já no ano 1940, como uma continuidade da mesma iniciativa, vinculada à Feira de Nova York. Desta segunda edição da exposição de arte latino-americana participaram apenas Portinari e Maria Martins.⁸

Do conjunto de mulheres participantes das exposições de 1930 e 1939, com exceção de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Guiomar Fagundes, todas as outras artistas são vinculadas ao contexto artístico-cultural do Rio de Janeiro [Tabela 1, 2 e 3]. Esse dado indica que, tanto na exposição de 1930 como na de 1939, organizar uma exposição de “arte brasileira”, a ser apresentada internacionalmente, dependia em grande medida de uma posição de sistema, centralizado por sua vez na Escola Nacional de Belas Artes e no ambiente artístico do Rio de Janeiro, considerados ali seus embates, disputas e posições, acirradas

⁷ A organização desta exposição foi discutida em CARDOSO, Renata G. A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 34, 2014, Uberlândia. **Anais do XXXIV Colóquio...** Uberlândia: CBHA, 2014. v. 2. p. 1027-1035.

⁸ A organização das duas exposições no Riverside vinculadas à Feira de Nova York foi discutida em: CARDOSO, Renata G. As exposições de Arte Latino-americana no Riverside Museum de Nova York em 1939 e 1940: trâmites da organização da seção brasileira. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 9-24, 2019.

na década de 1930, por conta dos eventos da chamada Era Vargas. Tendo em vista que as artistas Georgina de Albuquerque, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral foram e são abordadas por um número significativo de pesquisas, que resultaram nas mais diversas publicações, este artigo procura destacar as outras artistas que figuraram nas duas primeiras apresentações, o que conduziu esta abordagem, inevitavelmente, a um enfoque no contexto do Rio de Janeiro, a partir dos salões da Escola Nacional de Belas Artes, posteriormente Salão Nacional, e as várias exposições paralelas percebidas como sintomas das transições no contexto, criadas em contraponto ao modelo e normas do salão.

Uma carta de Celso Kelly para Portinari, de 1929, por exemplo, contribui para compreender tais transições no cenário carioca. Ele menciona como a organização do salão vinha sendo questionada, diante de uma nova configuração de interesses e posicionamentos artísticos e como essa nova configuração abria outras possibilidades de exposição e de visibilidade para artistas:

Sucede, entretanto, que o júri rejeitou mais de duzentos trabalhos, coeficiente nunca visto nas seleções anteriores. O fato causou uma repulsa geral, porque, entre os recusados, figurava gente boa, inclusive concorrentes ao prêmio de viagem. Essa gente me assediou para fazer um Salão. Contando com o apoio deles, com os oferecimentos dos jornais e com a solidariedade da maioria dos expositores, entre eles, o Oswald, o Navarro, o Pedro Bruno, a Georgina, o Constantino, o Jordão, o Cozzo, o Faria, o Teruz, o Paes Leme, o Gagarin, além de elementos estranhos à Escola, como a D. Regina Veiga, não tive dúvida em organizar uma exposição, que não seria de revanche, porque isso não era elegante, mas uma mostra livre de arte. Encontrei, para isso, o apoio do Ministro da Justiça, que me cedeu o salão nobre da Biblioteca Nacional, um vasto recinto, suntuoso e mais ou menos adequado. Aí se realizou o Salão dos Artistas Brasileiros, que causou um grande sucesso.⁹

A década de 1930 constitui, portanto, um cenário amplo e complexo para repensar essas relações institucionais, no sentido de entender as configurações de modernidade e o desdobramento de determinadas posições artísticas, seja na pintura, escultura ou artes decorativas, com transformações também no debate crítico neste meio. Ao mesmo tempo, destaca-se também no período um aumento da presença e circulação de mulheres. Em estudo pioneiro, Ana Paula Cavalcanti Simioni fez levantamento sobre a atuação das artistas no sistema acadêmico do século XIX em diante, demonstrando, através de fontes como catálogos de salões e documentos da Academia Imperial e Escola Nacional, a participação cada vez crescente das artistas, em uma busca por profissionalização¹⁰. Esse levantamento percorre o cenário institucional até por volta de 1922, ano em que foi realizada, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna.

⁹ Carta de Celso Kelly (Rio de Janeiro) para Portinari (Paris), 6 nov. 1929. Acervo/Arquivo - Projeto Portinari.

¹⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp/Fapesp: 2008.

Do ponto de vista da historiografia sobre o período há uma grande ênfase no cenário de São Paulo a partir do marco da Semana, que coloca em destaque artistas como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, entendidas como protagonistas de um processo de assimilação das transformações modernistas. Em paralelo, é preciso considerar este crescente número de mulheres no contexto artístico do Rio de Janeiro, constituído por artistas que participavam não apenas do “salão oficial”, mas desses novos espaços, como indicado por Celso Kelly. A progressiva participação das artistas pode ser observada em fontes como os catálogos dos salões e os comentários críticos da imprensa, nas décadas de 1920 e 1930. Com enfoque nesta circulação, é possível extrair destas fontes a participação em exposições, ou agrupamentos voltados para a organização de eventos dos mais diversos, correlacionados com a atuação artística, como palestras, salões beneficentes, homenagens, recepções, projetos educativos etc. Essa ampla circulação, porém, dificilmente se vê respaldada nas análises históricas sobre o contexto modernista. A configuração de novos espaços artísticos, fora do circuito oficial de exposições, muito beneficiou a participação feminina, no sentido de apresentação em exposições individuais e coletivas. A presença acentuada das artistas no cenário passou a ser alvo de maior discussão nos comentários da imprensa especializada nas áreas de arte e cultura, ainda que certos textos seguissem demonstrando posições ambivalentes sobre o lugar e o papel da mulher, e da artista, em uma sociedade ainda bastante tradicional¹¹. De todo modo, essa participação no contexto carioca precisa ser pensada como lugar em que se configura a entrada de mulheres nas exposições em que a arte brasileira é projetada internacionalmente, como as exposições de 1930 e 1939 nos Estados Unidos.

No cenário brasileiro, as obras das mulheres passaram a ser mais comentadas a cada participação em eventos e exposições, porém com continuidade dos estereótipos de gênero e categorizações de inferioridade, comuns na crítica, como foi discutido por Simioni¹², entre posições e terminologias que as enquadravam como amadoras. O aumento da circulação dessas artistas, por outro lado, garante uma presença nessas notas e engendra certa alteração no formato desses comentários.

O crescimento de participação das mulheres no cenário carioca pode ser compreendido a partir de uma nota que saiu na *Revista da Semana*, em 1926, com o título sugestivo de “Eva no Salão de 1926” [Figura 1], escrito por Saul de Navarro, sobre a presença das artistas no salão oficial¹³. Na página da *Semana* pequenos retratos das artistas, identificadas com seus nomes logo abaixo, emolduram o próprio texto. Depois de tecer elogios à trajetória de Georgina de Albuquerque, o autor da nota abre para

¹¹ A disputa por espaços para formação e circulação, bem como o tratamento da crítica de arte a esta presença, situando a condição feminina, é um ponto de discussão em Simioni, *op. cit.*, p. 35-78. Sobre a questão ver também o catálogo: SIMIONI, A. P. C.; DIAS, Elaine. **Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)**. São Paulo: Pinacoteca, 2015;

¹² SIMIONI, *op. cit.*, 2008, p. 35-78.

¹³ NAVARRO, Saul de. “Eva no Salão de 1926”. *Revista da Semana*, RJ, ano XXVII, n. 44, 23 out. 1926.

comentar o trabalho das outras artistas no salão, indicando a presença de “vários trabalhos femininos, que merecem referência, por ser isso um sintoma e um sorriso de cultura”. O destaque às artistas vem permeado pelos estereótipos de gênero, mas é interessante observar que é um artigo que procura identificar esse crescimento, sobretudo pelo reforço da composição da imagem que emoldura o texto. Localizado no meio do caderno desta edição da revista, em página dupla, o retrato de Georgina de Albuquerque está centralizado, com uma moldura retangular cheia de ornamentos. Compõem com ela, no canto superior direito e esquerdo, também em moldura retangular, mas simples, as artistas Haydê Lopes Santiago e Sarah Villela de Figueiredo, respectivamente. As outras artistas são distribuídas na página com os retratos em molduras circulares, em menor dimensão; a imagem toda se organiza de forma que as figuras de Georgina de Albuquerque, Haydê Santiago e Sarah Villela sejam entendidas como formadoras de uma geração de artistas, associadas a elas pelos grafismos da ornamentação. Todas são comentadas no texto, da pintura à escultura e artes decorativas, em meio a termos como “graça radiosa” e “encarnação da beleza”, atributos não necessariamente vinculados às obras apresentadas ao salão, em si.



Figura 1:
Página da *Revista da Semana*, 23 de outubro de 1926. Fonte da imagem: Hemeroteca-BNDigital.

Tal destaque às artistas no referido salão de 1926 não apareceu sem precedentes. Uma reportagem do jornal *O Malho*, do RJ, de 1923, sobre o salão do centenário da independência, foi toda dedicada à presença da mulher:

Dentre a plêiade de artistas que enviaram os seus trabalhos ao atual Salão de Belas Artes destaca-se um grupo de mulheres que eficazmente contribuiu para a sua realização. Nada menos de vinte artistas firmam telas, esculturas e medalhas, algumas das quais, *verdadeiras obras de arte*, onde o gosto estético é realmente compreendido.¹⁴

A reportagem destaca Georgina de Albuquerque em produção e atuação no cenário da Escola Nacional e dos salões, mas traz uma lista, comentada, de obras e outras artistas participantes. Nos critérios para elogio das obras o crítico faz uso de termos genéricos como “qualidade evidenciada”, “milagres de perfeição e de técnica”, “belas qualidades de pintura e de caráter”, que se repetem nessas descrições dos sucessos individuais nos salões.

Com essa presença no cenário carioca e circulação na imprensa, foi organizado no Rio de Janeiro um I Salão Feminino de Belas Artes¹⁵, no ano de 1931, após a participação brasileira na exposição internacional do Museu Roerich, de 1930. Este I Salão surge com esforços da Associação de Artistas Brasileiros e da Sociedade de Belas Artes, com destaque também na imprensa. Essas iniciativas indicam que a atuação das mulheres na promoção de eventos e organização de exposições deve ser também colocada em discussão para analisar esse desdobramento das artes nos anos de 1930. A relação das mulheres com esse fenômeno de organização e promoção de arte e cultura, em um sentido de estratégia, como definiu Simioni¹⁶, é fundamental para compreender a própria organização da mostra de 1930 nos Estados Unidos, já que teve importante participação de Georgina de Albuquerque e Anita Malfatti, ambas em contato com uma representante do Museu Roerich, a vice-diretora do museu, Frances Grant. Essa presença e as características do meio brasileiro analisadas via exposições e salões são elementos fundamentais para compreender posicionamentos expressos nos trâmites de organização dessas exposições internacionais. No caso da exposição de 1930, a seleção do Rio de Janeiro contou por exemplo com uma exposição prévia, passando pelo crivo da crítica carioca, antes de seguir para os Estados Unidos. A de 1939 dependeu da formação de um comitê de organização presidido pelo então diretor da Escola

¹⁴ A MULHER no Salão de Bellas Artes do Centenário. *O Malho*, RJ, ano XXII, n.1060, 6 jan. 1923.

¹⁵ Sobre as características e críticas de arte no âmbito deste I Salão ver: SILVA, Thais Canfield da. Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13, 2018, Campinas. *Atas do XIII Encontro...* Campinas: IFCH/Unicamp, 2018, p. 836-843.

¹⁶ SIMIONI, *op. cit.*, 2022, p. 22-25.

Nacional. Mário de Andrade foi convidado a participar e se negou, para não enfrentar os embates de diferentes posicionamentos artísticos, que ele previa no momento da seleção das obras.¹⁷

No caso das duas exposições dos Estados Unidos, dois textos se destacam como comentário internacional sobre a apresentação da arte brasileira, ambos publicados no *Bulletin of the Pan American Union*. O primeiro, de janeiro de 1931, foi escrito por Francis Grant, no âmbito da exposição de 1930¹⁸, mas abordava de forma geral o desdobramento da arte brasileira, a partir de visitas e contatos de Frances Grant no Brasil, antes da organização da exposição. Com um esboço geral sobre características da arte brasileira, Grant destacou o trabalho de Georgina de Albuquerque e das modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, inserindo reproduções. O texto fez referência também a outras artistas: “ficamos também felizes em ver nesta exposição a contribuição consistentemente graciosa para a vida artística do Rio feita por mulheres como Francisca de Azevedo Leão, Sarah Figueiredo, Porciúncula Moraes, Maria Francelina, Solange de Frontin Hess e Regina Veiga”¹⁹. Francis Grant aqui parece confundir, pelo sobrenome, o artista Raymundo Porciúncula de Moraes²⁰ e o inclui no grupo. Há outro destaque aos nomes de Isabel Paes Leme e Guiomar Fagundes, ao qual faremos referência na abordagem das artistas, no desdobramento do artigo. No caso da exposição de 1939, o autor do texto no *Bulletin* é Robert S. Smith²¹, professor que tinha muito interesse na arte brasileira, derivado de estudos com a arte colonial e o contato com interlocutores modernistas, como Carlos Drummond de Andrade. No texto, Smith comenta inicialmente algumas obras da exposição, dedicando-se depois a uma extensa análise sobre Portinari, presente no pavilhão brasileiro da Feira de Nova York. No caso do comentário para a exposição no Riverside, a primeira obra analisada por Smith é a da artista Maria Margarida, seguida por comentários sobre Dimitri Ismailovitch, Jordão de Oliveira e Manoel Constantino. O destaque dado a Maria Margarida é analisado na abordagem sobre a artista, mais ao final deste artigo.

A presença das artistas na exposição de 1930 demonstra como esta circulação no cenário brasileiro conduzia a uma inclusão destas trajetórias, para divulgação em âmbito internacional. De acordo com o catálogo, além de Georgina de Albuquerque, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, outras sete artistas enviaram trabalhos. Do Rio de Janeiro, Francisca de Azevedo Leão, Sarah Villela de Figueiredo, Maria

¹⁷ Sobre os trâmites de organização das exposições ver os artigos de CARDOSO, Renata Gomes, citados anteriormente.

¹⁸ GRANT, Frances. Brazilian Art. *Bulletin of the Pan American Union*, v. LXV, n. 1, jan. 1931, p. 40-53.

¹⁹ *Ibidem*, p. 49. Livre tradução.

²⁰ Sobre o artista, ver: GODOY, Patricia Bueno. Edição Comemorativa do Bicentenário do Café (1927): as vinhetas neomarajoaras para a publicação especial em O Jornal. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. *Atas do XV Encontro...* Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022, p. 261-274. No caso da citação de Frances Grant, ainda não encontramos, nesta pesquisa, uma mulher artista com o mesmo sobrenome.

²¹ SMITH, Robert S. Brazilian Painting in New York. *Bulletin of the Pan American Union*, v. LXXIII, n. 9, set. 1939, p. 500-506. No texto, Portinari é comentado da p. 503 a 506, com reproduções de obras.

Francelina Barreto, Solange de Frontin Hess, Regina Veiga, Isabel Betim Paes Leme, mais conhecida como Bella Paes Leme e, de São Paulo, Guiomar Fagundes [Tabelas 1 e 3]. Já na exposição de 1939, alguns nomes se repetem, outros saem e outros se somam a uma lista menor de mulheres participantes, com as artistas Camilla Álvares de Azevedo, Candida Gusmão Cerqueira de Menezes, Celita Vaccani e Maria Margarida [Tabelas 2 e 3]. Não constam, por exemplo, as artistas de São Paulo nesta mostra de 1939. Essas artistas são abordadas no sentido de mostrar, parcialmente, sua presença no contexto com algumas obras, para uma compreensão sobre suas carreiras e atuação, de forma a pensar suas entradas nas duas exposições internacionais, a partir das obras indicadas nos catálogos.

Tabela 1. Lista de artistas participantes da Exposição “Exhibition of the first Representative Colletion of Paintings by Contemporary Brazilian Artists”

1930 –Exposição Roerich [nome e ordem no Catálogo]	N. de obras
Do Rio de Janeiro [separado no catálogo]	
ALBUQUERQUE, GEORGINA DE	3
AZEVEDO LEÃO, FRANCISCA DE	1
FIGUEIREDO, SARAH	1
FRANCELINA, MARIA	1
HESS, SOLANGE de FRONTIN	1
PAES LEME, BELLA LATIFE	3
VEIGA, REGINA	2
De São Paulo [separado no catálogo]	
FAGUNDES, GUIOMAR	2
MALFATTI, ANITA	3
TARSILA, A.	3
10 de 52 participantes	

Tabela 2. Lista de artistas participantes da Exposição “Latin American Exhibition of Fine and Applied Art”.

1939 – Exposição Riverside [nome e ordem no catálogo]	N. de obras
ALVARES DE AZEVEDO, CAMILLA	1
DE ALBUQUERQUE, GEORGINA	1
DE BARRETO FALCÃO, MARIA FRANCELINA	1
GUSMÃO CERQUEIRA DE MENEZES, CANDIDA	1
MARIA MARGARIDA	1
VACANI, CELITA	1
VILLELA DE FIGUEIREDO, SARAH	1
7 de 40 participantes	Apenas 1 obra por artista

Tabela 3. Lista de artistas participantes nas duas mostras

Artistas – em ordem alfabética	Exp. Roerich	Exp. Riverside
Anita Malfatti (1889-1964)	3 obras	Não participou
Bella Latif Paes Leme (1910-?) [Isabel Betim Paes Leme]	3 obras	Não participou
Camilla Alvares de Azevedo (?)	Não participou	1 obra
Candida Gusmão Cerqueira de Menezes (1901-1994)	Não participou	1 obra
Celita Vaccani (1913-2000)	Não participou	1 obra
Francisca de Azevedo Leão (1879-1948)	1 obra	Não participou
Guiomar Fagundes (1893-1975)	2 obras	Não participou
Georgina de Albuquerque (1885-1962)	3 obras	1 obra
Sarah Villela de Figueiredo (1903-1958)	1 obra	1 obra
Maria Francelina de Barros Barreto Falcão (1897-1979)	1 obra	1 obra
Maria Margarida Soutello (1900-1996)	Não participou	1 obra
Regina Veiga (1890-1968)	2 obras	Não participou
Solange de Frontin Hess (?)	1 obra	Não participou
Tarsila do Amaral (1886-1973)	3 obras	Não participou
Total de artistas	10 de 52 artistas na mostra	7 de 40 artistas na mostra

Francisca de Azevedo Leão (1879-1948) participou apenas da exposição internacional de 1930. Aparece nos catálogos das Exposições Gerais na lista de “artistas premiados em exposições anteriores” inserida no início, por padrão. Consta no catálogo de 1912 como discípula de José Maria Medeiros e Henrique Bernardelli, expondo dois retratos, tendo recebido medalha de bronze. No salão de 1928 recebeu pequena medalha de prata, tendo participado com cinco obras. Este salão foi o mesmo em que Portinari recebeu o prêmio de viagem. Até o momento, foram encontrados poucos dados sobre a artista, mas pelas datas de participação nos salões e os dados biográficos, trata-se de uma artista de uma geração próxima a Georgina de Albuquerque e Regina Veiga. De acordo com os comentários da imprensa do período, participou também do concurso Sul Americano de Belas Artes, com exposição em Rosário de Santa Fé, na Argentina, ao lado de outros artistas brasileiros da Escola Nacional de Belas Artes²². Na década de 1930 aparece como uma “festejada aquarelista” em exposições anuais na Associação de Artistas Brasileiros, com sede no Palace Hotel, e em exposições individuais em outras cidades. Sua dedicação a essa técnica foi comentada por Manuel Bandeira, escritor e poeta modernista, em vários textos publicados na imprensa a partir de 1939: “A sensibilidade e a técnica da Sra. Azevedo Leão adaptam-se com agilidade aos temas mais variados [...]”²³. Na primeira exposição internacional de arte brasileira organizada pelo Museu Roerich expôs uma obra com título genérico “Flores e Frutas”, ainda não identificada em coleções. A proximidade com destacadas figuras modernistas, como o próprio Bandeira, pode ser explicada pelas relações de amizade de seu filho Carlos Azevedo Leão, arquiteto e também artista, amigo e sócio de Lucio Costa, tendo participado da equipe de arquitetos que atuou no projeto do MES, de acordo com dados da FGV.²⁴



Figura 2:

Francisca de Azevedo Leão (1879-1948). **Vaso de Flores**, s.d.
Aquarela s/ papel, 59 x 65 cm. Coleção Particular.

Fonte da imagem: Catálogo das Artes, acessado em 04/11/2021.
<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Francisca%20de%20Azevedo%20Le%C3%A3o%20-%20Francisca%20Azevedo/>

²² A EXPOSIÇÃO de trabalhos da Escola Nacional de Belas Artes. **A Manhã**, RJ, 30 maio 1925, p. 2.

²³ ARTES Plásticas: Manuel Bandeira fala sobre as aquarelas de D. Francisca Azevedo Leão. **A Manhã**, RJ, 19 ago. 1941, p. 5.

²⁴ Segundo o Dicionário Histórico e Geográfico Brasileiro pós 1930. RJ: FGV, 2001.

Na sequência do catálogo da exposição de arte brasileira de 1930, que foi organizado em ordem alfabética de sobrenome, separando artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, a próxima artista listada é Sarah Villela de Figueiredo, premiada com medalha de bronze em 1922, pequena medalha de prata em 1924, grande medalha de prata em 1927. Aparece nos catálogos como discípula de Henrique Bernardelli. Os catálogos das exposições de 1928 e 1929²⁵, bem como fontes da imprensa de 1927, indicam sua participação concorrendo ao prêmio de viagem nesses anos, nunca alcançado²⁶. A artista seguiu participando das Exposições Gerais e Salão Nacional até o catálogo de 1940, data que finaliza o recorte desta pesquisa. Na mostra do Roerich compareceu com uma obra indicada como “Spanish Girl”. Levanta-se a possibilidade da obra ser a mesma que foi exposta com título “Cabeça Hespanhola”, indicada no catálogo da exposição geral de 1928. Nos comentários críticos sobre as exposições da ENBA ela é vista como uma retratista: “(...) [a artista] se especializa no retrato, apresenta três quadros desta natureza, onde as suas qualidades de artista se aprimoram”.²⁷ Uma crítica ao salão de 1927 atribui a esta dedicação aos retratos a razão de sua rejeição:

“[...] entre os concorrentes ao prêmio do Salão, porém, havia uma corrente fortíssima a senhorita Sarah Villela de Figueiredo. O seu retrato 395 – Zilah – é um quadro interessantíssimo. Submeta-se a senhorita Sarah aos princípios tradicionais na *casa* (que tanto pesam na hora do julgamento), e, para o ano próximo, apresente uma tela de composição. Quem tão desembaraçadamente maneja a figura, não tem o direito a caprichos de retrato...*un bon mouvement*, mademoiselle Villela Figueiredo!”²⁸

Ainda não foi identificado, nesta pesquisa, o paradeiro de *Zilah* em coleções, obra participante desta exposição de 1927, que é também uma possibilidade para a obra “Spanish Girl” apresentada na exposição de arte brasileira do Museu Roerich. Duas notas de imprensa indicam duas obras diferentes em reproduções. Uma que vem acompanhada do comentário do *Correio da Manhã* e outra na *Revista da Semana*, indicando que seria esta a obra concorrente ao prêmio de viagem.

²⁵ Os catálogos das Exposições Gerais, bem como do posterior Salão Nacional foram consultados na Biblioteca Digital de Obras Raras da EBA-UFRJ.

²⁶ Cotejamento com os levantamentos de participação nas exposições, a partir de: OLIVEIRA, Miriam Andrea de. **A mulher e as artes**: as pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p. 278-291; e SIMIONI, *op. cit.*, 2008, p. 119-140.

²⁷ NAVARRO, *op. cit.*, 26 out. 1926.

²⁸ SALON de Bellas Artes- II-Pintura. *Correio da Manhã*, RJ, n. 1006, domingo, 28 ago. 1927.



Figura 3:

a. Imagens na página do **Correio da Manhã**, 28 de agosto de 1927; b. Página da **Revista da Semana**, 20 de agosto de 1927, sobre Salão ENBA do ano, com reprodução de Zilah; c. Detalhe.

Obras do acervo da Fundação Museu Mariano Procópio [Figura 4]²⁹ contribuem para compreender o trabalho de Sarah Villela Figueiredo com o retrato.



Figura 4:

Sarah Villela de Figueiredo (1903-1958).

- a. **Retrato Feminino**, s.d. Pastel seco s/ papel, 47,50 x 63,30 cm.
 - b. **Figura Feminina**, 1925. Aquarela s/ papelão, 32 x 43 cm.
- Acervo Fundação Museu Mariano Procópio, JF.

²⁹ As obras da artista nesta coleção foram identificadas a partir de ALVES, Caroline Farias. **Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a brasileira representada por Georgina de Albuquerque.** Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019, p. 22, 54 e 55.

Maria Francelina refere-se provavelmente à artista Maria Francelina de Barros Barreto Falcão, uma artista que vai se destacar também, na década de 1930, nas artes decorativas, tendo participado como membro do Júri desta seção nos Salões Nacionais de 1938 e 1939, também expondo objetos “de inspiração marajoara”, como indicado nos catálogos, além de ter sido premiada na Exposição de Paris de 1937, com medalha de prata. Natural de Pernambuco, os catálogos indicam também menção honrosa de segundo grau em 1926 e medalha de bronze em 1927. Na exposição de arte brasileira do Museu Roerich compareceu com a obra “Country Girl” ainda não localizada em coleções e, na de 1939, uma “Vista da Gávea”, obra que pode ser pensada a partir da reprodução da *Revista da Semana*, de 1937, pela semelhança do nome. Na década de 1950 atuou mais ativamente em discussões sobre a mulher e os direitos civis: aparece como Maria Francelina de Barros Barreto, como delegada da VIII Assembleia da Conferência Interamericana de Mulheres, realizada no Brasil, com participação de representantes de vários países americanos, na qual foram debatidos direitos civis em categorias, sobretudo os direitos das mulheres após o casamento, como demonstrou o texto publicado também na *Revista da Semana*: “assim que ela se casa, a sua capacidade civil diminui de valor: não pode, sem o consentimento do marido, exercer profissão, aceitar ou repudiar herança, contrair obrigações que possam importar em alheiação (*sic*) de bens do casal”³⁰.

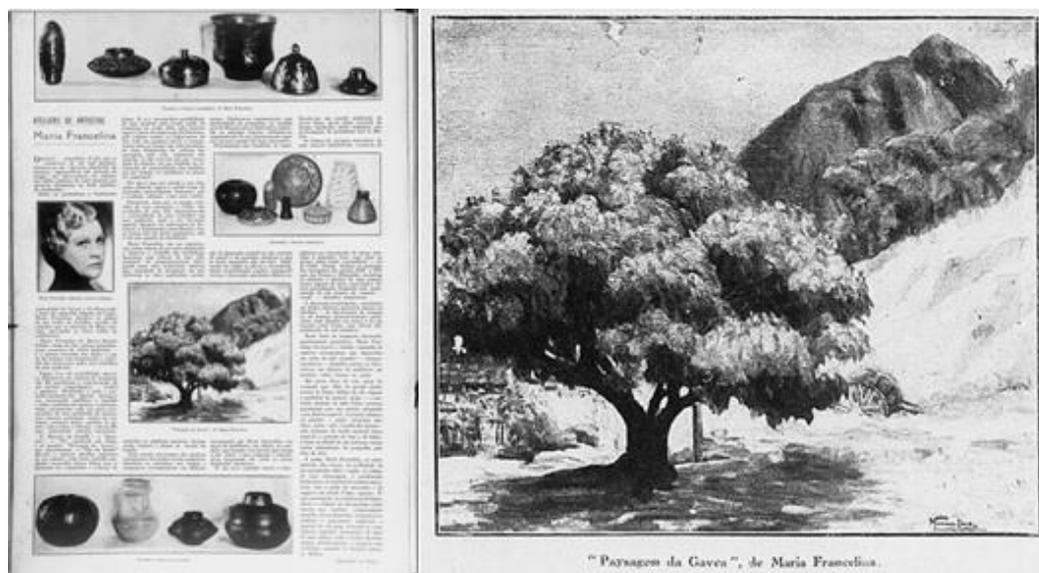


Figura 5:
Revista da Semana, RJ, ano XXXVIII, n. 17, 3 de abril de 1937,
com paisagem de Maria Francelina e objetos de “inspiração marajoara”.
Fonte da imagem: Hemeroteca BNdigital.

³⁰ REVISTA da Semana, ano LI, n. 33, 16 ago. 1952.

Solange de Frontin Hess é mais uma artista vinculada ao contexto do Rio de Janeiro a figurar na mostra de 1930, mas ausente na exposição de 1939. Expôs assiduamente no salão da ENBA a partir de 1917³¹ e ao longo da década de 1920, indicando ser discípula de Georgina de Albuquerque, o que comprova que as artistas brasileiras do período participavam também ativamente do processo de formação de outras artistas. Aparece também como membro do Júri da seção de artes decorativas do Salão, no catálogo de 1939. Na exposição do Roerich compareceu com uma obra genericamente intitulada de “Flowers”.



Figura 6:

- a. Obra de Solange de Frontin Hess reproduzida na **Revista FON FON**, ano XXII, n. 34, 25 de agosto de 1928, n.p.
 b. revista Obra “Entre Palmas” de Solange de Frontin Hess reproduzida na **Revista FON FON**, ano XXIII, n. 34, 24 de agosto de 1929, p. 51

Isabel Paes Leme - mais conhecida como Bella Paes Leme é uma artista que vai se destacar nos anos seguintes também no teatro, na atuação com cenários. No caso dos catálogos dos salões dos anos de 1920 a 1940, foi encontrada apenas uma participação, já do ano de 1940, na Divisão de Arte Moderna e na seção de Desenhos e Artes Gráficas. O que pode ser compreendido por ser uma jovem artista ainda, considerando a data de nascimento em 1910, pois teria apenas 20 anos para esta participação no Roerich. Seu nome aparece, porém, nos comentários de imprensa ao longo da década de 1930, associado a uma “arte modernista”, como pode ser observado no caso de uma “Exposição de Arte Moderna” realizada na Fundação Graça Aranha em 1933. O *Diário de Notícias* traz um informe sobre a inauguração da exposição:

³¹ Levantamento em SIMIONI, *op. cit.*, 2008, pp.327-333.

é uma mostra em que se encontram pinturas, esculturas, desenhos, caricaturas, gravuras, cerâmica e projetos de arquitetura firmados por nomes em relevo no modernismo brasileiro, tais sejam os de Tarsila do Amaral, Bella Paes Leme, Adriana Janacopulos, Cecília Meirelles, Mendes de Almeida, Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery [...].³²

No texto sobre a exposição de 1930, Frances Grant compara “os beligerantes” do Rio de Janeiro “Di Cavalcanti, Ismael Leme e Bellá Latif Paes Leme”, à arte de São Paulo, sendo “os dois últimos mais abstratos em suas pinturas, à maneira francesa”.³³ Neste trecho, Grant provavelmente se refere ao artista Ismael Nery, que participou da mostra com duas obras, segundo o catálogo³⁴. Bella Paes Leme também é conhecida como uma das participantes do grupo que organiza a *Revista Bazar*, com direção artística de Gilberto Trompowsky³⁵, criada na década de 1930 como uma revista moderna. Na mostra do Roerich, a artista compareceu com as obras “Caroussel”, “Sun” e “The Spring”.



Figura 7:

Bella Paes Leme (1910-?). a. **Rua de Paris**, 1926; b. **Mirmande**, 1938.
Fonte das imagens: verbete Bella Paes Leme da Enciclopédia Itau Cultural.

Outra participante da mostra de 1930 é Regina Veiga, artista que também tem longo histórico de participação nas exposições do Rio de Janeiro, com um currículo extenso de medalhas recebidas e menções honrosas. Discípula de Rodolfo Amoedo, atribuiu ao contato com o ambiente de Paris a continuidade de sua formação e o retorno ao Brasil a um certo despertar para seus motivos, em entrevista dada à revista *Carioca*. Na mesma entrevista, foi perguntada sobre o que pensava da arte moderna:

³² UMA TARDE de arte modernista. *Diário de Notícias*, RJ, 25 jun. 1933, p. 3.

³³ GRANT, *op. cit.* p. 49. Livre Tradução.

³⁴ Constam as obras “Perspective abstraction” e “Myself in three epochs”.

³⁵ Ver SILVA, Roberta Paula Gomes. **Elegância nos trópicos**: as crônicas sociais de Gilberto Trompowsky nas revistas ilustradas nos anos de 1931 a 1957. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

em Paris, o equilíbrio e a harmonia da arte francesa, fizeram-me clássica. Voltando ao Brasil, depois de longa estada no estrangeiro, sentindo-o em todas as suas modalidades, com sua natureza esplêndida e exuberante, com as riquezas de suas cores e essa turba colorida que enche nossas cidades, tornei-me *pintora brasileira*. [...] é a expressão do mundo tumultuoso de hoje. Talvez do choque das duas correntes clássica e moderna surja uma nova expressão artística cujos contornos ainda não podemos prever. Para mim não há arte clássica ou moderna. Há simplesmente, ARTE. A corrente pouco importa.³⁶

Na exposição compareceu com duas obras, que podem ser traduzidas literalmente como “Igreja Velha de Ouro Preto” e “Convento de Santo Antonio (Rio)”. Na edição de 1935 do *Bulletin of the Pan American Union* foi publicada uma seção com título “Modern Art in Latin America”³⁷, com apenas uma nota introdutória de seu propósito e uma sequência de reproduções de obras de diferentes artistas da América Latina. A obra “Old Church” de Regina Veiga aparece ao lado da obra “Religious Feast in the country” de Georgina de Albuquerque, que fez parte da mostra de 1930 – provavelmente a que é indicada no catálogo como “Fisherman’s mass”, além de obras de Guignard e Olga Mary Pedrosa.



Figura 8:

Página do **Bulletin** de 1935, com obras brasileiras. No canto inferior direito reprodução da obra “Old Church”.
Fonte da imagem: digitalização do Bulletin via Internet Archive/Boston Libraries.

³⁶ MENEZES, Maria Wanderlei. A mulher e a pintura. *Carioca*, RJ, ano XIII, n. 696, 3 fev. 1949, p. 13.

³⁷ BULLETIN of The Pan American Union, mar. 1935, p. 235. No índice do Bulletin de março o título aparece como “Modern Art in the Americas”, mas na página há a alteração para “in Latin America”. As obras brasileiras aparecem no que seriam as páginas 240 e 241.

O conjunto todo de “arte moderna da América Latina” publicado nesta edição do *Bulletin*, com obras, por exemplo, da Argentina, Bolívia, do Chile, dentre outros países, é uma plena indicação dos hibridismos que caracterizavam o longo e lento processo de transição de formas artísticas no contexto da década de 1930, pelo menos nas Américas. Outras fotografias na imprensa, de obras com abordagens semelhantes, contribuem para entender o trabalho com paisagem urbana de Regina Veiga, que informou, na entrevista anteriormente citada, ser uma artista mais interessada na figura humana, como demonstra a obra “Fertilidade” da coleção da Pinacoteca de São Paulo.



Figura 9:

Regina Veiga (1890-1968). **Fertilidade [Nu reclinado ou Danae]**, c. 1918. Óleo s/ tela, 153 x 89 cm. Pinacoteca de São Paulo. Aquisição 1998 - Associação Amigos da Pinacoteca. Obra fez parte da exposição “Mulheres Artistas: as pioneiras 1880-1930”, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2015, com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias.

Guiomar Fagundes completa o conjunto de artistas na mostra de 1930. A artista de São Paulo, que também tem obra na coleção da Pinacoteca, expôs “Brazilian Country Girl” e “Sunbath”. Guiomar Fagundes estudou com Oscar Pereira da Silva, tendo depois passagens pela Europa, destacando-se uma etapa na Itália. Teve ampla circulação internacional, com participação em exposições na França e Itália. O jornal *A Noite*, de 1933, destaca um retorno da artista desta circulação internacional informando sobre

uma obra “premiada” em Washington³⁸, e outra obra, muito comentada na imprensa, resultado de suas passagens pela Itália, a *Ceia dos Cardeais*. Na falta de informações mais precisas sobre obras e reproduções, questiona-se se a obra apresentada em Washington, como título “Uma brasileira” pode ser a indicada como “Brazilian Country Girl”, na exposição do Museu Roerich, mas existe ainda a possibilidade de se tratar da obra “Paisagem com Figura” [Figura 10-b]. Destaca-se dentre as obras da artista a pintura “Bahiana quitandeira”, de 1931, que faz parte da coleção da Pinacoteca de SP.

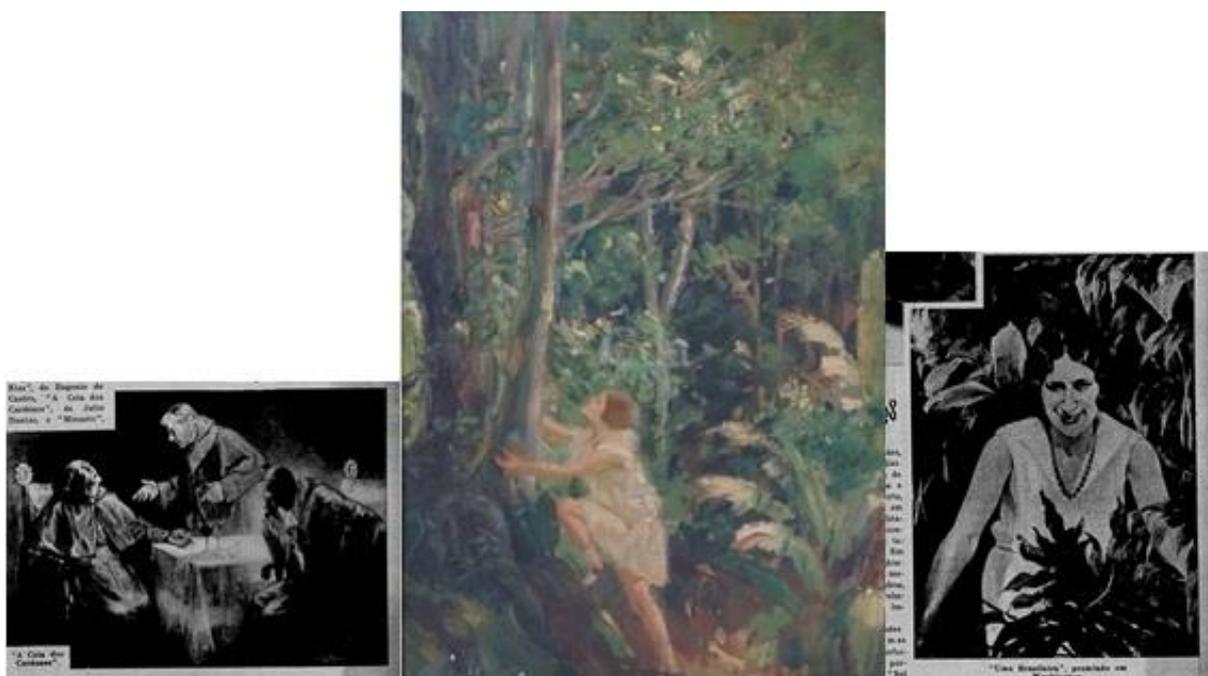


Figura 10:

- a. Reprodução da obra “A Ceia dos Cardeais” no jornal **A Noite**, 21/06/1933;
 b. Guiomar Fagundes. *Paisagem com figura*, s.d. Técnica mista s/cartão, 28 x 39 cm. Coleção Particular. Fonte da imagem b: Catálogo das Artes, acesso em setembro de 2022: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DBPACD/>;
 c. Reprodução da obra “Uma brasileira”, no jornal **A Noite**, 21/06/1933. Fonte das imagens a e c: Hemeroteca BNDigital.

O catálogo da exposição internacional de 1939 indica menos mulheres participantes – não constam, como foi indicado, as modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, dentre outras artistas presentes em 1930. Somam as artistas Camilla Álvares de Azevedo, Cândida Gusmão Cerqueira de Menezes, Celita Vaccani e Maria Margarida.

³⁸ UMA ARTISTA brasileira de regresso à Pátria. **A Noite**, 13 jun. 1933, p. 2; e ARTE de Guiomar Fagundes. **A Noite – Suplemento em Rotogravura**, 21 jun. 1933, p. 23.

Camilla Álvares de Azevedo é o primeiro nome no catálogo da exposição internacional de arte latino-americana realizada pelo Museu Riverside em paralelo ao grande evento da Feira de Nova York, em 1939. Ali, além de dados sobre formação e prêmios, é indicada a obra “The little black tie” como n. 88 da mostra. A artista aparece nos catálogos das exposições da ENBA com pinturas e, a partir de 1938, com trabalhos em artes decorativas. Camila de Azevedo é sobrinha-neta do poeta Álvares de Azevedo (1831-1852), que morreu muito jovem e é considerado na história da literatura como um poeta da segunda geração dos românticos. No catálogo do Salão da ENBA de 1928 é indicada como “discípula de Georgina de Albuquerque” e a partir do catálogo de 1937 aparece como Camilla T. Alvares de Azevedo, “discípula de R. Amoêdo, Georgina de Albuquerque e Henrique Cavalleiro”, demonstrando um processo de formação em pintura e escultura. A partir dos catálogos, apresenta maior participação na década de 1930, tendo obtido menção honrosa de 1º. grau em 1930. No catálogo de 1938 já aparece como Membro do Júri de Arte Decorativa, uma formação confirmada também no catálogo de 1939, que indica que a artista recebeu “Medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris, 1937”. Sobre essa exposição, há várias notas na imprensa comentando a participação de artistas brasileiros. Camilla de Azevedo aparece como uma artista que desenvolveu “trabalhos em cerâmica e bronze em estilo marajoara”³⁹, e recebeu, antes da exposição de Paris, uma premiação na Exposição em Milão. Neste caso, Camilla de Azevedo aparece em algumas notas junto com Maria Francelina, como já mencionado, como artistas que contribuía, à época, para uma difusão da arte marajoara⁴⁰. De acordo com uma nota da *Gazeta de Notícias* de 1935, as duas artistas “apresentaram trabalhos feitos em terracota sobre motivos brasileiros” e que eram “há muito devotadas ao estudo das nossas artes primitivas [e] realizam um trabalho de certa forma valioso pelo muito que contribuem para uma divulgação mais ampla das tendências artísticas dos nossos indígenas”⁴¹. A nota compara ainda esta devoção aos motivos brasileiros a outras abordagens, de artistas como Euclides Fonseca, Porciúncula de Moraes e Theodoro Braga. O artigo indica ainda que Camilla de Azevedo era responsável pelas aulas de desenho do Liceu Nilo Peçanha, em Niterói.

³⁹ ARTE marajoara na exposição de Paris. *Ilustração Brasileira*, RJ, n. 32, Ano XV, RJ, 1937, p. 60.

⁴⁰ Há uma ênfase da Era Vargas, em termos de políticas culturais a esses “motivos nacionais”, sobretudo a partir do Estado Novo. Não é possível estender sobre essa questão neste artigo. Tal discussão pode ser observada no levantamento e análises empreendidos por FRAGA, André Barbosa. *Os heróis da Pátria: Política Cultural e História do Brasil no Governo Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Prismas, 2015, no qual o autor discute, dentre outras ações do período, as publicações vinculadas ao DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda.

⁴¹ O ESPÍRITO nativista na cerâmica moderna. *Gazeta de Notícias*, RJ, 2 ago. 1935, p. 15.



Figura 11:

Reproduções de obras de Camilla de Azevedo na Revista **O Cruzeiro** de 11 de dezembro de 1937, p. 10.

Fonte da imagem: Hemeroteca BNDigital.

Já Cândida Gusmão Cerqueira de Menezes apresentou o quadro “Red Beach”, com numeração 109. Pelo nome, talvez uma abordagem da Praia Vermelha. A artista apareceu no catálogo da ENBA de 1926 e, a partir de 1931 como “discípula de R. Chambelland e Lucílio de Albuquerque”. No catálogo de 1937 já se apresenta como “ex-aluna da Escola Nacional de Belas Artes”, com Menção honrosa em 1934. O que se destaca na trajetória de Cândida Cerqueira, porém, é sua participação no Grupo Bernardelli, desde 1931, com sucessivas participações nas exposições do grupo. Em seu estudo sobre o Núcleo Bernardelli, Frederico Moraes situa a artista nessas participações, incluindo uma fotografia em que aparece como única mulher entre tantos integrantes do grupo. Interessante perceber que o índice onomástico do livro indica sete entradas para Cândida Cerqueira e apenas uma para José Menezes, com quem se casou. Moraes cita o nome de Cândida Cerqueira à medida que elenca as exposições do grupo. Não há, porém, qualquer reprodução de obra no livro, ou um destaque em si para sua trajetória ou obra, a não ser a informação rápida sobre o casamento e uma pequena nota de imprensa que Moraes cita sobre uma exposição do grupo, na qual uma obra da artista é analisada pelo autor da nota, antes da obra de Edson Motta:

Cândida Cerqueira, ‘mais uma vez comprovou a largueza de inspiração e a coragem de feitura, notando-se a acentuada energia nas paisagens, onde as árvores nervosas parecem viver na plenitude da selva. Esta pintura se caracteriza pelo lilás. É um toque de melancolia no entusiasmo de nossas cores.’⁴²

A obra exposta em Nova York, em 1939, estaria relacionada a esta produção do Núcleo Bernardelli, considerando que o grupo tinha o hábito de pintar as praias cariocas. Participaram da mostra internacional outros membros do grupo, como Ado Malagoli, Edson Motta, José Pancetti e Eugênio Sigaud.



Figura 12:

Candida Gusmão Cerqueira de Menezes.

a. **Jardim à Sombra**, 1936. Óleo s/ tela, 61 x 46 cm. Col. Particular. Fonte da imagem: Catálogo das Artes, acesso em setembro de 2022: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ztBAU/>;

b. **Paisagem**, 1937. Óleo s/ madeira, 27 x 39 cm. Col. Particular.

Fonte da imagem: MutualArt, acesso em setembro de 2022:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Paisagem/D1Co8117A66D7DAA>

Celita Vaccani (1913-2000) participou da mostra de 1939 com obra intitulada “The Start”. Ainda jovem artista no âmbito desta exposição internacional em Nova York, Celita Vaccani é conhecida por uma trajetória na escultura⁴³ e nas artes decorativas, tendo uma participação importante no desdobramento

⁴² MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte Brasileira nos anos 30 e 40**. RJ: Ed. Pinakotheke, 1982, p. 51. No trecho, Moraes cita o comentário de Else Mazza, no Diário de Notícias de 29 de janeiro de 1933, em meio à análise sobre a exposição “de seis integrantes do grupo, realizada no Studio Eros Volússia”, indicando que esta teria recebido “boa acolhida da imprensa e um longo comentário”.

⁴³ Sobre a trajetória de Celita Vaccani ver: HÖFKE, Tathiany Ferreira. Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios recebidos. **19&20**. Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Sobre catalogação de obras da artista na EBA/UFRJ, ver: FERREIRA, César Casimiro. **A preservação do acervo de escultura de Celita Vaccani na Escola de Belas-Artes: inventário e medidas de conservação**. Monografia (Graduação em Conservação e Restauro), EBA-UFRJ, 2018. Apesar dessas fontes específicas sobre a artista, ainda não foi encontrada a obra que aparece reproduzida nas duas notas de imprensa da Fig. 13, que figurou na exposição do Museu Riverside.

da área de artes decorativas da ENBA e posteriormente na EBA/UFRJ, de acordo com Marcele Linhares Viana⁴⁴, por ter atuado como professora ao lado de outras artistas, além de ter sido diretora da EBA entre 1975 e 1976⁴⁵. A circular enviada por Armando Vidal em 1938, que orientava a organização da exposição de 1939 no Museu Riverside e o envio de obras, menciona a possibilidade de envio de gravura, pintura ou escultura, o que indica que Celita Vaccani pode ter comparecido com uma escultura. O catálogo não especifica, infelizmente, a técnica das obras apresentadas, mas é possível comparar com obras apresentadas pela artista nos salões. Uma reportagem de *O Malho* de 1935 sobre exposição da ENBA traz imagens de obras expostas e a indicação de artistas, apresentando uma obra de Celita Vaccani muito semelhante à obra que aparece em uma fotografia da *Revista O Cruzeiro*, com obras da exposição de arte latino-americana, de 1939, no Museu Riverside. *O Malho* não especifica, porém, o título da obra.



Figura 13:

a. Página de **O Malho** (RJ), Ano XXX n. 128, 14 de novembro de 1935, p. 30 e b. recorte com detalhe de escultura de Celita Vaccani; recorte de página da revista **O Cruzeiro**, edição de 1 de julho de 1939, com obras da exposição Roerich. Fonte das imagens: Hemeroteca BNDigital.

⁴⁴ VIANA, Marcele Linhares. A Conquista de Espaço e Ocupação das Mulheres na Escola Nacional de Belas Artes no Curso de Arte Decorativa. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 39, 2020, Pelotas. *Anais do XXXIX Colóquio...* Pelotas: UFPEL/CBHA, 2020.

⁴⁵ INSTITUCIONAL EBA/UFRJ – Diretores. Disponível em <https://eba.ufrj.br/institucional/>

O nome de Maria Margarida (1900-1996) fecha o grupo de mulheres indicadas no catálogo da exposição de 1939, com a obra intitulada “Shadows of life”- “Sombras da Vida”⁴⁶. Nascida em Portugal, Maria Margarida de Lima Soutello veio para o Brasil ainda criança, aos sete anos e, de acordo com Denise dos Santos Coelho, casou-se depois com Mourel Soutello em 1923, tendo iniciado sua carreira artística com Dimitri Ismailovitch⁴⁷, indicação que aparece também nos catálogos dos salões de 1937 e 1938. Maria Margarida estabeleceu longa relação de produção artística com o pintor, de acordo com Rafael Cardoso, que informa ainda que o mestre russo, como era conhecido, passou a viver “na mesma casa com o casal em 1936. Daí se tornaram inseparáveis, desenvolveram intensa parceria”.⁴⁸ No texto de Robert Smith sobre a exposição de 1939, Maria Margarida é a primeira artista citada dentre todos da exposição e a única, do conjunto de mulheres participantes. A obra apresentada na exposição é reproduzida na segunda página do artigo, ao lado de uma obra de Jordão de Oliveira, a paisagem “Atalaia, Sergipe”. Smith cita também, na sequência, a obra de Ismailovitch apresentada, “São Pedro dos Clérigos”, uma fachada da igreja barroca do Recife, em análise que vai de encontro aos estudos de Smith sobre arquitetura colonial das Américas. O trabalho de Maria Margarida interessa a Smith pela síntese e simplicidade da natureza-morta apresentada, a partir da qual ele tece diversas referências. É interessante perceber o tamanho da análise dedicada ao trabalho de Maria Margarida, comparando com o tempo dedicado no texto a outros artistas citados, como o próprio Ismailovitch. Para diferenciar as obras da mostra de 1939 da proposta modernista de Portinari, então em ampla discussão nos Estados Unidos e que ganha toda a atenção do texto, com muitas imagens, em várias páginas, Smith começa indicando a variedade da pintura brasileira ali apresentada e um caráter internacionalista dos estilos praticados. De acordo com tal interpretação, esse “retrato” da arte brasileira seria como

o lindamente pintado “Sombras da Vida” de Maria Margarida. Uma natureza morta com dois colarinhos, um varal e um ferro apoiado em um pequeno tijolo. A uniformidade entre as paredes brancas e a toalha de mesa realça a delicadeza das sombras azuis dos colarinhos recém-lavados, bem como a textura e coloração do prendedor de roupa e o tijolo, e a granulação, minuciosamente estudada, do cabo de madeira do ferro. O frescor e a textura da técnica remetem aos pintores de natureza-

⁴⁶ Remeto aqui profundo agradecimento a Denise dos Santos Coelho, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa que defendeu em 2022 uma dissertação na instituição sobre a trajetória e conjunto da obra de Maria Margarida, com destaque, na pesquisa, à coleção privada dos irmãos Mendes Cavalcanti. Agradeço ainda por ter compartilhado e disponibilizado tanto a dissertação quanto uma reprodução da obra em cores. Para acompanhar o trabalho de Denise sobre Maria Margarida ver: COELHO, Denise dos Santos. **Maria Margarida Soutello**: o inventário de uma artista na sombra da memória. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

⁴⁷ COELHO, *op. cit.*, p. 12; OLIVEIRA, Maria Magdala da Gama. A mulher que pintou a alma de Dostoiévski. **Revista da Semana**, 1934.

⁴⁸ CARDOSO, Rafael. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.378-410, jan. 2022.

morta do século XVII, do norte da Europa, em uma tradição já estabelecida na França por Philippe Roy e Salvador Dalí. Faz parte do novo naturalismo que há vinte anos começou a tomar o lugar da pintura impressionista, mesmo em círculos acadêmicos, mas sem as ideologias específicas que normalmente acompanhavam tais mudanças. Maria Margarida não é uma cubista tardia, nem surrealista, nem uma militante regionalista como Grant Wood. Sua atitude é tão direta quanto a dos próprios mestres holandeses do século XVII, inabaláveis em seu desejo de registrar com precisão o que foi observado. Ainda, o padrão linear dos objetos e suas sombras, bem como o gosto geral do arranjo, proporcionam uma leveza e delicadeza que mantêm o todo junto.⁴⁹



Figura 14:

a. Maria Margarida (1900-1996). **Sombras da Vida**, 1939. Óleo s/ tela.
Coleção Mendes Cavalcanti.

Fonte da imagem: Coleção Mendes Cavalcanti, via pesquisa e Dissertação de
Denise dos Santos Coelho.

Essa obra de Maria Margarida foi reproduzida na Revista *O Cruzeiro* de fevereiro de 1939⁵⁰, antes da inauguração da mostra do Riverside, aberta em 02 de junho daquele ano. No texto da revista, assinado por Danilo Ramires, Maria Margarida é considerada “a pintora das coisas simples” que “sabe, como ninguém, poetizar com uma auréola de beleza os objetos da vida cotidiana”. A participação de Maria

⁴⁹ SMITH, *op. cit.* p. 500. Livre tradução.

⁵⁰ RAMARES, Danilo. Pintores: Maria Margarida. *O Cruzeiro – Revista Semanal Ilustrada*. Ano XI, n. 15, Rio de Janeiro, 11 fev. 1939, p. 38.

Margarida no Riverside foi comentada no jornal *A Noite*, de 10 de outubro de 1939, por Cypriano Lage, em um artigo sobre a exposição de Maria Margarida e Dimitri Ismailovitch, aberta na Associação dos Artistas Brasileiros. Os estudos de Rafael Cardoso enfocam, no desdobramento da trajetória da artista, uma produção de obras relacionadas à cultura afro-brasileira, analisadas com obras de Ismailovitch, tanto no âmbito das imagens que figuram no livro *Introdução à antropologia brasileira*, quanto da coleção do mesmo autor, Arthur Ramos.⁵¹

Do conjunto de artistas que participaram das duas exposições, à exceção de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Georgina de Albuquerque, poucas possuem publicações dedicadas especificamente a suas trajetórias, e é ainda um desafio conseguir informações mais detalhadas sobre vida, obra, coleções etc., o que dificulta o trabalho de identificação das obras apresentadas nas exposições. Por isso, nesta pesquisa, recorreremos a muitas notas de imprensa que, em meio a anúncios de abertura de exposições e salões, por vezes apresentavam comentários mais longos sobre as trajetórias, alguns com reproduções de obras. Se há uma ausência de estudos mais detalhados sobre essas artistas, a grande quantidade de notas em periódicos sobre sua circulação no meio, no momento de participação em exposições e demais eventos, revela uma presença, seja ela especificamente articulada pelas artistas com a imprensa, no sentido de divulgar suas participações no meio, em um sintoma de estratégia, seja a partir dos próprios veículos, que traziam periodicamente as informações sobre arte e cultura em cada localidade, sobretudo no caso das informações e comentários sobre o salão anual vinculado à ENBA ou a exposições dissidentes, que surgiam como contraponto às normativas da escola. Se é possível falar de uma presença e circulação no sistema confirmada pela imprensa do período, cabe analisar as razões de tal ausência em estudos mais densos, bem como em coleções, arquivos e acervos, que deve ser pensada também no confronto com uma narrativa modernista que centralizou o cenário da arte brasileira dos anos 20, 30 e 40 em algumas trajetórias e sucessos específicos. Para ressaltar a presença dessas artistas no cenário do período é necessário considerar, portanto, um contexto formado por diferentes modernismos, que se configura com uma participação ativa de algumas mulheres, em modelos que serão expostos sucessivamente nos Estados Unidos como exemplo de “arte brasileira”. Mas tal presença não se resume às obras nas exposições, considerando que muitas delas atuaram no sentido de fomentar espaços para atuação e discussão da presença de mulheres na arte brasileira.

⁵¹ Sobre a questão ver também CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 235-282.