



O PERCURSO DA ESPECIFICIDADE DO FEMININO NA PINTURA BRASILEIRA  
(THE ROUTE OF THE FEMALE PARTICULARITY IN BRAZILIAN PAINTING)

Karla Cristina de Araújo Faria (Universidade Federal Fluminense)

*ABSTRACT: The goal of this article is to trace the female particularity in brazilian painting from “Salão feminino de belas artes” (1926) by using the semioptical theory of greimasian basis. In order to trace this I will study how the fundamental oppositon will be talked over and analyze argumentation mechanisms presented in this text.*

**KEYWORDS:** *Semiotics; art review; brasilian Modernism*

“Esta arte, senhores, marca uma transição de ontem para hoje, representa duas gerações que se confundem, a de ontem que ainda não terminou o seu tempo, e a de hoje que começa a irradiar sob o rasto luminoso a que a antecedeu...Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um povo, não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola.”

*Gonzaga Duque<sup>1</sup>.*

Esta citação é do crítico Gonzaga Duque, considerado o precursor da crítica de arte no Brasil. Tal declaração, feita em 1908, já demonstra a inquietação do crítico em relação à pintura produzida em nosso país, a qual seguia, àquela época, os preceitos acadêmicos.

Começo meu texto com as palavras do intelectual porque a "marca nacional" mais evidente eclodiu na década de 1920, porém, já a partir de 1917, o Modernismo tem seu início, com a exposição de Anita Malfatti, considerado episódio impulsionador do movimento modernista. Como consequência dessa exposição, Monteiro Lobato publica uma crítica “arrasadora”, que, se por pouco não finda a carreira da artista, contribuiu para despertar os intelectuais paulistas da pasmaceira em que se encontrava a nossa arte. No período de 1911 a 1920, encontramos, nas obras de Almeida Júnior, Antônio Parreiras e Eliseu Visconti, prenúncios de uma “nova” arte, mais atendida com propostas inovadoras, porém, é a partir da Semana de Arte Moderna que os novos artistas começam a produzir com mais vigor e a expor mais intensamente. Neste período de insatisfação, as artistas mulheres saem na frente, despertando para as novas tendências artísticas. Como afirma, em 1923, Mário de Andrade, “as mulheres tomaram para si o lugar importante na pintura nacional. Nada menos que cinco mulheres [ Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Zina Aita, Georgina de Albuquerque e Regina Veiga], ricamente dotadas para a pintura, defendem agora a arte brasileira”(ANDRADE, 1923). O interesse por este fato, fez com que nossa pesquisa se voltasse para as críticas às

---

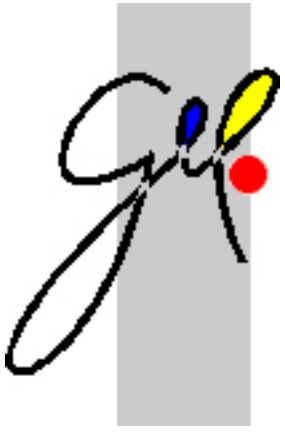
<sup>1</sup> In: AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.



artistas mulheres coletadas na imprensa de 1921 a 1930. Encontramos vários textos referentes às pintoras modernistas, mas neste trabalho vou me deter nas críticas às pintoras acadêmicas que atuavam no Rio de Janeiro. Interessante ressaltar que a crítica produzida na então capital do país silenciava sobre a produção das modernistas, divulgando o trabalho das pintoras acadêmicas, enquanto em São Paulo fervilhava o debate sobre os novos padrões estéticos. Enquanto bolsista do projeto de pesquisa *A construção do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte*, orientado pela professora Dra. Lucia Teixeira, constituímos um *corpus* de 39 textos de revistas das duas cidades, e destes destaco três publicados no Rio de Janeiro para análise neste trabalho. Chamarei T1 o texto que faz uma crítica ao casal Albuquerque, publicada na Revista *Ilustração Brasileira* em 1921, T2, “Pintando o lar e a natureza”, crítica à pintora Georgina de Albuquerque, publicada em 1923 na revista *América Brasileira*, e T3 o texto “Salão feminino de belas artes”, publicado na Revista *Para todos*, em 1926. Utilizarei o instrumental teórico da semiótica do texto de base greimasiana e analisarei a constituição fundamental e discursiva, bem como os mecanismos de argumentação presentes nestas críticas.

Para traçar o percurso da especificidade feminina na pintura brasileira, começo pela análise do nível fundamental, patamar mais profundo e abstrato, onde estão as oposições que constituem o mínimo de sentido do texto. As categorias apreendidas no nível fundamental serão concretizadas no nível discursivo através de temas e figuras. A tematização é um processo de organização lexemática de natureza conceitual, vinculada a categorias abstratas, enquanto a figurativização representa o mundo natural, o mundo concreto e sensível, criando os efeitos de sentido de realidade. Pretendo observar de que modo os percursos temáticos e figurativos representam elementos de persuasão do leitor. A semiótica entende a argumentação como um programa de manipulação construído pelo enunciador, considerado destinador/manipulador, para agir sobre o enunciatário/ destinatário. Ao fazer cognitivo do destinador corresponde o fazer interpretativo do destinatário manipulado no sentido de entrar em conjunção com o objeto valor /opinião/. A análise deverá descrever esse programa de manipulação invariante nos dois textos, buscando a especificidade dos investimentos semânticos de cada um. O estudo da argumentação está relacionado, nos estudos semióticos mais canônicos, à sintaxe discursiva, que se caracteriza pela investigação não só das projeções da instância da enunciação no enunciado por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço, mas também das relações entre enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação. Penso, porém, com Barros, que “todas as opções feitas pela enunciação na produção do discurso são argumentativas” (1988, p.110) e, por isso, investigarei os efeitos de sentido produzidos pelos procedimentos semânticos, para analisar sua eficácia argumentativa nos textos críticos em questão. Começo, entretanto, pelo nível fundamental para, em seguida, observar os investimentos que recobrem as categorias aí detectadas no nível discursivo.

Nas críticas analisadas, identifica-se, inicialmente, o par opositivo profissionalismo vs. amadorismo. Assim, receber distinção nos Salões Oficiais, como prêmios e medalhas, possuir obras na Pinacoteca Nacional, apresentar “bagagem regularmente grande”, merecer “elogio unânime da crítica” e apresentar uma técnica apurada são elementos que vão configurar o profissionalismo. O termo amadorismo caracteriza-se em escolhas lexicais como “recópia”, paisagens “precárias”, “pastiches”, técnica



descuidada. Os contrários amadorismo e profissionalismo geram, na articulação das relações sintáticas deste patamar, os contraditórios não-amadorismo e não-profissionalismo, respectivamente. O eixo formado pelo profissionalismo/ não-amadorismo gera a dêixis euforizante arte, pois os artistas aí inscritos comportam-se como profissionais e fazem a arte "valiosa", "verdadeira", demonstrando um "esforço realizador". É o que se verifica na seguinte passagem:

"De pouco tempo data o desenvolvimento de arte entre as mulheres no Rio Janeiro; há vinte anos possuíamos apenas duas artistas, ambas escultoras: as sras Julieta de França e Nicolina Pinto do Couto. Sem exagero podemos afirmar caber às distintas artistas a honra de serem as iniciadoras do movimento artístico feminino em nossa terra, porquanto foram as primeiras a conquistarem prêmios no Salão Oficial e Escola de Belas Artes". (T3)

Assim, como já havia ressaltado, o profissionalismo está associado à conquista de prêmios em Salões oficiais, e este está atrelado à arte. Já o eixo amadorismo/ não-profissionalismo gera a dêixis disforizante passatempo, ou seja, a pintura é algo para passar as horas, apenas um *hobby*, em que são feitos "pastiches", sem uma preocupação estética.

No nível discursivo, os termos da oposição fundamental profissionalismo vs. amadorismo figurativizam-se em atores e criações concretas. Observando-se as projeções figurativas actoriais, pode-se detectar uma oposição temática masculino vs feminino. O termo profissionalismo está associado, nos textos, a expressões como "plêiade gloriosa", "obra valiosa", "obra perfeita", "expositores premiados", "obra mais sólida", "mulheres que são realmente artistas", "organização singular". Em T1, esse termo refere-se ao pintor Lucílio de Albuquerque, revelando-se "na pujança do seu talento", como um artista que alcançou o ponto máximo de sua carreira, pois reúne em sua obra "desenho impecável, cor, ambiente, composição, semelhança e sentimento". Já em T2, esse termo associa-se à pintora Georgina de Albuquerque, somente quando comparada a outras mulheres pintoras, pois a mesma "destaca-se brilhantemente de todas pelo esforço realizador, pela radiação amável do colorido, pela emotividade e até mesmo pelo assunto". Além disso, ela tem "talento, exuberância de cor, acuidade estética e alma profundamente artística".

Em T1, a pintora Georgina é a melhor "entre as mulheres que são realmente artistas", tendo ultrapassado o amadorismo, mas em relação ao "seu marido", o pintor Lucílio, está em transição, não apresentando ainda características técnicas de uma profissional da arte. Efeito de sentido reforçado em T2, quando da afirmação de que ela é "uma organização singular entre as mulheres que pintam no Brasil". Essa oposição explícita entre marido e mulher, pintor e pintora, caracteriza-se pela adjetivação da obra de Lucílio como "variada, valiosa, sólida e perfeita", enquanto a obra de Georgina, embora "vasta", é valorizada pela temática do universo feminino, ressaltada no próprio título de uma das críticas (T2): "Pintando o lar e a natureza". Acrescente-se o fato de o enunciador, em T1, destacar Georgina como "esposa e mãe que sabe dividir o seu tempo entre o esposo, os seus filhos e a arte, dedicando-lhes afetos iguais". O adjetivo *afeto*



deixa transparecer a idéia do não-profissionalismo que lhe é atribuída, pois como já foi destacado, Georgina apresenta-se, em relação a Lucílio, como "estudiosa" e "em progresso crescente".

Pode-se depreender a construção do percurso da pintora Georgina de Albuquerque, no qual caminha do amadorismo, pressuposto, para o não-amadorismo e deste para o não-profissionalismo, porém ela não se constituiu enquanto uma profissional. O enunciador usa figuras ligadas ao profissionalismo, mas faz certas ressalvas, mostrando uma profissional em desenvolvimento. Se Georgina possui "uma bem formada personalidade artística" e uma "bagagem regularmente grande", tendo merecido no Salão de 1919 "o elogio unânime da crítica carioca", ela ainda é "uma das poucas individualidades que reúnem todos os requisitos para a formação de um caráter" (T1). Isto é, ela possui todas as qualidades necessárias, mas não é uma profissional por completo, estando, como bem ressalta o texto, "em formação". Da mesma maneira, em T2, se se destaca sua "alma profundamente artística", Georgina também "pode fraquejar aqui no desenho, ali na perspectiva, acolá num efeito de luz".

Em T3, o nome de Georgina é listado entre aqueles das mulheres que participam do "desenvolvimento de arte (...) no Rio de Janeiro". Esse "profissionalismo" destacado pelo enunciador é específico das mulheres, tanto que chega a propor que elas devam "ficar congregadas num ambiente afastado dos Salões oficiais onde sempre têm brilhado." Se as mulheres têm se saído tão bem no meio artístico profissional, conquistando medalhas e prêmios, segundo esclarece o próprio enunciador, surge então uma indagação: Em que "as patricias iluminadas pela centelha da arte" "lucrariam" com a criação de um Salão feminino? A própria construção da argumentação no texto pode nos fornecer uma pista:

"(...) aventando a criação de um Salão Feminino, nos move a idéia do afastamento do elemento dos Salões Oficiais, onde sempre tem brilhado; o que desejamos é ver reunidas as artistas para enriquecer o ambiente com uma nova fonte de beleza, com um núcleo possuidor das reais qualidades intrínsecas".

Afastando-se as mulheres dos Salões Oficiais, estas ficariam preservadas, sem misturar-se aos homens, e aquelas características "intrínsecas" a elas estariam a salvo. Assim, "a idéia do afastamento do elemento [feminino] dos Salões Oficiais" com a criação do Salão feminino de Belas Artes, além de mostrar que "a arte é o melhor caminho para vencer e conquistar o ideal que todos aspiram", possibilitaria, de acordo com o enunciador, que não houvesse "a quebra do encanto que as envolve". Ainda em T3, a utilização do sintagma "mulher artista" em que o termo de base, o substantivo mulher, tem como determinante o adjetivo artista, realça a idéia de que, antes de serem artistas, elas são mulheres. Esse sentido é reforçado pela denominação, na mesma frase, que se dá aos homens, "aqueles artistas de que nos fala John Ruskin", em que a base do sintagma é a palavra artista. A oposição temática entre masculino e feminino, identificada anteriormente quando se falou dos atores Lucílio e Georgina, é aqui novamente evidenciada.

Portanto, o que fica patente, após a análise dos três textos é o fato de que as mulheres pintam assuntos que dizem respeito ao universo feminino, ou melhor, a uma



determinada imagem construída ideologicamente para o que deveria ser o universo feminino. O fazer daquelas mulheres estava sobremodalizado por um dever pintar “jardins cheios de sol, confidências sobre caramanchéis, crianças que brincam, moças que conversam e que repousam e bordam e colhem frutos, interiores onde figuras femininas evocam paixões, pintam, acariciam, dormem, lêem, vivem”. Paralelamente, a produção pictórica masculina estava determinada por um dever pintar quadros que iam “da pequena mancha ao mais complexo quadro histórico”.

Percebe-se, assim, que a oposição fundamental amadorismo vs profissionalismo concretiza-se, no nível discursivo, numa oposição figurativa entre masculino e feminino, em que a axiologia euforizante dos termos vinculados ao eixo do amadorismo desloca-se para construir um perfil ideológico da figura feminina. Preenchendo o feminino de marcas que configuram, afinal, o papel da mulher como “rainha do lar”, os textos argumentam no sentido de construir um lugar específico para as “mulheres artistas”, lugar em que elas poderiam conciliar os papéis figurativos de mãe, esposa e dona de casa com o talento artístico.

**RESUMO:** Este artigo pretende traçar o percurso da especificidade feminina na pintura brasileira a partir da crítica *Salão feminino de belas artes* (1926), utilizando a teoria semiótica de base greimasiana. Para traçar tal percurso, estudarei como a oposição fundamental será discursivizada e analisarei os mecanismos de argumentação presentes no texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; crítica de arte; Modernismo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1988.
- ANDRADE, Mário. Folhas mortas. In: *Revista do Brasil*. São Paulo. Fev1923.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso*. São Paulo: Atual, 1988.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- RUBENS, Carlos. Pintando o lar e a natureza. *América brasileira*, n.18, junho/1923. [Texto 4 do *corpus* do projeto de pesquisa “A construção discursiva do Modernismo: o caso da crítica de arte”, coordenado por Lucia Teixeira. Organização do *corpus* por Hiller Soares Santana e Karla Cristina de Araújo Faria.]
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: USP, 1995.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, EDUSP, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- GREIMAS, A. J. *De la imperfección*. México: Fondo de cultura económica, 1990.
- KRIEGER, Maria da Graça. Persuasão e discurso em semiótica. In: LIMA, Marília dos Santos, GUEDES, Paulo Coimbra. *Estudos de linguagem*. Porto Alegre: Sagra, DC Luzzatto, 1996.
- MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e seus ateliês. *América brasileira*, n.9, maio1921.



[Texto 13 do *corpus* do projeto de pesquisa “A construção discursiva do Modernismo: o caso da crítica de arte”, coordenado por Lucia Teixeira. Organização do *corpus* por Hiller Soares Santana e Karla Cristina de Araújo Faria.]

\_\_\_\_\_. Salão feminino de belas artes. *Para todos*, n.377, 06/03/1926.

[Texto 27 do *corpus* do projeto de pesquisa “A construção discursiva do Modernismo: o caso da crítica de arte”, coordenado por Lucia Teixeira. Organização do *corpus* por Hiller Soares Santana e Karla Cristina de Araújo Faria.]

PERELMAN, Chaiin, OLBRECHTS-TYCA, Lucy. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*. Niterói: EDUFF, 1996.

\_\_\_\_\_. Conformismo y rebeldía: autoretratos de Tarsila do Amaral. *Revolución y Cultura*, La Habana, Cuba, n.2, p.31-35, mar-abr1998.