UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

MARIANA SACON FREDERICO

**Mulher ambígua, mulher moderna:
aspectos da pintura *Coeur Meurtri* e da trajetória de Nicota Bayeux**

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**Mulher ambígua, mulher moderna:
aspectos da pintura *Coeur Meurtri* e da trajetória de Nicota Bayeux**

(versão corrigida)

MARIANA SACON FREDERICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni

São Paulo

2019

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

F852

Frederico, Mariana Sacon

Mulher ambígua, mulher moderna : aspectos da pintura *Coeur Meurtri* e da trajetória de Nicota Bayeux – São Paulo, SP / Mariana Sacon Frederico ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora -- São Paulo, 2019.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil : a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Ambiguous woman, modern woman. Aspects of the painting *Coeur Meurtri* and of the trajectory of Nicota Bayeux – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Bayeux, Nicota, 1870-1923 2. Pintura 3. Relações de gênero 4. Academias de arte 5. Primeira República (1889-1930) I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD71/2019

CDD 22.ed. 759.981

AGRADECIMENTOS

Agradeço a FAPESP pela bolsa de mestrado (nº 2017/07601-0) e pela concessão da bolsa de pesquisa em Paris (2018/19314-9), que me possibilitaram a necessária dedicação à pesquisa.

Gostaria de agradecer a Fernanda Pitta e a Maria Cristina Correia Leandro, que com suas leituras atentas e sugestões no exame de qualificação me ajudaram a pensar em novos caminhos e enriquecer a pesquisa. Meu agradecimento a Elaine Dias pelas dicas e por aceitar ingressar na banca de defesa.

A Ana Paula Cavalcanti Simioni agradeço pela orientação ao longo destes anos. Desde o início da pesquisa acolheu com entusiasmo o tema e comemorou junto comigo cada descoberta. Toda minha admiração pela pesquisadora e professora brilhante a quem tive o prazer de assistir às aulas da disciplina de graduação “Gênero, Arte e Sociedade” em 2012 e desde então tenho a História da Arte e o Estudo das Relações de Gênero como principais inquietações de pesquisa. Agradeço imensamente pela sua generosidade, apoio e confiança, fundamentais para o desenvolvimento da dissertação.

Agradeço a Cristina e a Danielle, do setor de Pós-Graduação do IEB, pelo apoio durante estes anos de pesquisa e aos colegas da Pós-Graduação, sobretudo a Fernando Oliveira e a Bárbara Carneiro, grandes parceiros com quem compartilhei as alegrias e tensões destes três anos de pesquisa, sou grata imensamente a vocês. Ao colega Carlos Lima Junior agradeço pelas conversas e dicas preciosas.

Agradeço a Profa. Stella Maris Scatena Franco Vilardaga e aos colegas que conheci no GRUPEG (Grupo de Pesquisa em Gênero e História), cujos debates e projetos foram fundamentais para a minha formação e para o desenvolvimento desta pesquisa.

À equipe da Pinacoteca, sobretudo os funcionários do CEDOC, NAM e Biblioteca Walter Wey, sempre muito prestativos. Um agradecimento especial a Gabriela Pessoa, que muito me ajudou, não apenas com a documentação relativa à *Coeur Meurtri*, mas também com suas conversas e socorros nos momentos de desespero.

Um agradecimento aos profissionais do Arquivo do Estado de São Paulo, do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo e do Cemitério da Consolação. Agradeço aos funcionários do Jockey Club Campineiro; a Maria Alice Paganote, da Biblioteca do Centro de Ciências, Letras e Artes

de Campinas agradeço pela atenção dada; Ema Elisabete Rodrigues Camillo e Aline Assencio, do Centro de Memória de Campinas da UNICAMP agradeço a generosidade em compartilhar seus conhecimentos sobre a história de Campinas e de seus personagens, além do profissionalismo exemplar. Um agradecimento também aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

Agradeço imensamente Angela Maria Starace Fonseca pelas conversas sobre sua incrível tia Nicota, Tereza Christina Magalhães Teixeira pela atenção e recepção em sua casa e a Fabio Starace Fonseca e Eliana Galesi Fonseca pela generosidade de abrirem as portas de sua casa, especialmente ao Sr. Fabio por me ajudar a encontrar o *Álbum* da artista, documento inédito e extremamente valioso para a pesquisa.

Aos meus talentosos amigos Laryssa Frezze e Victor Grizzo, agradeço imensamente o companheirismo desde o tempo da graduação, obrigada por partilharem comigo momentos especiais da vida, minha admiração por vocês é imensa. Um agradecimento especial a Mariana Leão Silva e Victor Bertocchi, muito desta dissertação devo a vocês, obrigada pelas importantes sugestões, leitura de textos e incentivo, agradeço a amizade valiosa de vocês. Aos meus queridos amigos da dança, Lucas Borges, Constanza Cortini e Roger Silper, agradeço imensamente o companheirismo e por tornarem minha jornada nestes anos de mestrado mais leve.

Parte importante do meu mestrado se deu em Paris, foi um curto período mais que rendeu grandes frutos. Agradeço a profa. Beatrice Joyeux Pruñel, da *École Normale Supérieure*, pela ótima recepção. A minha estadia na França não teria sido a mesma sem a minha brilhante amiga e parceira de pesquisa Marina Mazze Cerchiaro, que compartilhou comigo os preparativos (e burocracias!) da viagem, me deu dicas valiosas de pesquisa e me acompanhou nos longos dias no *Institut national d'histoire de l'art*. A Marina agradeço os maravilhosos dias na *Maison du Brésil* e a generosidade de antes, durante e depois da viagem a Paris. Não posso esquecer de agradecer o querido Fabriccio Novelli por toda a ajuda nos preparativos da viagem. Suas recomendações foram essenciais para eu me organizar e tentar a bolsa.

A Paulo, meu companheiro de todas as horas. Obrigada pelo incentivo, torcida e apoio, sempre com muito carinho e amor. Você comemorou comigo as conquistas e me deu suporte nos momentos difíceis. É difícil expressar em palavras a importância que representa em minha vida. Agradeço também à amada Marie, seu apoio foi fundamental nesta jornada (e sua ajuda com o francês!).

À minha mãe Danielle, minha maior parceira da vida e leitora dos meus textos, e meu pai Ricardo, certamente um dos responsáveis pela minha dedicação e amor à história, ambos são minha fonte de apoio e afeto. Obrigada por todo amor compartilhado, meus avós Neide, Rubens e Maria, e um agradecimento especial ao vô Zé que nos deixou este ano, obrigada pelas doces lembranças que estarão vivas para sempre.

RESUMO

FREDERICO, M. S. **Mulher ambígua, mulher moderna**: aspectos da pintura *Coeur Meurtri* e da trajetória de Nicota Bayeux. 2019. 237 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação tem por objetivo refletir sobre alguns aspectos da trajetória da pintora Nicota Bayeux (1871-1923) e de sua principal produção, *Coeur Meurtri*, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nascida em Campinas no final do século XIX, a artista iniciou seus estudos em pintura por meio de aulas particulares no Brasil e depois, em 1903, se matriculou na *Académie Julian*, importante instituição particular de ensino artístico, em Paris, momento em que pintou a tela. A artista viveu em um contexto histórico de mudanças para as mulheres pertencentes às classes mais abastadas. Essas tiveram acesso a novas oportunidades educacionais e profissionais e vivenciaram novas práticas de sociabilidade. A “mulher moderna” foi entendida por muitos da sociedade como uma figura ambígua – admirada quando ligada ao cosmopolitismo, porém temida por aqueles que a entendiam como uma ameaça à tradição. Creio que o entendimento desta “mulher moderna” é fundamental para pensar tanto a trajetória de Nicota Bayeux quanto a construção de *Coeur Meurtri*, que representa uma figura feminina bastante particular e ambígua. Assim, o presente estudo busca identificar quais foram as possíveis referências estéticas e iconográficas da artista para a produção de sua pintura.

Palavras-chave: Nicota Bayeux (1871-1923); Pintura; Relações de Gênero; Representação; Academias de Arte; Brasil República

ABSTRACT

FREDERICO, M. S. **Ambiguous woman, modern woman.** Aspects of the painting *Coeur Meurtri* and of the trajectory of Nicota Bayeux. 2019. 237 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The objective of this dissertation is to reflect on some aspects of the trajectory undertaken by the female painter Nicota Bayeux (1871 – 1923) and of her main production, entitled *Coeur Meurtri*, which belongs to the collection of Pinacoteca de São Paulo. Born in the city of Campinas, at the end of the 19th century, the artist began her studies of painting through private classes in Brazil and, later – in 1903 – enrolled at Académie Julian, an important private institution of artistic studies, in Paris. That was the moment in which she painted the famous work. The artist has lived in a historical context of changes to the women who belonged to the wealthier classes. They had access to new educational and professional opportunities and lived new experiences of sociability. The “modern woman” was understood by many of the society as an ambiguous figure – admired when connected to the cosmopolitanism, but feared by those who understood her as threat to tradition. I believe that the understanding of this “modern woman” is fundamental to think not only the trajectory of Nicota Bayeux, but also to the construction of *Coeur Meurtri*, which represents a quite peculiar and ambiguous female figure. Therefore, this work aims to identify which were the possible aesthetical and iconographical references the artist used in order to produce this painting.

Keywords: Nicota Bayeux (1871-1923); Painting; Gender relations; Representation; Art academies; Brazil Republic

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Nicota Bayeux. **Coeur Meurtri** (1903-1904). Óleo sobre tela. 67 cm x 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 2: Fotografia de Nicota Bayeux. A SEGUNDA Exposição Brasileira de Bellas Artes. Ilustração Brasileira. 1 de março de 1913, p. 76. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

IMAGEM 3: Página do *Álbum* de Nicota Bayeux com a dedicatória de um dos passageiros que a artista conheceu no vapor Petrópolis durante a viagem a Paris em 1902. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 4: Páginas do *Álbum* de Nicota Bayeux. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 5: Fotografia de parte da família Bayeux. Ao centro, colocada em posição de destaque, está sentada Isabel Dias Oliveira Cruz. Da esquerda para a direita: Lady Bayeux, desconhecido, Nicota Bayeux e Eduardo Benaim. Registro de aproximadamente 1910. Acervo da família.

IMAGEM 6: Página do Diário de Nicota Bayeux. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 7: Frente e verso do convite para a exposição no CCLA. Frente estampando a tela "Dominó rose". Acervo do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 8: Catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux no Clube Campineiro. Acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 9: Foto da exposição de Nicota Bayeux na Galeria Edison. Fonte: Detalhe da fotografia da exposição de Nicota Bayeux na Galeria Edison em 1924. Fonte: RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Unicamp, São Paulo.

IMAGEM 10: Reprodução do Retrato de Roque Marco, pintura da artista Nicota Bayeux. Fonte: O Diário do Povo, 29 de agosto de 1913. Arquivo do Estado de São Paulo.

IMAGEM 11: Reprodução do Retrato de D. Anna Lundgreen, pintura da artista Nicota Bayeux. NICOTA BAYEUX, A Cigarra, 1 de março de 1923, p.31. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

IMAGEM 12: Capa do *Álbum* da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 13: Páginas do *Álbum* de Nicota Bayeux. Na página esquerda temos a colagem de uma flor seguida da inscrição "Lembrança o vapor allemão Petrópolis"; na página direita temos uma dedicatória em alemão escrita por J. E. Feldmann no dia 7 de junho de 1902. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 14: Dedicatória presente no Álbum da artista. "Offerecido a minha amiga Nicota Bayeux por Cocota S[oares]. 20-5-[18]98". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 15: Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 16: Colagem de flores com desenho. "Porto de Cherbourg 7/6.04". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 17: Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 18: Desenho presente no Álbum da artista. "Nicota Bayeux 8-3-1899". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 19: Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 20: Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 21: Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 22: Detalhe do "Álbum" que traz nomes e endereços de contatos da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 23: Aula com modelo-vivo no estúdio feminino de M. Bouguereau. Fonte: The Sketch. A Journal of Art and Actuality, 28 junho de 1893, p. 474.

IMAGEM 24: Registro dos pagamentos de Nicota Bayeux para o curso de pintura na Académie Julian - parte 1 (p.38). Fonte: "Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l'Académie Julian, « Ateliers de l'académie et divers. 1867-1946» . Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 25: Registro dos pagamentos de Nicota Bayeux para o curso de pintura na Académie Julian - parte 2 (p. 438). Fonte: "Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l'Académie Julian, « Ateliers de l'académie et divers. 1867-1946» Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 26: detalhe da pintura *Coeur Meurtri*

IMAGEM 27: detalhe da pintura *Coeur Meurtri*

IMAGEM 28: detalhe da pintura *Coeur Meurtri*

IMAGEM 29: « Toilette pour courses, avec et sans jaquette ». Les Modes. 1 de janeiro de 1912. p.30. Fonte: gallica.bnf.fr.

IMAGEM 30: Edvard Munch, **Madona**. 1895, Litografia, 61 x 44.5 cm, Museum of Modern Art. Nova York.

IMAGEM 31: Página do Álbum da artista com a inscrição "nos teus negros cabelos dá-me a morte". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 32: Detalhe da inscrição "nos teus negros cabelos dá-me a morte". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 33: Edvard Munch (1903). **Salomé**. Lithographie. Sarah and Lionel Epstein Collection, Washington.

IMAGEM 34: Franz Von Stuck. **The Sin** (1893). Tela. 94,5 cm x 59,5 cm. Neue Pinakothek, Munique.

IMAGEM 35: Página da revista *Mode Palace* com uma ilustração de duas opções de traje. Mode Palace. maio de 1902. p.13. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 36: « Robe de bal ». Les Modes. Janeiro de 1902. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 37: Paul Albert Besnard. **Portrait de La comtesse Maurice Pillet-Will**. (1900-1905). Óleo sobre tela. 101cm x 82cm. Galerie Elstir, Paris.

IMAGEM 38: Mode Palace. Janeiro de 1902. p10. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 39: « Études sur la toilette - 1re série: les chemises ». La vie Parisienne. 18 de dezembro de 1880. Fonte : gallica.bnf.fr

IMAGEM 40: Apud. VIGARELLO, Georges. **La robe** : une histoire culturelle : du Moyen Âge à aujourd'hui. Paris : Seuil, 2017.

IMAGEM 41: Nicota Bayeux. **Sem título**. (s/d). Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 42: Nicota Bayeux. **Saudades**. (s/d). Óleo sobre tela. 73 cm x 54 cm. Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 43: Rodolpho Amoedo. **Más Notícias**. (1895). Óleo sobre tela; 100 cm x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

IMAGEM 44: Eliseu Visconti. **A Carta** (1906). Óleo sobre madeira. 67 cm X 82 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 45: Belmiro de Almeida. **Amuada** (s/d). Óleo sobre madeira. 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

IMAGEM 46: Fernand Khnopff. **Portrait de Marguerite** (1887). Óleo sobre tela. 96 x 74,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

IMAGEM 47: Fernand Khnopff. **Portrait de Madame Franz Philippson** (1899). Óleo sobre tela. Coleção particular.

IMAGEM 48: Reprodução da pintura “La présentation” pelo Catalogue illustré du salon de 1902. Société nationale des beaux-arts. pp.115. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 49: Rodolpho Amoedo. **Recordação** (Década de 1900). Guache sobre papel. Acervo da Fundação Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

IMAGEM 50: Édouard Vuillard. **Misia assise dans une bergère** (1901). Óleo sobre tela. 44,3 cm x 43,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

IMAGEM 51: Reprodução da pintura “Doux rêve” pelo Catalogue illustré du salon de 1903. Société nationale des beaux-arts. P. 176. Fonte: gallica.bnf.fr.

IMAGEM 52: Eliseu Visconti. **Retrato de Senhora** (1897). Óleo sobre tela. 62 x 47 cm. Coleção Automóvel Clube do Brasil.

IMAGEM 53: Edvard Munch. **Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)** (1894). Rasmus Meyer Collection, Bergen.

IMAGEM 54: Reprodução da pintura “Amour Profane” pelo Catalogue illustré du salon de 1902. Société des artistes français, p. 123. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 55: Reprodução da pintura de Nicota Bayeux "Marina" pela Revista Renascença. Fonte: RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923. P. 17.

IMAGEM 56: Reprodução da pintura “Impression Parisienne” pelo Catalogue illustré du salon de 1904. Société des artistes français, p. 108. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 57: Grupo de alunas da Académie Julian. Fotografia de 1885. Arquivo digital da Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2001697170/>. (Data de acesso: 10 de junho de 2019)

IMAGEM 58: Marion de Saumarez. *Portrait of Marie* (1903-1906). Guernsey Museum & Art Gallery, Guernsey.

IMAGEM 59: Léonie de Loghadès. **Portrait de femme au collier de perles** (s/d). Pastel. 42 cm x 33 cm. Coleção Particular. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 60: Rose-Marie Guillaume. **Mlle. Breuilh** (1892). Pastel em papel. 41 cm x 33 cm. National Gallery of Art, Washington

IMAGEM 61: Augusta Roszmann. **Portrait of a Woman in a white Dress** (1894). Pastel. André Del Debbio Collection, Paris. Fonte: Apud WEISBERG, Gabriel P. “The Women of the Académie Julian – the power of professional emulation” In: WEISBERG, Gabriel; BECKER, JR, (eds.). Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian. Rutgers University Press: New York, 1999, p. 34.

IMAGEM 62: Nicota Bayeux. **Sem título [Retrato de Nina]** (s/d). Óleo sobre tela. 81 cm x 53 cm. Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 63: Léonie de Loghadès. **Portrait de femme au bijou** (s/d). Pastel. 36 cm x 53 cm. Coleção Particular. (Imagem cortada). Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 64: Marion de Saumarez. **Arab Robe** (s/d.). Óleo sobre tela. 63 cm x 42 cm. Coleção Privada. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 65: Thérèse Gerald. **Woman with Poppies** (1910). Óleo sobre tela. 38.1 x 45.7 cm. Coleção privada. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 66: Nicota Bayeux. **Cabeça de velho italiano** (s/d). Óleo sobre tela. 42,5 cm x 30,4 cm. Coleção Particular. Fonte: <https://m.skinnerinc.com/auctions/2440/lots/710> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 67: Reprodução da pintura Francesco, de Nicota Bayeux, pelo Catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux no Clube Campineiro, de 1924. Acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

IMAGEM 68: Nicota Bayeux. Reprodução da pintura "Espera da consulta" pela Revista Renascença. RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Unicamp, São Paulo.

IMAGEM 69: Dewing Woodward. **Tout sera bientôt fini** (s/d). Pastel. 91 cm x 72 cm. Coleção privada. Fonte: www.artnet.com (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 70: Carlo de Servi. **Descanso do tropeiro** (s/d.) Óleo sobre tela. 65 cm X 94 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 71: Enrico Vio. **Velhice tranquila**. Óleo sobre tela. 83 cm X 103 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 72: Dakir Parreiras. **Sou Bois** (s/d.). Óleo sobre tela. 75 cm x 95 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 73: Luiz Cordeiro. **Velhas figueiras** (Quinta da Boa Vista) (s/d). Óleo sobre tela. 65 cm x 80 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

IMAGEM 74: George Elpons. **Rosas** (s/d.) Óleo sobre tela. 53 cm x 76.5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 75: Artigo publicado no jornal *A Noite*. **A Noite**. 22 de fevereiro de 1913. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

IMAGEM 76: Detalhe do jornal Jornal do Commercio. S. PAULO, **Jornal do Commercio** (RJ), 21 de fevereiro de 1913, p. 2. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

IMAGEM 77: Fotografia do túmulo da família Bayeux projetado por Ramos de Azevedo. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 78: Eliseu Visconti. **Retrato de Nicolina**. 1905. Óleo sobre tela. 100 cm x 81 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

IMAGEM 79: Antônio Parreiras. **Fim de Romance**. s/d. Óleo sobre tela. 185 cm x 97 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

LISTA DE MUSEUS ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

Brasil

Pinacoteca do Estado de São Paulo - São Paulo, SP

Biblioteca Walter Wey - São Paulo, SP

Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado - São Paulo, SP

Arquivo do Estado de São Paulo – São Paulo, SP

Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – São Paulo, SP

Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas – Campinas, SP

Arquivo Edgard Leuenroth – Campinas, SP

Centro de Memória Unicamp – Campinas, SP

Biblioteca Central César Lattes - Campinas, SP

França

Bibliothèque de INHA – Paris

Bibliothèque nationale de France – Paris

Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine) – Paris

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – Entre Campinas, São Paulo e Paris: a trajetória de Nicota Bayeux	31
1.1. Campinas: a “Terra da Arte”	34
1.2. A Belle Époque paulistana.....	65
1.3. Memórias de Paris: entre relatos e vivências.....	79
CAPÍTULO 2 – Olhares sobre o feminino: o ambíguo em <i>Coeur Meurtri</i>	107
2.1. Intimidade revelada: o que a tela nos mostra?.....	112
2.2. Cenas de interioridade: entre a autonomia e o enclausuramento.....	131
2.3. Olhar inatingível: a ameaça do desconhecido	144
2.4. Retratos, figuras e estudos: a produção de <i>La Belle Isabel</i> na <i>Académie Julian</i>	153
CAPÍTULO 3 – Entre gêneros artísticos e silenciamento: a trajetória de <i>Coeur Meurtri</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo	168
3.1. Entrada no acervo da Pinacoteca	168
3.2. Nem acadêmica e nem “futurista”: o “moderno” em <i>Coeur Meurtri</i>	184
3.3. Categoria “mulher artista”: o lugar de <i>Coeur Meurtri</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo.	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
ANEXOS	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223

INTRODUÇÃO

Mulher ambígua, mulher moderna: aspectos da pintura Coeur Meurtri e da trajetória de Nicota Bayeux se iniciou a partir de uma única pintura: *Coeur Meurtri* [IMAGEM 1], tela que integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A ideia de dedicar um mestrado à pintura e sua artista me ocorreu no segundo semestre de 2015 após uma visita à exposição *Mulheres Artistas: As Pioneiras*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A pintura, a qual eu ainda não conhecia, me despertou a princípio curiosidades que depois se desenvolveriam para questões de uma pesquisa acadêmica.

IMAGEM 1 Nicota Bayeux. *Coeur Meurtri* (1903-1904). Óleo sobre tela. 67 cm x 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Diferente da sensação de ver e rever uma obra canônica sobre a qual já se tem uma experiência e um discurso formulados, reformulados, desenvolvidos e destrinchados, minha exposição à *Coeur Meurtri* se deu pela primeira vez nesta ocasião. Deparei-me com um óleo sobre tela cujo elemento principal é um meio corpo de uma figura feminina. Ela ocupa quase a totalidade do quadro. A pele da retratada está iluminada. Sua face, seus braços e seu busto

atraem o olhar de quem a observa. Em contraposição, temos o fundo da pintura, o cabelo e o traje – os três com cores neutras e opacas que variam entre o marrom, o preto e o cinza. O traje de cor acinzentada é simples, sem brilhos, adereços ou detalhes possui apenas uma discreta faixa em dourado sobre o busto. Ele revela partes do corpo da retratada. Os cabelos estão soltos e desalinhados. Enquanto a face da retratada foi construída pela artista com uma fatura afinada, cabelo, traje e fundo quase se fundem devido às pinceladas largas. A composição conduz o olhar do observador para o rosto, cujo olhar está velado e a fisionomia expressiva revela o drama psicológico vivenciado pela retratada, seu coração está “ferido”, como nos informa o título em francês. A maneira pela qual a representada coloca seu corpo também chama atenção. Sua postura é ereta, com ombros erguidos, braços dispostos para traz do corpo e uma sutil inclinação da face para cima.

Neste primeiro olhar, não identifiquei de imediato um diálogo entre a forma em que o feminino foi representado em *Coeur Meurtri* e as demais representações do período. Assim, algumas questões começaram a ser trabalhadas: a maneira como Nicota Bayeux representou o feminino era comum no início do século XX? Quais foram as possíveis referências iconográficas e estéticas da artista para a produção da tela? A partir de tais questões formulei meu projeto de mestrado apresentado ao Instituto de Estudos Brasileiros, ingressei em julho de 2016.

Muito embora a bibliografia sobre mulheres artistas venha avolumando-se¹ não é tão evidente encontrar estudos que cruzem uma perspectiva mais monográfica, crítica e atenta à

¹ Dentre as pesquisadoras que trabalham arte e gênero é preciso destacar os nomes de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, Charlotte Foucher-Zarmanian, Tamar Garb, Griselda Pollock, Séverine Sofio, Patricia Mayayo e Georgina Gluzman. No caso do Brasil é importante destacar o livro *Profissão Artista*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que trata da atuação das mulheres artistas no campo acadêmico brasileiro entre o século XIX e início do século XX, destacando as barreiras institucionais e sociais enfrentadas para que seus nomes fossem reconhecidos. Pode-se salientar também a pesquisa de Valéria Fasolato, estudo mais pontual, que trata das obras e trajetória da pintora Maria Pardos.

CHADWICK, Witney. **Women, Art and Society**. London: Thames and Hudson, 1996; FASOLATO, Valéria Mendes. **As Representações de Infância na Pintura de Maria Pardos**. 2014. Dissertação (Mestrado em História). 2014. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, 2014; FOUCHER-ZARMANIAN, Charlotte. **Créatrices em 1900: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes**. Paris: Mare e Martin, 2015; GARB, Tamar. “L’art féminin”: the formation of a critical category in late nineteenth-century france”. **Art History**. Vol.12, nº1. 1989; GLUZMAN, Georgina. **Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos**. 2014. Tese (Doutorado) –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014; MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo Contra El Mito**. Madri: Catedra Ediciones, 2008; NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. **ARTnews**. 1971. Disponível em: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists>. Acessado em 20/06/2016; POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008; SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem?

produção de pintoras realizada entre finais do XIX e XX. Em termos metodológicos, o estudo de Patricia Mayayo, *Frida Kahlo contra el mito*, foi fundamental posto que nele a historiadora da arte critica a tendência dos estudos sobre a pintora mexicana interpretarem suas obras em chave estritamente biográfica, de modo a construir uma suposta unidade entre sua trajetória e suas pinturas, como se essas últimas fossem “essencialmente” um espelho de sua vida sofrida.

[...] gran parte de la literatura sobre Frida se empeña en ‘salvar’ a la artista, e intenta desenterrar una presunta unidad secreta, un hilo conductor subyacente que disipe la impresión de ambigüedad que nos producen sus cuadros. Existiría así, em último término, un tema unificador (ya sea éste, por ejemplo, la expresión del sufrimiento vital, la búsqueda consciente del Yo, la afirmación de la ‘mexicanidad’ o la resistencia contra los discursos patriarcales) que nos permitiría percibir la coherencia profunda que se oculta, más allá de sus aparentes contradicciones, en la obra de Frida.²

A redução à chave biográfica é criticada por Mayayo, uma vez que as obras devem ser vistas como resultados de múltiplas dimensões, ou seja, elas se relacionam com outras obras (advindas da tradição e do diálogo com contemporâneos), elas possuem uma dimensão política, cultural e, também, individual/biográfica. Assim, a autora defende que não tentemos esconder as contradições entre vida e obra, e sim destacá-las³.

Ao contrário de Frida, cuja produção literária sobre sua vida e obra é extensa, o que levou a construção de mitos em torno de sua figura, pouco se sabe sobre Nicota Bayeux. Não partirei, portanto, de nenhum mito em torno de sua imagem particular, mas sim dos estereótipos construídos sobre a “mulher artista”. O periódico *O jornal das moças*, ao tratar do Salão de 1917, exalta o fato das artistas brasileiras terem abandonado a pintura de características “femininas”.

Pois bem, o Salão de 1917 é mais uma prova, prova robusta, prova brilhante, de que a mulher brasileira já se acomodou, não esquecendo a sua função domestica, às conquistas liberais do século, praticando a pintura e a escultura com uma notória preocupação de arte pura, abandonando de vez a pintura – trabalho feminino – que não passava da cópia de cartões postais, de raminhos de flores, de aquarelas ingênuas e sem significação artística ou invenções de paisagens *drôles*, compostas de côr, alheias ao segredo da perspectiva, obedecendo a coloração apenas as receitas aprendidas do canhenho de uma bisonha professora – mestra de trabalhos femininos.⁴

Manual para artistas mulheres do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 28-50, dez. 2018.

² MAYAYO, op. cit., 2008, p. 55.

³ No caso de Frida, tais contradições revelam um significado político em suas obras. *Ibidem* p. 56.

⁴ CHRONICA. **Jornal das moças**, 16 de agosto de 1917, pp. 11 e 12.

Embora o articulista defenda que as mulheres alcançaram o que ele chama de “arte pura”, é interessante notar que ele lista uma série de estereótipos de uma arte associada ao feminino e, portanto, menos importante. No século XIX e início do século XX, tais estigmas serão lembrados constantemente pelos jornais, seja elogiando os trabalhos das artistas, atribuindo-lhes características “masculinas”, ou diminuindo-os, associando-os a produções menores, amadoras – a associação entre o amadorismo e as mulheres artistas foi um discurso de inferioridade feminina disseminado no entresséculos por alguns críticos de arte, que contribuiu para o obscurecimento da trajetória de muitas pintoras e escultoras.⁵

Neste contexto, que posição Nicota Bayeux assume? Como é interpretado o seu trabalho? É associado ao “feminino” ou ao “masculino”?

Procurarei mostrar ao longo da dissertação que a artista transita entre as duas posições, tanto em sua trajetória quanto em sua obra. Há muitos aspectos de sua trajetória que são bastante progressistas para a época: a artista não teve filhos e se casou com aproximadamente 40 anos de idade com Eduardo Benaim⁶, homem argelino, judeu e 13 anos mais jovem⁷. Para os padrões da época, é possível imaginar as pressões sociais as quais a artista estava exposta ao ser solteira com mais de 30 anos de idade. O casamento era visto como uma etapa superior das relações amorosas, garantidor da saúde da humanidade⁸. Soma-se a este complicador o fato de seu

⁵ A questão do “amadorismo” ligado à atuação das mulheres artistas foi bastante discutida por Ana Paula Cavalcanti Simioni no capítulo “Amadora: Condição Feminina. A Crítica de Arte e as Representações sobre as Mulheres Artistas Brasileiras”, em seu livro “Profissão Artista”. Tal discussão será trabalhada no Capítulo 1.

⁶ Pouco se sabe sobre o marido de Nicota Bayeux. Jacob Eduardo Benaim, filho de Moisés Benaim e Cesarina Marzoco, nasceu na Argélia no dia 14 de março de 1884 e faleceu no dia 9 de agosto de 1953, na cidade de São Paulo, sendo, portanto, 13 anos mais jovem que a artista. O jornal *O Combate* se refere a Eduardo Benaim como um negociante, bem como nas listas de passageiros dos navios Frisia (25/06/1912) e Arlanza (30/09/1914), onde aparece como comerciante e negociante, respectivamente. Segundo informações fornecidas pela família, Eduardo era judeu convertido ao catolicismo. Não foi encontrado nenhum documento sobre a primeira chegada de Eduardo ao Brasil e sobre seu casamento com Nicota Bayeux. Acreditamos que os dois tenham se conhecido e firmado matrimônio entre 1907 e 1909, pois o jornal *Commercio de S. Paulo* comentou que a família Bayeux estava em Paris durante estes anos. *Commercio de São Paulo* 16 de agosto de 1909; D. THEODORA da Cruz de Marco. **Commercio de S. Paulo**, 16 de outubro de 1907, p. 5. Em 1911 podemos afirmar que já estavam casados, visto que o jornal *Gazeta de Notícias* se referiu à artista como “Mme. Bayeux Benaim”. BINÓCULO. **Gazeta de Notícias**, 3 de novembro de 1911, P. 5. **O Combate**, 21 de janeiro de 1919, p.3; BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Relatórios do Ministério da Justiça**. Rio de Janeiro, 1924, p. 521.

⁷ Há um texto no Álbum da artista que expõe sua opinião em relação ao papel da mulher na sociedade, opinião esta que exalta a mulher instruída. Além disso, a artista também era assinante do jornal *A família*, periódico que defendia, sobretudo, o acesso da mulher a educação.

⁸ Jurandir Costa Freire discute em seu livro *Ordem médica e norma familiar* como a valorização da higiene e a saúde regeu as relações familiares e amorosas do Brasil republicano. Segundo o pesquisador, a idade ideal do casamento, considerada a melhor fase física e moral do casal, era de 24 a 25 anos para o homem e 18 a 20 anos para a mulher. Destacam Marina Maluf e Maria Mott, que a virgindade depois da maturidade do corpo era vista como um caminho para doenças, sendo, portanto, contraindicado um casamento tardio. COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: República - da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

marido ser mais novo do que ela, o que caminhava contra todas as indicações de um casamento saudável. Não é por acaso que encontramos dois documentos onde a artista mente sua idade⁹. Além disso, é importante salientar que Nicota Bayeux era uma mulher atenta às causas feministas de seu tempo, além de escrever um texto sobre o assunto em seu *Álbum*¹⁰, foi assinante do jornal *A Família* que tinha como principal pauta o acesso das mulheres à educação¹¹. Também não podemos esquecer que o simples fato da artista se colocar como pintora, portanto como uma figura pública, participando de exposições e tendo o seu nome divulgado pelos jornais, também se trata de uma atitude não recorrente. Em contraposição, também pretendemos mostrar que, apesar deste lado progressista, Nicota Bayeux teve uma participação tímida no ambiente artístico, os periódicos da época citam seu nome em apenas três mostras. Seu “diário de viagem” nos mostrará uma escrita comedida, muito ligada à vida e aos hábitos de uma moça da elite¹².

Nicota Bayeux viveu em um período onde as mulheres pertencentes às classes urbanas médias e altas começaram a ocupar novos espaços na sociedade. Vivenciaram novas oportunidades educacionais e profissionais e tiveram acesso a novas práticas de sociabilidade. Já a partir da segunda metade do século XIX as tradicionais reuniões em família, onde as mulheres declamavam poesia, tocavam piano e cantavam, deixaram de ser a principal atividade de lazer. Cada vez mais elas se juntavam aos homens de sua classe social em atividades públicas, frequentando o teatro, a ópera e as corridas de cavalo¹³. Estas mulheres estavam presentes em espaços que anteriormente eram marcados fortemente pela presença masculina. Contudo, esta nova atuação não se deu sem contradições e tensões. A “nova mulher” era admirada quando associada à modernidade e ao “progresso”, mas temida por colocar em risco as tradições, sobretudo à configuração familiar – é necessário destacar que no comentário do *Jornal das moças* o articulista ao exaltar o que ele considera uma nova atitude da mulher frente às artes reforça que tal mudança ocorre sem que “sua função doméstica” seja deixada de lado. De acordo com Marina Maluf e Maria Lucia Mott, a imagem da mãe, esposa e dona de casa

⁹ Na lista desembarque do vapor “Frisia” Nicota Bayeux aparece com 21 anos, embora tivesse 41 anos. No documento do vapor “Arlanza” ela declara ter 25 anos, embora já tivesse completado 43 anos. ARQUIVO NACIONAL. Relações de Vapores. SPMAF / SP-Santos. Notação: BS.RPV. ENT. 010961. Vapor: Frisia. Data: 25/06/1912; ARQUIVO NACIONAL. Relações de Vapores. SPMAF / SP-Santos. Notação: BS.RPV. ENT. 012637. Vapor: Arlanza. Data: 30/09/1914;

¹⁰ Ver Capítulo 1, página 54 e 55.

¹¹ Ver Capítulo 1, página 56.

¹² O *Álbum* será bastante trabalhado no Capítulo 1, subcapítulo “1.3. Memórias de Paris: entre relatos e vivências”.

¹³ BESSE, Susan. **Modernizando a Desigualdade**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 24.

ainda era reiterada pelos setores mais conservadores da sociedade¹⁴ – o próprio Estado brasileiro, por meio do Código Civil de 1916, estabeleceu regulamentações ao trabalho feminino que garantiam legalmente ao marido a autoridade de permitir ou não que a esposa exercesse uma profissão¹⁵. A imagem da “nova mulher” nesta sociedade do entresséculos transitava entre o passado e o “futuro”, a tradição e a novidade, era uma figura dúbia e contraditória.

IMAGEM 2 Fotografia de Nicota Bayeux. A *SEGUNDA Exposição Brasileira de Bellas Artes*. *Ilustração Brasileira*. 1 de março de 1913, p. 76. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

¹⁴ De acordo com Marina Maluf e Maria Lucia Mott, tal imagem era defendida pela Igreja, ensinada por médicos e juristas, legitimada pelo Estado e divulgada pela imprensa. Periódicos como a *Revista Feminina* reforçavam esta contradição ao trazer páginas dedicadas à moda e à modernidade, mas também artigos sobre a boa mãe e a boa esposa. MALUF, Marina; MOTT, Maria L., op. cit., p. 374.

¹⁵ O Código Civil de 1916 delimitou algumas condições ao trabalho das mulheres. Se por um lado essa nova lei garantia o direito das mulheres de dispor de seus salários livremente, por outro lado, elas precisariam da autorização de seus maridos para aceitarem um emprego assalariado (dispositivo que vigorou até 1943). BESSE, op. cit., 1999, p. 156;

“Art. 242. A mulher não pode, sem autorização do marido (art. 251): I. Praticar os atos que este não poderia sem o consentimento da mulher (art. 235). II. Alienar, ou gravar de onus real, os imóveis de seu domínio particular, qualquer que seja o regime dos bens (arts. 263, nº II, III, VIII, 269, 275 e 310). III. Alienar os seus direitos reais sobre imóveis de outra. IV. Aceitar ou repudiar herança ou legado. V. Aceitar tutela, curatela ou outro munus público. VI. Litigar em juízo civil ou comercial, a não ser nos casos indicados nos arts. 248 e 251. VII. Exercer profissão (art. 233, nº IV). VIII. Contrair obrigações, que possam importar em alheação de bens do casal. IX. Aceitar mandato (art. 1.299).” Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm

Nicota Bayeux nasceu em 1871 na cidade de Campinas. Pertencente a uma família de posses, a artista iniciou seus estudos em pintura com o italiano Carlo de Servi para depois, em 1903, matricular-se na *Académie Julian*, renomada escola de pintura francesa. Suas viagens à Europa são um traço importante de sua trajetória, além de 1902 a pintora retornou a Paris em 1907¹⁶, 1911 e 1914. Jornais como *Correio Paulistano*, *Commercio de São Paulo* e *Correio da Manhã* nos dão pistas sobre suas idas e vindas¹⁷.

Em janeiro de 1913 expôs pela primeira vez seus trabalhos em uma mostra coletiva em São Paulo, a II Exposição Brasileira de Belas Artes, ocasião na qual seu nome foi destaque em órgãos importantes da imprensa paulistana¹⁸. Em maio de 1913 a pintura foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo, e incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de uma das primeiras obras do acervo do museu após sua regulamentação em 1911, possuindo, portanto, um valor histórico para a instituição. Em 1913 organizou uma mostra particular no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, evento que foi comentado pela *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas* e *Diário do Povo*¹⁹. Nesta ocasião expôs telas que foram produzidas em São Paulo, Campinas, Paris e Argel, cidade natal de seu marido. Em 1914 partiu para Europa, contudo, retornou no mesmo ano ao Brasil devido à I Guerra Mundial²⁰. Após seu retorno, Nicota Bayeux praticamente desaparece dos registros da imprensa, “ressurgindo” nos periódicos como expositora somente em 1923, já no fim da vida, com uma exposição particular na Galeria Edison²¹, localizada na capital paulista – exposição que contou com 86 telas expostas, sendo a maioria retratos e figuras.

Na elaboração do meu projeto para o processo seletivo do IEB, em 2016, deparei-me com uma artista cuja biografia era pouco conhecida e cujas fontes eram multifacetadas e

¹⁶ Não foi encontrado nenhum jornal que fizesse referência direta que a artista estivesse na Europa em 1907. Contudo, foram encontrados jornais de 1907 e 1909 que informavam que a família Bayeux estava na Europa. *Commercio de São Paulo*, 16 de agosto de 1909. D. THEODORA da Cruz de Marco. **Commercio de S. Paulo**, 16 de outubro de 1907, p. 5.

¹⁷ VIAJANTES. **Correio da Manhã**, 1 de outubro de 1917, p.4; HOSPEDES E VIAJANTES. **Correio Paulistano**, 23 de junho de 1914, p. 2.

¹⁸ Me refiro aos jornais O Estado de São Paulo e Correio Paulistano. As críticas serão retomadas ao longo da dissertação. A SEGUNDA Exposição Brasileira de belas Artes. **O Estado de São Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.; EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

¹⁹ PADUA, Luiz de. Exposições de Pintura, in: **Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes**, ano xii, nº33, 30 de setembro 1913, p. 68; PELA ARTE. **Diário do Povo**, 7 de setembro de 1913, p. 2.

²⁰ NO “ARLANZA” veio de Paris a gentilíssima pintora paulista Mme. Nicota Bayense. **Gazeta de Notícias**. 29 de setembro de 1914, p. 2.

²¹ De propriedade de Gustavo Figner, a loja era localizada na Rua 15 de Novembro, 55.

dispersas. Contudo, as poucas fontes disponíveis indicavam um objeto de estudo com bastante potencial. O livro de Ruth Tarasantchi *Pintores Paisagistas em São Paulo*²² foi uma das primeiras referências bibliográficas encontradas no início da pesquisa que tratavam de Nicota Bayeux como integrante do ambiente artístico paulistano e me serviu como ponto de partida para pensar a trajetória da artista para, então, elaborar o projeto de mestrado²³.

A partir de referências nos jornais e revistas do início do século XX, foi possível encontrar informações importantes sobre a trajetória profissional de Nicota Bayeux, ainda que nem todos os dados falassem diretamente sobre a “artista” e sim sobre a “filha” ou a “irmã”²⁴. Os jornais *O Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e *Folha da Noite* foram bastante consultados para obtenção de dados sobre a pintora, como suas vendas de quadros e sobre o contexto artístico paulistano. Sobre a atuação da artista em Campinas o jornal *Diário do Povo* e a *Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas*, foram fundamentais. Apesar da pintora ter nascido em Campinas, os arquivos públicos e privados da cidade pouco tinham informações sobre ela, seu nome estava completamente ausente nos bancos de dados de instituições como *Unicamp*, *Museu da Imagem e do Som de Campinas* e *Arquivo Municipal de Campinas*. O *Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas* (CCLA), entidade cultural fundada em 1901, é um dos poucos locais onde há uma organização de objetos e periódicos relacionados à artista. Lá foram encontrados recortes de jornais, um convite para a exposição da pintora realizada na mesma instituição em 1913 e o catálogo de sua exposição póstuma

²² TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas em São Paulo, 1890-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

²³ Depois, já durante o mestrado, foram encontrados outros dois trabalhos que tratavam da trajetória da artista, ainda que de maneira pontual: BATTISTONI FILHO, Duílio. **Vida Cultural em Campinas**. Campinas: S.N., 1986.; RAMPAZZO, Lóris Graldi. **Algumas Pintoras Paulistas na Virada do Século XIX-XX**. 1989. (Trabalho de Conclusão de Curso). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Também podemos citar as pesquisas de Miriam Rossi, Julio Lucchesi e Ana Paula Nascimento que possuem trabalhos sobre o funcionamento do ambiente paulista no entresséculos e citam Nicota Bayeux em alguns momentos. NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade São Paulo (1895-1929)**. 1999. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. MORAES, Julio Lucchesi. **Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura**. (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922). 2014. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. ROSSI, Miriam Silva. **Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque. Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119, 1998-1999 (Editado em 2003). O nome da artista também é citado pela pesquisadora Patricia Michele Gomes que desenvolveu um trabalho sobre a Revista do centro de Ciências Letras e Artes. GOMES, Patricia Michele. **A Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas (1902-1916)**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009. Também podemos mencionar verbetes que tratam da artista em dois dicionários especializados em arte LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.; CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: Mec/inl, 1973.

²⁴ Muitas das informações sobre o deslocamento da artista de Campinas para São Paulo e de São Paulo para a Europa foram deduzidas a partir de notícias que falavam sobre as viagens da família Bayeux, sobre o seu pai, Bento Bayeux e sobre seu irmão José Theodoro Bayeux.

organizada por seu marido em 1924 no *Clube Campineiro*. O acervo do CCLA possui uma grande quantidade de jornais sobre a cidade de Campinas, contudo, o acesso a esse material não foi permitido, devido ao seu estado de conservação.

IMAGEM 3 Página do Álbum de Nicota Bayeux com a dedicatória de um dos passageiros que a artista conheceu no vapor Petrópolis durante a viagem a Paris em 1902. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 4 Páginas do Álbum de Nicota Bayeux. À esquerda uma dedicatória de um dos passageiros que Nicota Bayeux conheceu no vapor Petrópolis durante a viagem a Paris em 1902 (continuação do conteúdo da IMAGEM 3). À direita uma dedicatória com desenho de flores feita por uma amiga da artista. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Ainda em 2016 foram feitas entrevistas com familiares da artista²⁵ e em 2017 foi encontrado, juntamente com a família, um documento nunca antes estudado: um *Álbum* organizado pela pintora entre 1898 e 1904. O documento possui informações diversas como um relato de viagem a Paris, desenhos, colagens, rascunhos, versos de poemas, orientações médicas, endereços, dedicatórias [IMAGEM 3 e IMAGEM 4]²⁶ e charges.

Uma dificuldade da pesquisa foi a busca por outras telas produzidas pela artista. Somente *Coeur Meurtri* está em uma instituição pública, as outras obras pertencem a instituições privadas ou, na maioria dos casos, a coleções particulares, o que acabou dificultando, ou pior, impossibilitando o acesso às mesmas. *Dominó Rose*, por exemplo, pertence ao CCLA, mas seu acesso é restrito [ANEXO 5]; foi encontrada também uma *Cabeça* no edifício que abrigava o antigo *Clube Campineiro* [ANEXO 5]. Outras cinco telas, *Camponesa* [ANEXO 5], *Saudades* [IMAGEM 42], *Retrato de Bento Bayeux* [ANEXO 5], *Sem título (Retrato de Nina)* [IMAGEM 62]²⁷, e *Sem Título (Retrato de Mulher com Trança)* [IMAGEM 41]²⁸, pertencem à família da artista. A maioria das obras de que se tem algum registro foram reproduzidas por jornais e revistas contemporâneos à artista que, apesar da péssima qualidade de impressão, nos permitem ter alguma referência sobre as telas. A revista *Renascença*, em 1923, traz em sua terceira edição as pinturas *Marina* e *Espera da Consulta*²⁹, o jornal o *Diário do Povo* reproduz as telas *Nhá Chica* e *Retrato de Roque Marco*³⁰ e a revista *A Cigarra* o retrato de d. Anna Lundgreen³¹. O cartão *Cabeça de Velho* e a tela *Cabeça de*

²⁵Entrevistas concedidas pela sobrinha da artista, Angela Maria Starace Fonseca (4 de fevereiro e 18 de maio de 2017). E pela sobrinha-neta de Nicota Bayeux, Tereza Christina Magalhães Teixeira (24 de fevereiro de 2017). Enriquecedora para a pesquisa também foi a conversa com Fabio Starace Fonseca, sobrinho neto da artista, que me auxiliou na busca pelo *Álbum* de Nicota Bayeux.

²⁶ Transcrição do texto da IMAGEM 3 e 4 (página da esquerda): “Quando um dia, lá muito longe, v.ex.^a numa hora de enfado abrir o seu Álbum por acaso, e deparar com a minha assinatura, dirá com esse sorriso que lhe brinca constantemente nos lábios a carminados: ‘pobre velho! Qual judeu errante, anda pelo mundo a procura da felicidade que lhe fugiu e nunca mais encontrará’ e eu andando sempre, sempre, até cahir extenuado, inda me lembrarei com saudades dos belos dias passados em companhia de V^oEx^a e de sua excelente família, nos poucos momentos que estivemos a bordo do magnífico vapor ‘Petrópolis’ em 6 de junho de 1902. Arthur Moreira”

²⁷ As obras *Camponesa* e *Saudades* não estavam intituladas, contudo, esses nomes foram atribuídos após análise das fontes. Em setembro de 1913 Mario Gatti adquiriu uma tela chamada “Camponesa” (*Diário do Povo* 04/09/1913) – na coleção particular da família de Nicota Bayeux foi encontrada uma tela que pertenceu à família Gatti, que é a representação de uma mulher do campo. Assim, associamos as características evidentes da tela com os dados fornecidos pelo periódico. Já a tela “Saudades”, também encontrada na coleção particular da família, foi reproduzida em 1924 pelo catálogo da Exposição Póstuma, organizada pelo marido da artista. No catálogo consta que a tela em questão se chama “Saudades”.

²⁸ Entre parênteses atribuí títulos descritivos às obras, contudo estas não estão intituladas.

²⁹ RENASCENÇA, revista de arte e pensamento, N^o3, 1923.

³⁰ EXPOSIÇÃO DE PINTURAS. *Diário do povo*, 29 de agosto de 1913.

³¹NICOTA BAYEUX. *A Cigarra*, 1 de março de 1923, p.31.

Velho Italiano foram encontrados em sites de leilão e a pintura *Retrato de Adine Cecília* foi encontrada em um site de genealogia [ANEXO 5]³².

No começo de 2018 entrei em contato com a equipe do Núcleo de Acervo Museológico (NAM) da Pinacoteca do Estado de São Paulo e foi-me apresentado um laudo realizado em 1986 pela equipe de restauro do museu. Este documento trazia informações que estavam presentes no suporte original da tela. Atrás da tela possuíam as seguintes inscrições: “La Belle Isabel”, escrita a lápis de cor e “Bayeux // 5. Berri” à tinta. Segundo o mesmo laudo, no suporte também havia uma etiqueta com os seguintes dados: “L. DELALANDE // Cadres e Encadrements // Dorure Sculpture // 48, Rue Saint-Georges – Paris”. Possivelmente, antes de chamar *Coeur Meurtri*, a obra tinha outro título, *La Belle Isabel*. Por algum motivo a artista trocou o nome da pintura antes de participar da II Exposição Brasileira de Bellas Artes, realizada em 1913 em São Paulo. A segunda informação é que o suporte foi comprado ou importado da loja L. Delalande, localizada em Paris. A terceira informação, “5. Berri”, se refere ao endereço de um dos ateliês femininos da *Académie Julian*³³, o que me possibilitou inferir que a tela foi pintada na capital francesa enquanto a artista era aluna da instituição. Tal descoberta me estimulou a solicitar à FAPESP uma bolsa de estágio de pesquisa na França, onde fui recebida por Béatrice Joyeux-Prunel na *École Normale Supérieure*, em Paris³⁴.

A consulta aos *Archives Nationales*, unidade de *Pierrefitte-sur-Seine*, mudou os rumos da pesquisa, visto permitiu delimitar 1903 ou 1904 como os anos de produção da tela, estes foram os dois únicos anos em que a artista esteve matriculada na *Académie Julian*³⁵. Antes do

³²É importante destacar que nestes casos, em seus respectivos sites, o autor é posto como desconhecido, aparecendo apenas a informação “Nic. Bay.”, assinatura da artista.

³³ Por meio dos jornais *Le Matin* e *La Presse* e o almanaque *Annuaire Almanach, du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration* é possível constatar que no endereço 5, rue Berri funcionava a Académie Julian para mulheres. INSTITUTIONS, cours et leçons. **Le Matin**, 18 de maio de 1891, p.4; ÉCOLES et cours divers. **Annuaire Almanach, du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration**, 1894, p.1331. LA MASSIÈRE. **La Presse**. 2 de janeiro de 1905, p. 4. De acordo com a historiadora da arte Catherine Fehrer, a unidade da Rue Berri foi inaugurada em 1888 e continuou recebendo matrículas de estudantes mulheres até 1939. FEHRER, Catherine. Women at the Académie Julian in Paris. **Burlington Magazine**, v.136, nº1100. London, nov. 1994, p. 756.

³⁴ O projeto foi aprovado e o estágio realizado entre os dias 21 de janeiro e 1 de março de 2019.

³⁵Foram consultados todos os documentos relativos às alunas mulheres dos diferentes ateliês femininos que pertencem ao Fonds de l'Académie JULIAN (1867-1946). Em um dos livros da “Rue Berri” aparece o nome de Nicota Bayeux especificando detalhadamente as semanas em que a artista esteve matriculada: “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », 63AS/16, « Ateliers de l'académie et divers. 1867-1946. » Fonds de , Archives Nationales (France).

Aparentemente o Archives Nationales não possui todos os livros de matrículas. O livro da Rue Berri, por exemplo, se refere somente às matrículas de 1897 até 1907. Mesmo assim, é possível saber se as alunas estudaram antes de 1897 ou após 1907 na instituição, pois nos livros consultados há a informação se os dados continuam em outro documento. Conjunto de documentos consultados: « Enregistrement des femmes par nationalités et patronymes

estágio, defendíamos que a tela havia sido produzida entre 1907 e 1912, durante outras passagens da artista por Paris. Esta hipótese surgiu porque acreditávamos que características do traje da figura feminina de *Coeur Meurtri*, como as alças, a cor acinzentada e o fato do panejamento estar solto ao corpo, o aproximavam de criações da Alta Costura francesa, como as produções de Paul Poiret e Mariano Fortuni³⁶. Inclusive o trabalho *A “mulher moderna” em construção: reflexões sobre Coeur Meurtri, de Nicota Bayeux*, apresentado no XXXVIII Colóquio do CBHA³⁷, foi desenvolvido com base nesta hipótese, que foi repensada à luz das descobertas da pesquisa.

O estabelecimento de 1903 ou 1904 como anos de produção permitiu-me estabelecer um recorte mais preciso das produções artísticas que seriam comparadas com *Coeur Meurtri*. Assim foram selecionadas produções de artistas brasileiros e europeus do final do século XIX até o começo do século XX, especificamente até 1905. Algumas dessas obras foram reproduzidas nos catálogos dos salões de 1902, 1903 e 1904, anos em que a artista esteve em Paris, organizados pela *Société nationale des beaux-arts* e pela *Société des artistes français*. O objetivo dessa seleção não é afirmar que a artista teve contato com tais obras, mas sim restabelecer um contexto visual, a partir do que estava sendo produzido e exposto nas mostras de Paris.

O estágio na França também me possibilitou fazer um levantamento de quem eram as colegas de Nicota Bayeux, no total localizei 168 nomes femininos de alunas que frequentavam o ateliê da *Rue Berri* em 1903, tanto nos turnos da manhã, quanto da tarde e no período integral [ANEXO 2]. A partir destes dados pude encontrar algumas produções de suas colegas e compará-las à obra de Bayeux. Merece destaque a companheira de classe Aline De Lens³⁸, cujo diário será bastante trabalhado ao longo desta dissertação, visto que traz relatos sobre algumas das aulas na *Académie Julian* e sobre as reuniões e parcerias estabelecidas entre as colegas.

(Cotes : 63AS/10-63AS/11) » Fonds de l'Académie Julian, Archives Nationales (France) ; « Inscriptions aux ateliers (Cotes : 63AS/12-63AS/14) », Fonds de l'Académie Julian, Archives Nationales (France); « Ateliers de l'Académie Julian. (Cotes : 63AS/15-63AS/24) », Fonds de l'Académie Julian, Archives Nationales (France);

³⁶ Paul Poiret entre 1909 e 1910 abandonou os espartilhos de alguns de seus desenhos e tornou as roupas femininas mais flexíveis e leves. Mariano Fortuny criou um vestido plissado de seda, sem ornamentos e que respeitava os movimentos naturais do corpo, patenteou este modelo em 1909. LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.75; WAKONIGG, Guillermo de Osma. **Mariano Fortuny, arte ciencia e diseño**. Madrid: Ollero Y Ramos, 2013.

³⁷ XXXVIII Colóquio do CBHA: Arte & erotismo: prazer e transgressão na história da arte, realizado em Florianópolis, no Museu Escola Catarinense (16 de outubro de 2018 a 20 de outubro de 2018)

³⁸ Aline De Lens nasceu em Paris no dia 2 de março de 1881. Estudou com Nicota Bayeux durante 1903 e 1904. Em 1904 foi aceita na École de Beaux Arts. DE LENS, Aline. **Journal: 1902-1924 “ L’amour, Je le supplie de m’epargner...”**. Paris: La cause des livres, 2007.

Por meio de uma análise que combinou metodologias provenientes da história social da arte e da sociologia da arte, bem como das contribuições dos estudos feministas, pretendi compreender quais as referências estéticas de *Coeur Meurtri* e de que maneira estas se relacionam com a trajetória da artista entre Campinas, São Paulo e Paris. Até o exame da qualificação, acreditava que a pintura possuía afinidades formais com a corrente artística simbolista, contudo, conforme a pesquisa foi desenvolvendo-se, percebi que não é possível enquadrá-la em uma categoria. Trata-se de uma obra ambígua, que conversa com diferentes formas de representação do feminino na época. Entendo o estudo de Jorge Coli, *Manet: o enigma do olhar*, como fundamental para compreender o contexto de produção da pintura de Bayeux. O historiador da arte afirma que na segunda metade do século XIX o “olhar” do artista deixava de ser nutrido por uma cultura bastante normatizada, baseada nas correntes classicista e romântica, e começava a tomar um caminho próprio derivado da pluralidade de referências.

As visões particulares do mundo se constituirão em sistemas simbólicos que substituem as antigas e coletivas referências culturais. São, portanto, duas atitudes diferentes que significam o mesmo ataque frontal à pintura de História, à pintura literária: uma anula pura e simplesmente toda a referência semântica, outra que substitui o antigo repertório de temas por um novo e pessoal, cujo simbolismo é criado pelo próprio artista³⁹

Este novo “olhar” permite ao artista escolher seu próprio passado e construir a sua direção⁴⁰. Pretendo mostrar o quanto a pintura de Nicota Bayeux, ao misturar diferentes referências do feminino, é híbrida. Acredito que a artista constrói um tipo diferente do “feminino” em *Coeur Meurtri*. A fim de alcançar estes objetivos, o estudo será dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *Entre Campinas, São Paulo e Paris: a trajetória de Nicota Bayeux*, *Coeur Meurtri* ainda não será analisada, tratarei principalmente da formação, atuação e vivências da artista nas três cidades. Inicialmente será feito um balanço sobre a vida cultural disponível em sua cidade natal, Campinas, de sorte a compreender quais eram as possibilidades artísticas oferecidas pela cidade na segunda metade do século XIX, sobretudo para as mulheres. Como Nicota Bayeux muda-se para a capital paulista no início do século XX,

³⁹ COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 226.

⁴⁰ Coli argumenta a partir do caso de Manet. Segundo o historiador, o artista foi capaz de associar imagens de origens diversas e renová-las pela situação e pelo tratamento. Este novo olhar se deve a uma nova pedagogia instaurada no século XIX relacionada à invenção dos museus. Com os museus os artistas estavam expostos a uma multiplicidade de imagens, o que lhes permitia escolher. Ibidem, pp. 226 e 227.

buscarei delinear o ambiente cultural de São Paulo a fim de apontar quais eram as características do campo artístico⁴¹ neste período e qual era o posicionamento da crítica em relação às suas produções. Como *Coeur Meurtri* foi produzida em Paris, será dada uma atenção especial à passagem da artista pela capital francesa, com foco em sua formação na *Académie Julian*.

No segundo capítulo, intitulado *Olhares sobre o feminino: o ambíguo em Coeur Meurtri*, pretendo realizar um estudo vertical sobre a obra, identificando todos os elementos presentes na tela e contextualizando-os. O capítulo busca refletir sobre os possíveis temas da pintura, sua fatura, sua composição e uso das cores. No caso de *Coeur Meurtri* acredito que a principal maneira de interpretar a obra é partindo dela própria, como pontua Daniel Arasse em seu livro *Não se vê nada*

O que me parece mais significativo é o facto de eu não ter precisado de textos para ver o que se passava no quadro. Os meus alunos podem confirmá-lo: há muito tempo que o comentário desta forma. Aí reside, talvez, o ponto essencial do nosso desacordo. Dir-se-ia que tu partes de textos, que precisas de textos para interpretar os quadros, como se não confiasses nos teus olhos para ver, nem nos quadros para te mostrarem, por si mesmos, o que o pintor quis exprimir.⁴²

Procurarei mostrar que a pintura possui afinidades formais com um conjunto de produções que remetem a cenas de interioridade, uma temática recorrente entre finais do XIX e inícios do XX⁴³. A veste solta ao corpo e os cabelos desalinhados não eram próprios para o espaço público, o que nos indica se tratar de uma cena no espaço privado⁴⁴. Além disso, a expressividade facial da representada e a dramaticidade do título remetem a um conflito psicológico e íntimo. Para tanto, a tela será comparada com outras produções brasileiras e

⁴¹Em seu livro, *Regras da Arte*, Pierre Bourdieu lança possibilidades para compreender o mecanismo de relações dentro do que ele denomina *campo* artístico. Segundo o sociólogo, ao pensarmos na produção de uma obra de arte é necessário imediatamente levar em conta sua recepção. É preciso abrir mão das análises puramente formalistas de arte, como se a obra possuísse uma essência própria e não tivesse uma função dentro do campo em que faz parte. A obra de arte, para Bourdieu, só existe se é apreendida por espectadores que possuem a disposição e a competência estética exigidas pelo campo – ou seja, há uma dialética entre o olhar do conhecedor e a obra, ambos são produtores e produtos um do outro. À medida em que o campo artístico começa a tomar forma e criar suas regras, também vai adquirindo maior autonomia em relação aos outros campos. Se desassocia dos campos políticos, econômicos, religiosos e começa a adquirir seus próprios objetivos e meios de funcionamento rumo ao que ele denomina por autonomia. BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴² ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM, 2015, p. 11.

⁴³A dissertação de mestrado de Samuel Mendes Vieira foi importante para refletirmos sobre temática psicológica nas representações do século XIX e início do século XX. O historiador da arte parte da tela *Amuada*, de Belmiro de Almeida. VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele**: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX – Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

⁴⁴De acordo com Gilda de Mello e Souza, no início do século XX as mulheres nas ruas usavam vestidos justos, espartilhados, cabelos presos e chapéus com abas enormes. SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 43.

europeias que lhe eram contemporâneas, como *Más notícias*, de Rodolpho Amoedo, e *Portrait de Marguerite*, de Fernand Khnopff, a fim de identificar semelhanças e diferenças. Também pretendo comparar a tela com um conjunto de produções que representam *Femmes Fatales*, tipo feminino bastante representado na produção finissecular – pretendo identificar afinidades e distanciamentos formais entre estas produções e *Coeur Meurtri*. No mesmo sentido, também serão estabelecidos paralelos entre *Coeur Meurtri* e produções de colegas de Nicota Bayeux na *Académie Julian*⁴⁵, com objetivo de identificar de que maneira sua formação na instituição contribuiu para a execução de sua tela.

O capítulo 3, *Entre categorias, gêneros artísticos e silenciamento: a trajetória de Coeur Meurtri na Pinacoteca do Estado de São Paulo*, propõe traçar uma história da obra dentro da Pinacoteca do Estado de São Paulo, partindo de sua aquisição em 1913 até as últimas exposições temporárias realizadas no museu. A pintura foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo em 1913, momento histórico importante para a Pinacoteca, visto que a instituição vivia um momento de regulamentação – o trabalho de Pedro Nery será basilar para pensar a chegada da obra ao museu⁴⁶. O que contribuiu para a aquisição da tela para o museu? Esta será a principal questão a ser respondida neste primeiro momento.

É importante destacar que o fio condutor do último capítulo será a reflexão sobre quais categorias e conceitos *Coeur Meurtri* poderia ser enquadrada. Entende-se que é uma tela híbrida, de difícil classificação. Não é possível afirmar que se trata de um retrato ou de uma cena de gênero, além disso, transcende categorizações duais como “acadêmica” ou “moderna”. Pretendo entender como tal indefinição da tela afetou sua história dentro do museu e como ela foi apropriada ao longo dos anos pela instituição.

A partir deste fio condutor, buscarei mapear quais exposições temporárias a obra fez parte, para compreender a quais temáticas *Coeur Meurtri* foi vinculada ao longo dos anos. O nome da artista apareceu em poucas exposições temporárias, sendo que destas a maioria tinha como tema a “mulher artista”⁴⁷. Assim, a questão da “mulher artista” como categoria expositiva

⁴⁵ Trataremos dos trabalhos Marion de Saumarez, Léonie de Loghadès, Thérèse Gerald e Dewing Woodward, as quatro artistas estudaram no ateliê da Rue Berri no ano de 1903 – dentre os 168 nomes de colegas levantados pela pesquisa estas estão entre as poucas artistas que encontramos algumas obras musealizadas ou/e disponibilizadas na internet, o que possibilitou a comparação com *Coeur Meurtri*

⁴⁶ NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912**. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁴⁷ Das 4 exposições em que o nome de Nicota Bayeux aparece, três tem como tema principal a “mulher artista”.

será desenvolvida neste capítulo, abrangendo também para outros nomes femininos do entresséculos que possuem obras na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De um modo geral o estudo aqui proposto pretende refletir sobre a artista Nicota Bayeux e sua obra em um contexto onde a “nova mulher” ganha espaço nos debates sociais e artísticos. *Coeur Meurtri* é uma pintura de difícil classificação, dessa forma, pretendemos identificar as possíveis referências da tela e refletir sobre este tipo feminino bastante particular construído pela artista. Acredito que o estudo da tela nos possibilitará repensar as categorias estabelecidas pela História da Arte.

CAPÍTULO 1 – Entre Campinas, São Paulo e Paris: a trajetória de Nicota Bayeux

Diferente de muitos artistas brasileiros que têm suas vidas estudadas, revisadas e atualizadas pela historiografia, no caso de Nicota Bayeux observa-se o contrário. Poucos estudos trataram de sua trajetória e de sua produção, sendo esses, em geral, muito pontuais e com poucas informações⁴⁸. Isso se deve, em grande parte, à ausência de fontes sobre a pintora nas principais instituições públicas e privadas, assim como à difícil localização da maior parte de sua produção artística, que se encontra dispersa em coleções particulares. Algumas pistas ainda podem ser encontradas em jornais e revistas do início do século XX e pelas lembranças guardadas e transmitidas de geração em geração pela família da artista⁴⁹.

Ainda que a proposta principal deste estudo não seja escrever uma trajetória da artista, entendemos como fundamental para a análise de *Coeur Meurtri* apontar aspectos de sua vida que se relacionem à sua formação como pintora, a fim de compreender qual era a sua posição no meio artístico e na sociedade paulista do entresséculos.

Segundo Jean Orieux⁵⁰, o historiador que se propõe a estudar a vida de uma personagem está mais próximo de conhecer as diversas facetas desta do que aqueles que a conheceram em vida. É necessário se atentar às diferentes faces do indivíduo, sem aquela perspectiva pessoal construída, comumente, pela família. Contudo, afirma o autor que mesmo o biógrafo não está isento de selecionar as faces do retratado que mais lhe agradam, por isso é importante evitar a idolatria deste, considerando tanto seus atos julgados como “positivos”, como os “negativos”

⁴⁸Ruth Tarasantchi dedica dois parágrafos de seu livro e uma pequena cronologia da trajetória da artista. Nos apresenta dados bastante pontuais de nascimento, filiação e exposições que participou. De maneira semelhante aparece Nicota Bayeux no livro de Duílio Batistoni Filho “Vida cultural em Campinas”, onde aparecem menções à artista em dois parágrafos.

À luz das novas descobertas da presente pesquisa, percebeu-se alguns dados imprecisos nestes estudos. Tarasantchi fez as seguintes afirmações: 1-) que Nicota Bayeux expos em 1911 na I Exposição Brasileira de Bellas Artes; 2-) que a artista expos a tela *Coeur Meurtri* no Salão Nacional de Belas Artes em 1914; 3-) no livro aparece o retrato de Nina [IMAGEM 62], irmã de Nicota Bayeux (é provável que Nina seja apelido de Eponina, uma das irmãs da artista, contudo também existe a possibilidade que seja Adine) mas este é denominado por Tarasantchi como um autorretrato de Nicota Bayeux. Ao longo da pesquisa foram encontrados documentos que trazem outras informações: na listagem de artistas participantes na I Exposição Brasileira de Bellas Artes o nome de Nicota Bayeux não aparece (seu nome está entre os inscritos, mas não entre os expositores, o que pode significar que a artista não foi selecionada) “1a Exposição Brasileira de Bellas Artes de São Paulo 1911 – 1912”. P.E.0031 - H.06.0699. CEDOC. Pinacoteca do Estado de São Paulo. De acordo com o levantamento realizado por Ana Paula Cavalcanti Simioni, Nicota Bayeux não expôs no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, op. cit., 2008. pp. 305-336. Por fim, após entrevistas realizadas com Angela Maria Starace Fonseca, descobrimos que a representada da pintura “Sem Título” [IMAGEM 62] era Nina. TARASANTCHI, Sprung, op. cit., 2002, p. 344.

⁴⁹ Sobre as fontes ver Introdução e Bibliografia.

⁵⁰ ORIEUX, Jean. A Arte do Biografado. In: DUBY. **História e Nova História**. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.

dentro da análise. Um texto basilar para a análise de trajetórias é o artigo de Pierre Bourdieu *A ilusão biográfica*⁵¹, no qual o autor problematiza a linearidade em que comumente é descrita a vida do biografado, como se fosse possível uma vida ter um começo, um meio e um fim, previamente programados. A vida de um indivíduo é feita de escolhas, hesitações e acasos, não há certezas.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita ordem cronológica [...] tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.⁵²

A biografia é um gênero que sofreu altos e baixos nos estudos históricos ao longo dos anos. Se no século XIX uma pesquisa que se dedicasse à história de vida de alguém era exaltada, possuindo uma função sobretudo didática ao enaltecer nomes de “heróis” nacionais, no século XX observa-se um menosprezo por grande parte dos historiadores, principalmente devido às inovações propostas pela *Escola dos Annales*, que defendiam perspectivas mais sociológicas e menos factuais. Contudo, sobretudo a partir da década de 1980, o gênero ganha destaque novamente pela historiografia⁵³. Dentre os motivos para esta atual aceitação está o crescente interesse pelos “excluídos” ou os “vencidos” da história, a exemplo dos negros, mulheres e homossexuais⁵⁴. O interesse pelo herói nacional, ou pela vida do santo, dá lugar ao personagem “comum” e sem voz⁵⁵.

O estudo da vida de Nicota Bayeux está inserido neste contexto de revisionismo historiográfico, pois parte de uma personagem invisibilizada pelo cânone artístico e pela história. Segundo Griselda Pollock⁵⁶, o estudo dos artistas menos reconhecidos permite indagações fundamentais para a disciplina história da arte, pois assinala as modalidades de

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

⁵² Ibidem, p. 184.

⁵³ Vavy Pacheco Borges, em seu artigo *Grandezas e Misérias da Biografia*, exemplifica este “retorno” por meio de nomes como George Duby e Le Goff que, no final do século XX apontaram a importância da biografia para a história. BORGES, Vavy Pacheco. Grandeza e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bessanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 209 e 210. ALMEIDA, Francisco Alves de. A biografia e o ofício do historiador. **Dimensões**, vol. 32, 2014, pp. 292-313.

⁵⁴ BORGES, op. cit., 2005, p. 210.

⁵⁵ Ver livro de Carlo Ginzburg, onde a biografia de Menocchio é trabalhada, personagem aparentemente “comum”, mas também representante de um caso não modal. Apesar do caso de Menocchio ter sido extremo, ele permitiu revelar especificidades culturais representativas de um período da história religiosa europeia no século XVI. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵⁶ POLLOCK, Griselda. Des canons et des guerres culturelles. In: **Cahiers du Genre** 2007/2 (nº 43), pp. 45-69.

construção do cânone artístico. Tal perspectiva pode ser combinada também aos postulados defendidos por Pierre Bourdieu sobre a necessidade de se pensar numa história da arte e dos artistas em termos “relacionais”. O autor defende a ideia de campo artístico, grosso modo definido como um espaço estruturado de posições, onde os agentes estão em concorrência por objetivos específicos seguindo regras também específicas do campo⁵⁷. Nesse quadro teórico tem-se que os elementos em luta no interior do campo giram em torno justamente da definição do que é arte e quem é artista, o que engloba os vencedores, ou seja, os que logram impor sua visão de mundo, e os perdedores, ou seja, os excluídos do campo. Assim, entende-se que uma visão complexa do campo supõe o estudo não apenas dos artistas legítimos, mas de todos os deslegitimados pelo campo e sua história.

Assim, o estudo da trajetória de Nicota Bayeux e sua produção artística tem potencial para descortinar uma parte do campo artístico que não é muito contemplada pela historiografia, ou seja, aquela compreendida pelos artistas não canônicos, dos quais muitos nomes femininos fazem parte⁵⁸. Seguindo principalmente os postulados de Pierre Bourdieu sobre a escrita de trajetórias, pretendemos refletir sobre as informações que dizem respeito à formação e atuação como artista, não seguindo obrigatoriamente uma ordem cronológica. A construção desta trajetória terá como fio condutor os trânsitos de Nicota Bayeux entre Campinas, São Paulo e Paris, sobretudo.

⁵⁷ BOURDIEU, op. cit. 1996.

⁵⁸ No livro *Profissão Artista* de Ana Paula Cavalcanti Simioni podemos ter uma noção da quantidade de mulheres que atuaram no final do século XIX e início do XX nas listas de expositoras nos Salões da Escola Nacional de Belas Artes, cerca de 200 artistas. SIMIONI, op. cit., 2008.

1.1.Campinas: a “Terra da Arte”

Anna Bayeux, conhecida como Nicota Bayeux, nasceu no dia 26 de janeiro de 1871 na cidade de Campinas⁵⁹. Seu pai, Coronel Bento Bayeux, era contador⁶⁰ e filho de um negociante francês⁶¹; sua mãe, Isabel Dias Oliveira Cruz era filha de fazendeiros da região de Indaiatuba⁶². A artista pertencia a uma família de posses, contudo, não se tratava de uma família tradicional de Campinas. Nas linhagens tradicionais prevaleciam os laços matrimoniais endogâmicos, com a finalidade de preservar o nome e os bens familiares. Suzana Barreto Ribeiro fez um estudo pormenorizado das principais linhagens de Campinas: famílias Camargo Penteado, Teixeira Nogueira e Barbosa⁶³, evidenciando que nesses casos prevaleciam as uniões consanguíneas,

⁵⁹ Algumas razões nos levaram à conclusão que “Nicota” seria um apelido para “Anna”: tal hipótese foi levantada após a consulta do levantamento feito por Ana Paula Cavalcanti Simioni das artistas brasileiras que estudaram na *Académie Julian*. Em tal listagem aparece a seguinte inscrição: “Bayeux, Anna. B. 1903. (St. Paul)”. A suspeita da artista se chamar “Anna” foi confirmada, após entrevista com a sobrinha da artista, Angela Maria Starace Fonseca. Outra fonte que constata tal afirmação é uma coluna no jornal O Estado de S. Paulo que trata da compra de imóveis na cidade de São Paulo: o periódico informa que “d. Anna B. Benain” comprou o prédio nº13 da rua Dr. Abranches por 10.000\$. NOTAS E INFORMAÇÕES. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1920, pp. 3.; SIMIONI, op. cit., 2008, p. 339.

⁶⁰ FALECIMENTOS. **Commercio de São Paulo**, 21 de setembro de 1905, p. 2. Além da profissão oficial de contador, provavelmente Bento Bayeux também tinha outras fontes de renda. Em um anúncio publicado na *Gazeta de Campinas* de 1870 está à venda, em nome de Bento Bayeux, um “estabelecimento de Bilhares”, ponto de encontro e entretenimento muito apreciado no final do século XIX, segundo Vanessa Bodstein. BODSTEIN, Vanessa dos Santos. **Vivre à St. Paul: Os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista**. Tese: (Doutorado em História Econômica). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. p. 367.

⁶¹ A parte paterna de sua família havia se transferido não fazia muitos anos para o Brasil, seu avô Antonio Bayeux era um imigrante francês. O jornal *Diário do Rio* anuncia a chegada do francês Antonio Bayeux vindo do porto de Santos no vapor Ypiranga em 1844, não sabemos se ele chegava da Europa ou se já estava no Brasil há mais tempo. **Diário do Rio de Janeiro**. 23 de novembro de 1844. Sobre a avó paterna de Nicota Bayeux não temos muitas informações, apenas que se chamava Leonor Benkel Bayeux (as poucas informações encontradas sobre a avó paterna da artista foram consultadas no site de genealogia www.myheritage.com)

Foi a partir da tese de Vanessa dos Santos Bodstein Bivar *Vivre à St. Paul*, que trata atuação dos imigrantes franceses na cidade de São Paulo oitocentista, que descobrimos que o avô paterno de Nicota Bayeux era um negociante. Em meados do século XIX Antonio Bayeux se mudou de Campinas para São Paulo a fim de começar uma sociedade com o francês João Lefebre para a administração do “Hotel do Universo”, localizado em São Paulo. “[...]O novo socio Antonio Bayeux entra para a sociedade com huma escrava e a sua pessoa para o serviço do estabelecimento, compensando assim o serviço de João Lefebre e de sua senhora, devendo, por isso o cosinheiro ser pago pela sociedade” APESP. Escritura de declaração. Livro nº 51, 1856. Trecho retirado da tese BODSTEIN, op. cit., 2007, pp. 240 e 241.

⁶² Isabel Dias Oliveira Cruz foi batizada no dia 14 de novembro de 1846 na matriz de Indaiatuba. Era filha de Ana Sant’Anna Dias e Manoel da Cruz Oliveira, proprietários do sítio Capivary-Mirim, que compreendia 900 alqueires de terra (o valor total das terras mais benfeitorias foi avaliado em 22:000\$000, de acordo com inventário de Ana Sant’Anna Dias, falecida no dia 6 de fevereiro de 1970). “Inventário”. Ofício: 2, Processo: 5563. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp.

⁶³ Foram analisadas as três gerações das famílias Camargo Penteado, Teixeira Nogueira e Barbosa. A família Sousa Aranha também aparece no estudo, visto que sua presença será constante nas genealogias das três famílias citadas. RIBEIRO, Suzana Barretto. Famílias e cotidiano nas casas de morada. In: FARAH, Ana Paula, FILHO, Joaquim Caetano de Lima; RIBEIRO, Suzana Barretto (coord.). **Sesmarias, engenhos e fazendas: arraial dos Souzas**, Joaquim Egydio, Jaguaré (1972-1930): território, inventário arquitetônico, cotidiano. V.1. Campinas: [s.n.], 2016.

com casamentos entre primos-irmãos e tio-sobrinha. Em algumas exceções encontravam-se também uniões arranjadas com famílias próximas espacialmente, pertencentes a uma elite agrária ou ao ramo de ricos comerciantes portugueses. Como afirma a autora, poucos foram os casamentos com famílias distantes, e quase inexistente a mistura com famílias de outras classes sociais.

IMAGEM 5 Fotografia de parte da família Bayeux. Ao centro, colocada em posição de destaque, está sentada Isabel Dias Oliveira Cruz. Da esquerda para a direita: Lady Bayeux, desconhecido, Nicota Bayeux e Eduardo Benaim. Registro de aproximadamente 1910. Acervo da família.

De acordo com José de Souza Martins, os casamentos exogâmicos, com imigrantes, eram mais comuns em famílias cuja rede de parentesco estava mais enfraquecida, o que permitia maior liberdade nas escolhas conjugais⁶⁴. A família Oliveira Cruz fazia parte da elite agrária

⁶⁴ Martins afirma que esta é uma característica, geralmente, das famílias tradicionais que acabaram empobrecendo com a mudança de eixo financeiro e econômico do interior para a capital paulista. “As histórias de família sugerem

campineira, contudo, o inventário de Ana Sant'Anna Dias, avó de Nicota Bayeux, já nos mostra um enfraquecimento econômico da família, o que pode ter ocasionado uma maior flexibilidade nos arranjos matrimoniais⁶⁵.

Na família Oliveira Cruz, que depois seria família Bayeux, observamos alguns exemplos de uniões exogâmicas e não tradicionais. Além de Isabel, que se casou com Bento Bayeux, filho de estrangeiro⁶⁶, o tio de Nicota Bayeux, Antonio Dias de Oliveira Cruz, teve uma união não oficializada com Maria das Dores Ferraz, com quem teve três filhos “não legítimos”⁶⁷. Outro caso que merece destaque é de Theodora da Cruz Nogueira, irmã de Isabel, que aos 45 anos casou-se com o comerciante italiano Roque de Marco, 12 anos mais jovem⁶⁸. Tal liberdade matrimonial também pode ser observada na geração seguinte da família, Nicota Bayeux teve uma união bastante fora dos padrões de seu tempo ao se desposar com Eduardo Benaim, um homem 13 anos mais jovem, judeu e argelino. Vale ressaltar que a situação dos judeus na Europa oitocentista e no início do século XX passava por altos e baixos, variando entre momentos de apaziguamento e momentos de perseguição⁶⁹ – o fato de Eduardo ser judeu

que houve fazendeiros que não lograram êxito pessoal de outros, não raro parentes, que não se inscreveram nas possibilidades econômicas abertas pelo café, proprietários de terra que ficaram no meio do caminho dessas possibilidades”. MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In: **História da Cidade de São Paulo** – a cidade na primeira metade do século XX. Volume 3. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 190.

⁶⁵ “[...] bem se pode afirmar que as casas de morada e maquinas do sitio Capivary-Mirim de benfeitorias só tem o nome. As primeiras além de velhas arruinadas e de péssima construção nem sequer offerecem as accomodações indispensáveis á uma soffrível habitação; das segundas, só o engenho de moer canna, (cujo edificio se acha aliás em estado ruinoso) e o moinho prestão serviço. Quanto à maquina de serrar madeira, está completamente estragada e á mais de quatro annos que não se trabalha. Entretanto as terras são cultiváveis: a prova disso está nas plantações de canna, café, milho e mantimentos, que nellas existem e dos autos constão, além das que ainda não forão lavradas, e que se prestão á cultura daquelles mesmos artigos, á formação de pastos e invernadas próprias para a criação de animaes, e á tiragem de madeiras de construção.[...]” “Inventário”. Officio: 2, Processo: 5563. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp.

⁶⁶ O casamento de Isabel e Bento Bayeux ocorreu em 26 de abril de 1870 na matriz de Campinas.

⁶⁷ Com medo que a justiça não concedesse sua herança à Maria das Dores Ferraz, Antonio Dias de Oliveira Cruz, em 1913, faz um testamento expondo o desejo em deixar seus bens à sua companheira e aos seus filhos “não legítimos”. “Testamento”. Officio: 3. Processo: 10830. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp.

⁶⁸ Nascido na Itália, em 1842, Roque de Marco se mudou ainda jovem para a cidade de Campinas, onde enriqueceu como comerciante. Seu casamento com Theodora da Cruz Nogueira ocorreu no dia 27 de janeiro de 1875, na Matriz da Conceição de Campinas. “Brasil Casamentos, 1730-1955,” database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:V2VT-T51 : 11 February 2018>), Roque De Marcos and Theodora Da Crus Nogueira, 27 Jan 1875; citing Nossa Senhora Da Conceição, Campinas, São Paulo, Brazil, index based upon data collected by the Genealogical Society of Utah, Salt Lake City; FHL N° do filme: 004150759 p. 171; “Inventário”. Officio: 2, Processo: 5563. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp; A VIDA MODERNA em Campinas. **Vida Moderna**, 28 de agosto de 1919, p. 20.

⁶⁹ Na França do século XIX, mais precisamente durante o período de Restauração (1814-1839), houve inovações na legislação que visavam o pluralismo religioso, incluindo protestantes e judeus na sociedade francesa majoritariamente católica oferecendo-lhes direitos iguais. Contudo, tal pluralismo religioso era limitado. Martine Cohen nos mostra como variaram ao longo do século XIX e início do século XX os momentos de liberdade e perseguição religiosa (a pesquisadora dá maior destaque ao caso dos judeus).

aparentemente era uma questão conflitante para Nicota Bayeux, visto que a artista fez com que seu marido se convertesse ao catolicismo quando estes já estavam em São Paulo⁷⁰.

Sua irmã, Lady Bayeux, também casou com um estrangeiro⁷¹, o escultor italiano Giulio Starace⁷² – dentre as irmãs da artista, reconhecemos um casamento com um membro da elite tradicional campineira, Eponina Bayeux casou-se com João Franco de Andrade, neto do importante fazendeiro Joaquim Egydio de Sousa Aranha, o marquês de Três Rios. O discurso do casamento baseado no amor e na felicidade, e não como uma negociação entre famílias, torna-se cada vez mais comum a partir da segunda metade do século XIX⁷³.

Embora a família Bayeux não pertencesse à elite tradicional campineira, é inegável que tinha posses e certa influência na cidade de Campinas. Sabemos que além de seus membros viajarem para Europa com frequência⁷⁴, Bento Bayeux tinha um apartamento em Paris no

Os conflitos religiosos também estavam presentes na Argélia, agravando-se após a incorporação do território ao Estado Francês em 1858. Foi oferecido aos judeus argelinos, mas não aos muçulmanos, a cidadania francesa pelo “Decreto Crémieux”, em 1870. O antissemitismo na Argélia foi um dos fatores que levou à imigração de muitos judeus argelinos para a França.

De acordo com Angela Maria Starace Fonseca, Eduardo Benaim contava a ela histórias de sua infância, que incluíam episódios de perseguição e discriminação devido à sua religião.

COHEN, Martine. Judeus e Muçulmanos na França: Mudando respostas à diversidade cultural e religiosa. **Revista de Estudos da Religião**. São Paulo: PUC setembro, 2010, p. 48-69; BLANCHARD, Emmanuel. **Histoire de l’immigration algérienne em France**. Paris: La découverte, 2018, p. 49.

⁷⁰ Informação obtida a partir da entrevista com familiares da artista. Não descobrimos qual foi a igreja do batismo.

⁷¹ De acordo com Angela Maria Starace Fonseca, sobrinha de Nicota Bayeux, a história de união entre seus pais Lady e Giulio Starace não se deu por meio de um acordo entre famílias. O escultor estava em uma exposição em Paris quando avistou uma moça que julgou de grande beleza. Anos depois Starace veio ao Brasil, onde mantinha contato com italianos, inclusive com uma senhora que se chamava Rosina Pozzi, muito amiga de Nicota Bayeux. Em um encontro de amigos organizado por Rosina Pozzi, Giulio Starace reconheceu Lady Bayeux, ela era a jovem desconhecida por quem havia se encantado em Paris. Foram apresentados e depois iniciaram um compromisso. Notamos com este exemplo uma união que parte de uma história romântica, uma mudança na formação matrimonial.

A união entre Adine Bayeux e Karl Von Mosel (nos jornais brasileiros aparece como Carlos Mosel), possivelmente foi outra união exogâmica, devido ao nome estrangeiro do marido. De acordo com informações obtidas no site de genealogia www.myheritage.com, Von Mosel era capitão de Mar e Guerra do Império Germânico e conheceu Adine Bayeux em um navio a caminho de Paris. (Visualizado no dia 15 de maio de 2019).

⁷² Giulio Starace (Giugliano, Nápoles, 1887 – São Paulo, SP, 1952). Foi aluno do escultor Antonio Cifariello, após ter-se formado na Escola de Belas Artes de Nápoles. Veio ao Brasil em 1912 e através de Ramos de Azevedo estabeleceu seu ateliê no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo até 1920. Foi autor de inúmeros bustos e de pequenas composições, assim como de obras monumentais. Suas obras mais importantes são: “Monumento a Bernardino de Campos” (1919), localizada no cemitério da Consolação; “Minas ao Brasil” (1930), em Poços de Caldas; “Fonte dos amores” (1930), também em Poços de Caldas; e “Monumento à Civilização Brasileira” (1930), em Belo Horizonte. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dezenovevinte: uma virada no século**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Catálogo de exposição.

⁷³ PERROT, Michelle. **La vie de famille au XIX siècle**. Paris : Éditions Points, 2015, pp. 59 e 60. Vanessa Bodstein, por outro lado, sugere que para as famílias tradicionais também foi conveniente casar as filhas com abastados negociantes e ainda de nacionalidade francesa, o que conferia maior prestígio, por conta da crescente influência cultural da França na região. Portanto, acredita que critérios de seleção estavam aí incutidos, de modo que, o amor como estímulo para o casamento acabava tendo menor importância. BODSTEIN, op. cit., 2007. p. 302.

⁷⁴ Nicota Bayeux em 1902, 1911, 1914 e, provavelmente, em 1909 viajou para Paris. Bento Bayeux chegou da Europa em janeiro de 1901. O ESTADO de S. Paulo, 1 de janeiro de 1901.

*Boulevard Haussmann*⁷⁵, próximo ao *Champs-Élysées*, uma das regiões mais privilegiadas e luxuosas da cidade. Além disso, os filhos do coronel tiveram acesso à educação formal: além das aulas particulares em São Paulo, Nicota Bayeux cursou pintura na *Académie Julian*; também em Paris, sua irmã mais nova Lady Bayeux fez parte de seu ensino primário⁷⁶; e seu irmão José Theodoro Bayeux cursou Direito em São Paulo. A família também possuía relacionamento próximo com personalidades relevantes política e economicamente na época; Nicota Bayeux, por exemplo, era afilhada de Bento Quirino dos Santos, importante político de Campinas⁷⁷.

Vale destacar que a cidade de Campinas, no início do século XX, foi berço de outros artistas⁷⁸. Além de Nicota Bayeux, podemos destacar nomes de pintores como os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa⁷⁹, Maria Luísa Pompeu de Camargo⁸⁰ e Beatriz Pompeu de Camargo⁸¹; e ainda de escultores, como Nicolina Vaz de Assis e Marcelino Velez. Além destes

⁷⁵ Em seu diário Nicota Bayeux menciona um apartamento no *Boulevard Haussmann*, 165. Contudo, em seu registro na *Académie Julian* o endereço da artista é *Boulevard Haussmann* 177. Provavelmente a família mudou de prédio durante os dois anos em que permaneceram em Paris, de 1902 a 1904.

⁷⁶ “Sabemos que o Sr. Bento Bayeux, residente nessa capital, seguirá brevemente para a Europa em companhia de sua exma. família [...] levará também consigo a sua gentilíssima filha d. Lady Bayenx, complementarista, e que vai agora a Pariz com o fim de prosseguir nos seus estudos”. PELO NOSSO ESTADO. **Commercio de S. Paulo**, 14 de abril de 1902, p. 1.

⁷⁷ NECROLOGIA. **Correio Paulistano**, 28 de dezembro de 1914, p. 2.

⁷⁸ Os pintores Ida Nickelsen Pellegrini, Antonio Carlos de Sampaio Peixoto, Miguel Alves Feitosa, Francisco Alves Feitosa, Gervau Pompeu Pinheiro, José Pancetti, Raul de Castro, Maria Nogueira Pompeu, Rui Martins Ferreira, Aldo Cardarelli, Orestes Pezzotti; Nomes encontrados no caderno de Maria Luisa Pinto de Moura, que foi bibliotecária durante muitos anos no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, local onde estão armazenados documentos relativos à vida cultural da cidade. Tal caderno se encontra no Acervo Maria Luisa Pinto de Moura, Caixa 18, localizado no Centro de Memória da Unicamp (CMU).

⁷⁹ Suspeitamos que Mario e Dario Barbosa tenham algum parentesco com a artista. Na ficha de Nicota Bayeux da *Académie Julian* aparece a seguinte inscrição: “cousine de MM. M. et D. Barbosa”. Coincidentemente, os irmãos entre 1902 e 1906 também eram alunos da *Académie Julian*, portanto estavam matriculados no mesmo período que Nicota Bayeux, o que reforça a hipótese que tal inscrição se referia aos dois. Caderno “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946. ».

⁸⁰ Maria Luísa Pompeu de Camargo nasceu em 1883 na cidade de Campinas (SP). Discípula do pintor Norfini. Expôs em vários anos no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, participou da I e II Exposição Brasileira de Belas Artes, em São Paulo, e realizou exposições diversas vezes em sua cidade natal. Além de pintora, Maria Luísa Pompeu de Camargo lecionou durante muitos anos na Escola Profissional Bento Quirino, em Campinas. TARASANTCHI, op. cit., 2002, p. 358.

⁸¹ Beatriz Pompeu de Camargo (Campinas, SP, 1887-1980). Foi pintora principalmente de paisagens e retratos. Discípula de Rodolpho Amoedo. Em 1907 obteve Menção Honrosa de Segundo Grau no SNBA no Rio de Janeiro e em 1916 obteve Menção Honrosa de Primeiro Grau no SNBA. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dezenovevinte**: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Catálogo de exposição, p. 110.

campineiros, pode-se destacar também o arquiteto Francisco Ramos de Azevedo⁸², que nasceu em São Paulo, mas foi criado em Campinas, e o maestro e compositor Carlos Gomes.

Existem muitos estudos que tratam sobre o desenvolvimento do circuito artístico da cidade de São Paulo, mas é preciso lembrar que muitos artistas que participavam das exposições coletivas e individuais na capital no início do século XX nasceram e tiveram a sua primeira formação em outras cidades do Estado, cidades estas que também possuíam os seus próprios circuitos⁸³. O número significativo de artistas atuantes no entresséculos nascidos em Campinas sugere que a cidade oferecia aos jovens amadores um ambiente no mínimo propício para o desenvolvimento do interesse pelas artes.

Estudos sobre a história de Campinas e sua modernização, tais como os de Ricardo Bardaró e Duílio Battistoni Filho, classificam a vida cultural da cidade como “intensa”. Evidentemente que este termo é um tanto exagerado, contudo, aponta para a existência de um ambiente favorável a vivências culturais entre a elite local. Afirma Bardaró que:

A vida cultural era intensa despontando diversos colégios, associações, artísticas, literárias e musicais, não sendo poucos os estudantes que davam seguimento à sua formação na Europa ou nos Estados Unidos.

O sentimento de bairrismo era forte entre os campineiros que orgulhosos e zelosos classificavam sua cidade entre as mais cultas e progressistas do país.⁸⁴

Tom semelhante pode ser observado pelo historiador Duílio Battistoni Filho, que classifica seu texto como um incentivo para que outros pesquisadores locais deem prosseguimento ao estudo do passado campineiro que é “riquíssimo de sugestões dado às suas glórias e tradições”⁸⁵.

Paulo Sergio Barreto, por outro lado, relativiza tal grandiosidade cultural da cidade, defendendo em seu estudo como o processo de expansão e constituição do campo cultural de Campinas é atravessado por uma visão de mundo voltada para si mesma, a-histórica e ufanista

⁸² Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) foi um importante arquiteto paulista. Possuía grande influência no campo artístico de São Paulo no início do século XX, característica que será explorada no Capítulo 3.

⁸³ A maior parte dos artistas eram nascidos em outras cidades, a exemplo de Georgina de Albuquerque e Clodomiro Amazonas que eram de Taubaté; Almeida Junior de Itu, Monteiro França de Pindamonhangaba; Paulo do Valle Junior de Pirassununga, entre outros.

⁸⁴ BADARÓ, Ricardo. **Campinas: o despontar da modernidade**. Campinas: Unicamp, 1996.

⁸⁵ BATTISTONI FILHO, Duílio. **Aspectos culturais da História de Campinas**. Campinas: Mousinho, 1983.

sobre a cidade e seus artistas⁸⁶. Tais ressalvas auxiliam a ponderar determinadas informações e questionar algumas verdades históricas apontadas por alguns autores dedicados à história de Campinas. Contudo, é preciso ressaltar a importância de tais estudos para o mapeamento dos principais pontos de encontro e de vivência artística dos campineiros do final do século XIX e início do século XX⁸⁷.

Battistoni Filho salienta a importância da cultura francesa sobre as elites campineiras do entresséculos⁸⁸. Havia uma quantidade significativa de casas comerciais que pertenciam a franceses⁸⁹, ou simplesmente faziam referência ao país europeu por meio do nome do estabelecimento. A *Casa Genoud*⁹⁰, por exemplo, foi um ponto de encontro muito importante da época, frequentado por intelectuais contemporâneos a Nicota Bayeux, graças às rodas literárias e concertos de música organizados no espaço⁹¹.

Outro estabelecimento de importância cultural na cidade foi a *Casa Livro Azul*, fundada em 14 de novembro de 1876. Inicialmente as funções do espaço eram, sobretudo, realizar serviços tipográficos e de encadernação. A partir de 1885 o local começa a sediar eventos de arte e cultura; sessões lítero-musicais e reuniões acadêmicas eram ali realizadas contando com a presença dos principais nomes da sociedade campineira.

Inaugurado em 1850, o Teatro São Carlos foi o símbolo da emergência da modernidade⁹² na cidade, recebendo eventos importantes, como a peça *Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, interpretada pela famosa artista francesa Sarah Bernhardt, em 1883. Contudo, apesar do aparente “glamour”, José Roberto do Amaral Lapa afirma que durante muitos anos o teatro foi onerado por muitas limitações, o espaço não tinha mobiliário próprio e

⁸⁶ BARRETO, Paulo Sergio. **O Caracol e o Caramujo**: Artistas & cia na Cidade. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.

⁸⁷ Além destes autores, muito citados nos trabalhos sobre história de Campinas, temos também os jornalistas José de Castro Mendes, Jolumá Brito e Júlio Mariano, que escreveram inúmeros excertos e volumes sobre o passado Campineiro, nestes o tom saudosista é evidente, há uma necessidade de mostrar a singularidade do povo e do passado campineiro. Sobre a produção destes três “memorialistas urbanos” ver CARNIELLI, Flávio de Godoy. **Gazeteiros e bairristas**: histórias, memórias e trajetórias de três memorialistas urbanos de Campinas. 2007. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2007.

⁸⁸ Segundo o historiador, a influência francesa nas artes, de maneira geral, foi notável. Cita as passagens do pintor Claude Barandier em 1865 – a cidade possui no acervo de alguns de seus museus obras deste artista – e do francês Hercules Florence, que foi iniciador do ensino artístico em Campinas. BATTISTONI FILHO, Duílio. op. cit., 1983, p. 31

⁸⁹ Joseph Vermot, dono da “Notre Dame de Paris”; Jean Perrin, dono de uma casa de couros; Henriette Bhermnan, proprietária de uma tradicional chapelaria; Emma Mougeot e Marie Cellulare são modistas, sendo a última dona da casa “Aux Modes Parisiennes”.

⁹⁰ Fundada em 1876 pelo francês Alfred Genaud

⁹¹ BATTISTONI FILHO, op. cit., 1983, p. 24.

⁹² LAPA, José Roberto da Amaral. **A cidade**: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 20.

sua iluminação era deficiente, os visitantes precisavam levar suas próprias cadeiras para os espetáculos, “claro que estas dificuldades [...] acabavam por afetar diretamente o movimento cultural da cidade, que dependia de sua maior casa de espetáculos”⁹³.

Além desses espaços, é significativo o número de sociedades recreativas e culturais que se multiplicaram neste período e movimentaram a cidade, criando uma vida agremiativa que incluía música, canto, teatro, artes plásticas e literatura, além de ensino e política⁹⁴ voltados, quase em sua totalidade, para a participação das elites. Da sociabilidade desenvolvida nessas reuniões decorriam práticas corporativas e estratégias capazes de efetivar alianças matrimoniais, conquista de empregos, treinamento disciplinar e educacional, alianças políticas e de ordem econômica e familiar. Ainda que tais encontros tivessem como principal discurso e finalidade mais evidente a defesa e o progresso da cidade de Campinas, evidentemente tal movimentação fortalecia laços de preservação do poder dos grupos dominantes⁹⁵.

Considerando que fazia parte de uma família pertencente à elite campineira, teve Nicota Bayeux acesso a tais ambientes e reuniões culturais? A documentação encontrada até o momento não oferece subsídios suficientes que evidenciem com clareza sua participação, pouco se sabe sobre a vida da artista enquanto residente na cidade⁹⁶. Contudo, é evidente que a elite de Campinas movia esforços para desenvolver uma vida cultural própria, com espaços que garantiam a sociabilidade de seus membros e o compartilhamento de manifestações artísticas, ambiente que pode ter favorecido sua escolha pela dedicação às artes plásticas.

1.1.1 As mulheres e as artes em Campinas

Os cursos em ateliês particulares, por estarem inseridos no espaço privado, como uma extensão da casa, enquadravam-se melhor ao que era socialmente aceitável a uma mulher de elite no entresséculos. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro, destino comum de artistas nascidos em diferentes regiões do país, incluindo São Paulo, correspondia

⁹³ Ibidem, p. 156.

⁹⁴ Ibidem, p. 142.

⁹⁵ Ibidem, p. 151.

⁹⁶ Acredita-se que pelo menos até a última década do século XIX ela e sua família ainda moravam em Campinas. Alguns registros mostram que o pai de Nicota Bayeux ia com regularidade anual para a cidade de São Paulo hospedando-se no Grande Hotel de França, não tendo, portanto, um imóvel na capital. A artista, como não era casada, provavelmente vivia com o pai.

para as mulheres artistas a uma saída do lar para o espaço público, o que poderia expô-las à convivência com colegas, predominantemente, do sexo masculino⁹⁷. Além disso, a Escola Nacional de Belas Artes, como passou a ser chamada a AIBA após a proclamação da República, somente a partir de 1892 começa a aceitar matrículas femininas, o que criou obstáculos à profissionalização das mulheres no Brasil⁹⁸.

Além dos ateliês particulares, São Paulo no início do século XX também oferecia cursos de artes voltados tanto para o aperfeiçoamento artístico e artesanal de “senhoras e senhoritas” quanto para a formação profissional de artistas do sexo masculino⁹⁹. Tadeu Chiarelli destaca a importância destes cursos para o desenvolvimento de um ambiente artístico em São Paulo:

Finalmente, é importante ressaltar que mesmo os cursos destinados a “senhoras e senhoritas” possuíam importância dentro deste quadro da arte em São Paulo, uma vez que propiciavam a ampliação do público paulistano para as exposições que ocorriam na cidade¹⁰⁰

Contudo, é importante acrescentar que além destes cursos terem ampliado o público interessado em apreciar e comprar arte em São Paulo, também proporcionaram a algumas mulheres o acesso a uma iniciação artística para uma posterior profissionalização.

Nicota Bayeux teve suas primeiras lições de pintura em São Paulo¹⁰¹ com o artista italiano Carlo De Servi¹⁰². O pintor fixou-se na capital paulista em 1896, onde lecionou para outros pintores além de Nicota Bayeux, como Elisabeth Malfatti¹⁰³ e Clodomiro Amazonas¹⁰⁴. Com residência e ateliê em um apartamento na rua Libero Badaró, o artista oferecia “lições de

⁹⁷ SIMIONI, op. cit., 2008.

⁹⁸ Ibidem, p. 85.

⁹⁹ Amália Pfann, Minna Mee e Carlos Reis mantiveram cursos de artes no início do século XX. CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995, p. 56.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 60.

¹⁰¹ Não se sabe se estas aulas ocorreram na cidade de Campinas ou na cidade de São Paulo. É provável que tenham ocorrido na segunda, pois era onde estava localizado o ateliê do artista, segundo as fontes encontradas. DESENHO e pintura. **O Commercio de S. Paulo**, 22 de novembro de 1896, p. 2.

¹⁰² Ruth Tarasantchi aponta que a artista era discípula de De Servi, Nicota Bayeux cita “De Servi” em seu diário, a revista *A Cigarra* fala em “discípula de De Servi” dessa forma, não temos certeza que se trata de Carlo De Servi ou de seu irmão Lorenzo De Servi, também pintor. Provavelmente seu professor foi o primeiro, pois este comumente era chamado de “De Servi” nos jornais e revistas da época.

¹⁰³ Elisabeth Eleonora Krug Malfatti pintava principalmente figuras. Foi premiada na Exposição Nacional de 1908, tendo apresentado figuras de moças, idosos, crianças e dois santos. Participou da I e II Exposição Brasileira de Bellas Artes realizadas em São Paulo. A pintora era mãe da artista modernista Anita Malfatti. TARASANTCHI, op. cit., 2002, p. 345.

¹⁰⁴ Clodomiro Amazonas nasceu em 1883 em Taubaté. Iniciou-se na pintura com 16 anos, fazendo restauros em afrescos do convento Santa Clara, em sua cidade natal. Em 1906 se muda para a capital paulista e em 1912 faz sua primeira exposição na cidade. Estudou pintura com Augusto Luís de Freitas e Carlo de Servi. Ibidem, p. 260.

desenho e pintura em casas particulares”¹⁰⁵. De Servi era oriundo de Lucca, Itália, nasceu em 1871, onde iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes local. Mudou-se para o Brasil no final do século XIX, passando por diversas cidades além de São Paulo, a exemplo do Rio de Janeiro onde lecionou e expôs¹⁰⁶. Dentre suas produções, destacam-se as paisagens, as pinturas decorativas e, principalmente, os retratos, gênero pelo qual o artista foi recorrentemente elogiado pela imprensa paulistana do período¹⁰⁷.

Também se iniciou nas artes por meio de aulas particulares a escultora campineira Nicolina Vaz de Assis, que teve suas primeiras lições em sua cidade-natal¹⁰⁸. Além da escultora, podemos citar também Maria Luísa Pompeu Camargo¹⁰⁹, que iniciou seus estudos em pintura com Alfredo Norfini, pintor italiano residente em Campinas¹¹⁰.

Além destas artistas, outros nomes femininos são citados pela historiografia. Em 1903, foi organizada a Exposição Campineira de Artes e Indústrias pelo pintor Alfredo Norfini. No evento, “o júri concedeu medalha de ouro à Elsa Niebler, Lupercio Teixeira e Sofia (Sophian) Niebler; de prata a Angelina Luchetti, Ilda Pompeu e Carlos José Freitas”¹¹¹. Ainda que não se tenha informações sobre quais trabalhos foram apresentados, se eram pinturas, esculturas ou artes aplicadas, o número de mulheres premiadas é surpreendente. Nos arquivos de Campinas também foram encontradas referências a outras artistas atuantes na cidade, como Ida Nickelsen Pellegrini e Maria Nogueira Pompeu¹¹². Dentre as campineiras pintoras, destacam-se as primas Beatriz Pompeu de Camargo e Maria Luísa Pompeu de Camargo que, assim como Nicota

¹⁰⁵ DESENHO e pintura. **O Commercio de S. Paulo**, 22 de novembro de 1896, p. 2.

¹⁰⁶ TARASANTCHI, op. cit., 2002, pp. 155, 156 e 157.

¹⁰⁷ Alguns jornais paulistanos destacaram retratos feitos por De Servi: UM RETRATO. **O Commercio de São Paulo**, 13 de fevereiro de 1899, p. 1.; TRABALHOS de De Servi. **Correio Paulistano** 13 de junho de 1905, p. 4.; RETRATO. **O Commercio de São Paulo**, 12 de agosto de 1905, p. 1.; NOTAS de Arte. **O Commercio de São Paulo**, 21 de janeiro de 1908, p. 2.; EXPOSIÇÃO preparatória. **O Commercio de São Paulo**, 17 de junho de 1908, p. 1.

¹⁰⁸ Segundo Ruth Tarasantchi, os pintores paulistas que atuaram durante o Império, como Almeida Jr., Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, tinham frequentado a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro antes de estudar na Europa. A nova geração, em geral, iniciava seus estudos em São Paulo, por meio dos cursos particulares, para em seguida se aperfeiçoarem na França ou na Itália. TARASANTCHI, op. cit., 2002. p. 83; SIMIONI, op. cit., 2008, p. 263.

¹⁰⁹ Maria Luiza Pompeo de Camargo (1883-1966). Nascida e falecida em Campinas (SP). Se dedicou principalmente à pintura de paisagens. LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

¹¹⁰ É importante destacar que Alfredo Norfini, logo que desembarcou em Santos, em 1898, dirigiu-se para a cidade de Campinas, o que pode indicar que a cidade possuía mais atrativos profissionais do que a capital paulista no período. TARASANTCHI, op. cit., 2002. pp. 148 e 149.

¹¹¹ TARASANTCHI, op. cit., 2002, pp. 39, 40 e 41. PELO NOSSO ESTADO. **O Commercio de S. Paulo** 17 de novembro de 1902, p. 2.

¹¹² Caderno da bibliotecária Maria Luisa Pinto de Moura. Acervo Maria Luisa Pinto de Moura, Caixa 18, Centro de Memória da Unicamp (CMU).

Bayeux, possuem produções no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1918 as telas *Autorretrato* e *Nevoeiro*, de Beatriz Pompeu de Camargo, foram doadas pela artista para a instituição¹¹³. Em 1911 a obra *Velha Figueira*, de Maria Pompeu de Camargo, foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo e incorporada ao acervo do museu após fazer parte da I Exposição Brasileira de Belas Artes; por sinal, trata-se de uma aquisição muito semelhante à de *Coeur Meurtri*, que após ser exibida na II Exposição Brasileira de Belas Artes, foi integrada à coleção do museu¹¹⁴. Assim como a tela de Nicota Bayeux, *Velha Figueira* foi adquirida no mesmo contexto de regulamentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo¹¹⁵.

Os nomes de muitas destas mulheres perderam-se pela história. Na maior parte dos casos, não há informação se elas deram continuidade ao ofício, onde estudaram, se viveram de sua arte, ou se simplesmente deixaram a pintura para se dedicarem à família. O que fica evidente é o número significativo de mulheres que aparecem publicamente como artistas em Campinas, um dado que contraria o que costuma ser esperado de uma mulher do entresséculos, associada principalmente à imagem de um indivíduo cuja vida se desenrola no âmbito doméstico. Partindo deste fato, de que maneira o contexto campineiro favoreceu que tais mulheres optassem por uma visibilidade pública nas artes plásticas?

Uma possível resposta a essa pergunta precisa ter em mente o contexto político vivido em Campinas, cidade onde o discurso republicano e liberal triunfou durante a segunda metade do século XIX. Muitos “republicanos históricos” atuaram na cidade de Campinas, cujos principais nomes são Campos Salles e Francisco Glicério¹¹⁶. Composto principalmente pelas elites rurais da região, o grupo republicano conferia importância primordial à educação, acreditava que este era o meio em que a população teria consciência de seus direitos e deveres e, portanto, conquistaria a liberdade¹¹⁷. Neste contexto, fazendeiros se reuniram a fim de arrecadar fundos para a criação de instituições de ensino secundárias que, no projeto inicial visavam atender a ricos e pobres, mas que, na prática, beneficiaram principalmente à elite¹¹⁸.

¹¹³ Dado obtido no site oficial da Pinacoteca do Estado de São Paulo: <pinacoteca.org.br/>

¹¹⁴ Iremos percorrer sobre a II Exposição Brasileira de Bellas Artes no Capítulo 3.

¹¹⁵ O contexto de regulamentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo será trabalhado no Capítulo 3.

¹¹⁶ Sobre a atuação republicana em Campinas ver GALDINO, Antonio Carlos. **Campinas, uma cidade republicana: política e eleições no Oeste Paulista (1870-1889)**. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

¹¹⁷ MORAES, Carmen Sylvia Vidigal. O ideário republicano e a educação: o ensino em Campinas no final do século XIX. **Revista da Faculdade de Educação**, v. 11, n. 1-2, 1985.

¹¹⁸ RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. **A educação feminina durante o século XIX: o Colégio Florence de Campinas (1863-1889)**. 1993. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 1993, p. 68.

Manuel Ferraz de Campos Salles, presidente do Brasil entre 1898 e 1902 e importante personagem da história republicana do país, defendendo o seu posicionamento político, afirmou que em 1871 a educação em Campinas era superior à de outras regiões do país, inclusive se comparada à capital nacional¹¹⁹. A citação é longa, mas traz dados importantes:

Tomada por base (uma população livre de 13.000 almas), teremos somente 1.300 meninos no estado de aprender por se acharem na idade escolar, se, como ordinariamente se procede, tirarmos dez por cento sobre a população livre. Assim temos que frequentam as escolas 80% dos meninos que se acham em idade própria e apenas 16% não o fazem. Não hesitamos em afirmar que este resultado está no plano dos mais vantajosos, que tem colhido os países onde a instrução é vista como a primeira necessidade política e social. [...] O último documento oficial que se tem publicado sobre a instrução vem no “Império do Brasil na exposição Universal de 1886”. Segundo o que aí se lê, diz um escrito publicado em 1869, frequentam as escolas públicas e particulares do Brasil, corte e províncias, 107.483 meninos. Segundo o mesmo documento, a população livre deste país elevando-se a 9.880.000, haverá em idade escolar, de 7 a 12 anos, 988.000 crianças, tomando-se a base de dez por cento, o que não é superior a realidade. Temos, pois, que frequentam a escola quase um décimo apenas dos que se acham em idade própria, e 90% não o fazem. Se descermos os algarismos parciais, continua o mesmo escrito, veremos que na Província do Rio de Janeiro, com população de 700.000 habitantes, frequentam a escola apenas 8.400 alunos; proporção de 1 para 81. No próprio município neutro, capital do império, 400.000 habitantes, frequentam as escolas 8.434 alunos, proporção de 1 para 47. Vê-se de tudo isto que sobrava-nos razão quando dizíamos que o estado da instrução em Campinas é altamente lisonjeiro. O confronto o tem mostrado de um modo edificante. [...] ¹²⁰

Não se pode ignorar que os dados apresentados pelo político possuem um fim estratégico, tentando provar com números como o modelo republicano era mais eficiente do que o monárquico. Contudo, apesar deste fator, é importante notar como as propostas educacionais, em teoria, possuíam um papel central para os republicanos. No mesmo sentido, Augusto Emilio Zaluar, escritor português, fez uma descrição de Campinas entre 1860 e 1861, período em que realizou uma peregrinação pela província de São Paulo. Destacou uma disposição da população campineira à instrução, afirmando que, “além das casas de ensino a maior parte dos fazendeiros pagam a mestres para educar seus filhos”¹²¹.

Segundo Arilda Inês Miranda Ribeiro, em sua pesquisa sobre a educação feminina em Campinas, na década de 1860 foram criados os primeiros colégios femininos e masculinos da cidade, que até então só possuía escolas primárias¹²². José Roberto do Amaral Lapa afirma que

¹¹⁹ MORAES, op. cit., 1985, p. 105.

¹²⁰ Apud MORAES, op. cit., 1985, p. 105.

¹²¹ ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação pela Província de São Paulo**. Rio de Janeiro, 1860-1861. Disponível em: <<https://archive.org/stream/peregrinaope00zaluuoft#page/n5/mode/2up/search/particulares>> p. 227.

¹²² RIBEIRO, op. cit., 1993, pp. 68 e 69.

os colégios femininos do final do século XIX de Campinas apresentavam inovações em termos de saberes e comportamentos. O ensino católico ultramontano¹²³, por exemplo, não penetrou na educação das jovens campineiras, havia uma preferência por colégios laicos e de inspiração liberal¹²⁴.

Nicota Bayeux estudou no Colégio Florence, uma importante instituição de ensino particular feminino da cidade¹²⁵. De acordo com Ribeiro, se nos colégios religiosos a educação tinha como características a assimilação dos dogmas, abnegação e santificação da mulher, no Colégio Florence, de ensino laico, havia um estímulo à vivência das alunas no espaço privado e público. Era comum que as alunas fossem levadas a acontecimentos festivos em outras instituições e a passeios e visitas pedagógicas a estabelecimentos comerciais, “não era uma vida ‘intra-muros’”¹²⁶. Em 1883 o jornal *A Gazeta de Campinas* noticiou a excursão das alunas a uma fábrica de chapéus:

(...) as jovens alumnas percorreram as oficinas, examinando com atenção as machinas, que cavalheirosamente foram mostradas pelos dignos industriaes, proprietários do estabelecimento, que viam dando as explicações technicas, precisas para bem compreender-se o seu modo de funcionar. (...) Assim, vendo trabalharem os machinismos e ouvindo as explicações que lembravam as lições dadas na aula as alumnas do Collégio Florence, estiveram na officina que visitavam até a 1 hora da tarde, em que se retiraram.¹²⁷

Ribeiro aponta que, uma vez que não era permitido o acesso das mulheres ao ensino superior, os colégios femininos, de certa forma, possuíam maior liberdade que os masculinos para inovar em métodos pedagógicos, visto que estes tinham em geral um caráter propedêutico, com a finalidade de ingresso no ensino superior¹²⁸.

Já no que tange à educação feminina, exigia-se que as meninas ricas da cidade tivessem um refinamento cultural por meio de aulas de francês e artes, que incluíam lições de música

¹²³“o ultramontanismo foi uma orientação política desenvolvida pela Igreja após a Revolução Francesa, marcada pelo centralismo institucional em Roma, um fechamento sobre si mesma, uma recusa de contato com o mundo moderno, visando à sua própria sobrevivência.” MANOEL, Ivan A. O início da educação católica feminina no Brasil (1859-1919): os colégios das ‘freiras francesas’. **Páginas de Educacion** vol. 5, nº1, Montevideo, 2012.

¹²⁴ LAPA, op. cit., 1996, p. 166.

¹²⁵ No dia 23 de novembro de 1888 o Colégio Florence completou 25 anos de existência, por isso as alunas organizaram uma homenagem à diretora. O Diário de Campinas publica uma coluna sobre este evento, sendo que uma das alunas era Anna Bayeux: “[...] As exmas. sra. dd. Adelaide Florence, Gertrudes de Arruda, Anna Bayeux, Maria Carolina de Lima, Ruth Fonseca e Amélia de Almeida declamaram poesias em portuguez e alemão [...]”. **Diário de Campinas**. 6 de novembro de 1888. apud RIBEIRO, op. cit., 1993, p. 120.

¹²⁶ RIBEIRO, op. cit., 1993, p. 77.

¹²⁷ A GAZETA de Campinas. 27 de novembro de 1883 apud RIBEIRO, op. cit., 1993, p. 95.

¹²⁸ RIBEIRO, op. cit., 1993.

com piano, canto, dança e desenho, comumente coroados pelo ensino religioso¹²⁹. O repertório destas jovens deveria fazer jus à cidade, que vivia o seu primeiro grande momento de modernidade, com isso esperava-se a formação de uma mulher distinta no saber, no comportamento público e privado e na sociabilidade¹³⁰.

[...] A mulher decorativa devia ceder lugar agora à mulher útil. Aprender ciências, conhecer realidades outras, fora dos salões e alcovas, com responsabilidade também fora do circuito doméstico. Já se podia antever que não havia incompatibilidade entre o trabalho – certos trabalhos para certas mulheres – e valores sagrados do mundo capitalista, como o casamento e a honra, por exemplo¹³¹.

No entanto, apesar deste estímulo no campo da educação para que as mulheres de camadas privilegiadas adquirissem atributos mais condizentes com a vida pública nas cidades, é importante salientar que junto ao discurso do direito à educação se mantinha a preocupação em salvaguardar seus papéis maternos e atentos à domesticidade. A defesa do acesso à cultura estava completamente vinculada à ideia republicana da mãe como primeira educadora de seus filhos, futuros cidadãos. Maria Luísa Mott afirma que “O exercício do papel de mãe era visto como uma forma de patriotismo”¹³², segundo a historiadora, revistas e jornais ajudaram a construir a valorização da imagem da mulher como mãe na sociedade brasileira desde meados do século XIX. Comumente as articulistas utilizavam a metáfora da escrava ao se referirem à condição feminina. Visavam o fim da tirania a que eram subjugadas pelos maridos, pais e irmãos e o reconhecimento de sua importância por meio da maternidade. No início do século XX, tal reconhecimento associado à maternidade já estava solidificado na sociedade brasileira e era aceito por grande parte dos homens e das mulheres. Estava claro que a dedicação da mulher a uma carreira não deveria comprometer seu papel de mãe e esposa, ou seja, sua subordinação à família e à sociedade deveria ser mantida¹³³.

Além disso, a ênfase aos trabalhos manuais era muito acentuada no currículo dos colégios femininos e exaltada pela imprensa campineira. Nos comentários dos jornais sobre o Colégio Florence, por exemplo, há sobretudo o elogio às “maneiras educadas” e à qualidade

¹²⁹ LAPA, op. cit., 1996, p. 165

¹³⁰ Este currículo voltado para as atividades manuais e culturais foi uma característica do ensino feminino das principais cidades do país, não apenas em Campinas. COSTA, Emília Viotti da. Patriarcalismo e Patronagem: mitos sobre a mulher no século XIX, in: **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 203-205.

¹³¹ LAPA, op. cit., 1996, p.165.

¹³² MOTT, Maria Lucia. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). **Cadernos Pagu**, Campinas, número 16, 2001, pp. 199-234.

¹³³ LAPA, op. cit., 1996, p.165.

dos bordados e crochês das alunas, embora conhecimentos de botânica e anatomia fossem parte integrante das avaliações da instituição¹³⁴.

Portanto, notamos a todo momento inovações e estagnações, o embate entre o novo e a tradição é evidente quando nos referimos a educação feminina campineira¹³⁵. Susan Besse discute os dois lados do acesso da mulher à educação. Embora com a República o número de meninas nas escolas tenha aumentado consideravelmente¹³⁶, o conteúdo transmitido para o público feminino em geral era ajustado aos papéis tradicionais da sociedade. Ao invés de fomentar a emancipação intelectual e econômica, o tipo de educação implementado as orientava sobretudo para os trabalhos menos remunerados e de baixo *status* social, consolidando uma divisão sexual do trabalho e mantendo a hierarquia de gênero. A escola funcionou como reguladora entre o velho e o novo conciliando educação moral e disciplina social a conhecimentos e habilidades básicas¹³⁷. No caso das mulheres de classe alta, os “trabalhos de caridade” tiveram um papel primordial neste conflito, pois permitiam à mulher sair da condição “ociosa”, criticada pelos valores burgueses do trabalho, mas sem afetar papéis primordiais de mãe e esposa, nem ameaçar a posição do marido como mantenedor da família¹³⁸. Portanto, embora a abertura à mulher no campo educacional seja evidente, não apenas em Campinas, mas também em outras cidades da província de São Paulo e do Brasil, percebemos uma constante preocupação que estas mulheres deixassem a casa em nome de uma carreira¹³⁹.

¹³⁴ RIBEIRO, Arilda Inês Miranda, op. cit., 1993, p. 122.

¹³⁵ Contradição que não foi particularidade de Campinas, Emília Viotti, em seu livro *Da Monarquia à República*, salienta que no século XIX o Brasil viveu uma série de reivindicações para que as mulheres tivessem mais acesso à educação e à participação política, o que de certa forma possibilitou que uma pequena parcela das mulheres do século XX tivessem maior liberdade – as que pertenciam às camadas populares pouco eram contempladas por essas mudanças. Contudo, questiona o quanto essas mudanças realmente foram efetivas, ao passo que havia nessa ideia de “modernização” estampada pela República uma base ainda viva do “pátrio poder”, que oferecia obstáculos institucionais e sociais para essa “liberdade” feminina. COSTA, op. cit., 2010.

¹³⁶ Em 1872 11,5% da população feminina era alfabetizada; em 1890 este índice fica estável com leve queda para 10,4%. Em 1920 a população feminina alfabetizada sobe para 19,9% para chegar em 34,1% em 1940. BESSE, Susan. **Modernizando a Desigualdade**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 126.

¹³⁷ Susan Besse nos traz um levantamento do ano de 1930 com os números de matrículas nos cursos superiores e profissionais. O número de mulheres nas universidades era bem inferior ao dos homens. Farmácia e Odontologia eram os cursos mais procurados pelas estudantes (536 matrículas). Nos cursos profissionais a presença feminina é bem superior, concentravam-se nos cursos de preparação para o magistério (7010 matrículas) e nas escolas comerciais (6912 matrículas), para se formarem como estenógrafas e datilógrafas. BESSE, op. cit., 1999, pp. 140-142.

¹³⁸ Ibidem, p. 168.

¹³⁹ A “profissionalização” das mulheres artistas foi objeto de debate por parte da historiografia e será trabalhada mais adiante.

No início de sua trajetória como artista, Nicota Bayeux sofreu com a resistência de seu pai que não aceitou a escolha de uma vida profissional e pública para sua filha primogênita¹⁴⁰. Conforme foi dito, em sua época, saber pintar, assim como saber tocar piano, saber bordar e falar francês, eram considerados atributos valorizados nas mulheres, contudo, somente como atividades complementares à formação feminina que não deveriam transcender um espaço socialmente delimitado. Transcender o amadorismo, expor-se em público, eram atitudes ainda vistas com maus olhos no entresséculos. O rótulo de *amadora* foi amplamente utilizado pela crítica de arte do século XIX, na maioria dos casos vinculado às artistas do sexo feminino, conforme aponta Ana Paula C. Simioni. Mais do que uma simples expressão tal palavra colocava estas mulheres em uma posição hierárquica inferior dos artistas *profissionais*, em sua grande maioria homens¹⁴¹.

A historiadora da arte Georgina Gluzmann, ao refletir sobre a situação das artistas argentinas no entresséculos, discute como os termos “amadora” e “profissional” são insuficientes. Entende que é preciso identificar nas artistas um “perfil comprometido” de desenvolvimento da arte, que difere do sentido de “amadora”¹⁴². Os critérios que definem o “profissionalismo” não cabem na realidade argentina do entresséculos. Primeiro, porque a formação do mercado de arte argentino se deu de maneira lenta. Poucos eram aqueles que conseguiam viver da venda de suas obras, inclusive os homens. Fato que também pode ser observado em São Paulo, cujo mercado ainda estava em formação e os espaços expositivos ainda eram, em sua grande maioria, improvisados¹⁴³.

Com efeito, Nicota Bayeux participou de poucas exposições durante sua trajetória, por pertencer a uma classe social privilegiada a venda de obras não foi sua fonte de sustento. Isto lhe confere o status de “amadora”? Acreditamos que não, pois é possível notar em Nicota Bayeux um perfil comprometido com a arte e uma necessidade em ter seu nome reconhecido como artista. Embora tenha participado de poucas exposições, Nicota Bayeux demonstrou

¹⁴⁰ Informação proveniente de entrevista realizada com Angela Maria Starace Fonseca, em 4 de fevereiro de 2017. De acordo com Angela Maria Starace Fonseca, esta resistência de Bento Bayeux ocorreu no início da carreira, depois a artista recebeu o apoio da família.

¹⁴¹ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 37.

¹⁴² GLUZMAN, Georgina. **Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos**. 2014. Tese (Doutorado) –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014, pp. 150 e 151.

¹⁴³ Será trabalhado mais adiante no capítulo “A Belle Époque paulistana”

capacidade de atrair uma clientela; em apenas duas mostras individuais a artista vendeu, pelo menos, 41 trabalhos [ANEXO 1]¹⁴⁴.

Os termos com que a artista é percebida pela imprensa do período são também reveladores. Nicota Bayeux é classificada como “pintora” pela maior parte dos jornais e revistas. A primeira menção encontrada é de 1901 pelo jornal *Cidade do Rio* “acha-se entre nós o distinto fazendeiro campineiro Dr. José Theodoro Bayeux, chefe político da cidade de Brotas. Acompanha-o sua gentilíssima irmã D. Nicota Bayeux, artista ilustre, cujos trabalhos têm sido extremamente apreciados aqui no Rio e na capital paulista”¹⁴⁵. Nesta simples notícia, Nicota Bayeux já é classificada pelo jornal como “artista”, mesmo antes de ter estudado pintura na Europa. O único jornal encontrado que utiliza o termo “amadora” é o *Correio da Manhã*, em 1911, que anunciava a viagem da “amadora em pintura”¹⁴⁶. Se em 1913 Bayeux era colocada como uma surpresa na II Exposição Brasileira de Belas Artes “uma outra surpresa nos reserva ainda a atual exposição que é a pintora paulista Nicota Bayeux, uma debutante com provas efetivas do mais belo talento”¹⁴⁷, em 1923 era descrita pela imprensa, em geral, como uma artista “cujo pincel é já bastante conhecido”¹⁴⁸, ou como “a conhecida pintora paulista”¹⁴⁹.

Contudo, embora na prática a dicotomia profissionais/amadores seja limitante, é importante destacar que os termos utilizados pelos colunistas em seus comentários explicitam, muitas vezes, essa associação das mulheres com o amadorismo e dos homens com o profissionalismo. A exemplo da articulista “J. C.”, do *Diário do Povo* de Campinas, que relaciona a produção artística feminina como de menor importância. Afirma que o trabalho de Nicota Bayeux, devido sua qualidade técnica, se diferencia da produção de outras mulheres:

Na segunda exposição nacional de Bellas-Artes, realizada, não há muito, no Lyceu de Artes e Ofícios, em S. Paulo, as telas de d. Nicota Bayeux tiveram, ao lado de outras, firmadas por nomes de velhos mestres, um excepcional relevo. Viram então os amadores de cousas d’art, que **os quadros da nossa distinta contrterrânea não se confundiam com esses trabalhos mesquinhos, essas prendas bonitas e ingênuas executadas por mãos de mulher**. Porque a verdade é que, entre nós, e, por via de

¹⁴⁴ É possível que além das 3 exposições (II Exposição Brasileira de Bellas Artes, Exposição no CCLA de Campinas e na Galeria Edson) a artista tenha feito pequenas mostras de pouca visibilidade. O jornal “Gazeta de Notícias”, do Rio de Janeiro, ao anunciar que Nicota Bayeux estava hospedada no Hotel Mello dá a entender que as obras da artista estão expostas em sua sede, contudo, não houve qualquer divulgação do evento. “Acha-se hospedada no Hotel Mello a distinta pintora D. Nicota Bayent, de cujos trabalhos executados no seu ‘atelier’ de Paris, a ‘Gazeta’ se tem ocupado”. DE LAMBARY. **Gazeta de Notícias**, 19 de abril de 1915, p. 5.

¹⁴⁵ ACHA-SE entre nós. **Cidade do Rio**, 1 de outubro de 1901. p. 3.

¹⁴⁶ VIAJANTES. **Correio da Manhã**, 3 de novembro de 1911, p. 4.

¹⁴⁷ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.

¹⁴⁸ NICOTA BAYEUX. **Folha da Noite**, São Paulo, 27 de janeiro de 1923, p. 4.

¹⁴⁹ EXPOSIÇÃO de pintura. **Correio Paulistano**, São Paulo, 30 de janeiro de 1923

regra, em todo mundo, a mulher, que se gaba de artista ou se apresenta como tal, só tem, em rigor, prendas de salão.

Mas d. Nicota, pela segurança do desenho, pelo conhecimento da arte da perspectiva, pela justeza do colorido e pela sinceridade com que estuda os seus modelos, **antes de lançar na tela os primeiros traços é uma verdadeira artista, com qualidades másculas.**¹⁵⁰

A autora minimiza a produção das mulheres, criticando aquelas que se dizem artistas mas que na realidade produzem trabalhos “mesquinhos”, e afirma que seu pensamento é um consenso. Além disso, é importante ressaltar, que ao enaltecer Nicota Bayeux “J. C.” enumera características comumente associadas ao masculino, tanto com relação à técnica, ao falar da segurança do desenho, quanto ressaltando a seriedade com que a artista estuda seus modelos. E ainda, ao fim do parágrafo, J. C. estabelece que Nicota Bayeux é uma verdadeira artista, graças principalmente às suas “qualidades másculas”.

A relação da “arte feminina” com uma produção de menor qualidade pode ser observada também nas críticas feitas a respeito de outras artistas. A *Revista Feminina* de 1919 faz comentário semelhante ao elogiar o trabalho de Helena Pereira da Silva Ohashi. O colunista afirma que as moças de São Paulo fazem arte como mera prenda de salão e

Quanto à pintura que fazem, não passa de “guaches”, ingênuas decalcadas sobre cartões postais, aquarelas em leques ou em casacas de árvore, copiadas das ilustrações francesas, ou quadros a óleo que a serviram de modelo as oleografias do mercado barato de papeis pintados. **De desenho nada sabem. [...] O curso de desenho, para o qual são necessários alguns anos de esforço contínuo e tenaz, é logo posto de parte, por inútil. A gentil e elegante patriciasinha, no fundo, só deseja saber duas coisas: decalcar e obter as tintas.** [...] É por isso que, em S. Paulo, quando se fala em pintura de senhoras, logo nos ocorrem essas prendas mesquinhas de salão, fundos de pratos horrendos, oleografias restauradas, paisagens de um catitismo de mau gosto ou, quando muito, telas sem personalidade.

São dessa laia as nossas pintoras. Elas fazem a regra geral. Há exceções já se ve, tanto mais honrosas quanto raras. Há uma Bertha Worms, que faz arte séria, uma Nicota Bayeux, cujo talento ainda não foi devidamente apreciado, uma Anita Malfatti, que tenta esconder seu temperamento em desvarios e audácia futuristas, e alguma outra mais que não conhecemos.¹⁵¹

O estudo do desenho é colocado pela revista como critério de qualidade do trabalho artístico e, portanto, incompatível a maior parte das mulheres que se dedicam à pintura. Insinua que as mulheres não se dedicam verdadeiramente ao estudo das artes plásticas, não dominando

¹⁵⁰PELA ARTE. *Diário do Povo*, 7 de setembro de 1913, p. 2. Grifos Meus.

¹⁵¹ EXPOSIÇÃO de Pintura de D. Hellena P. da Silva. *Revista Feminina*, fevereiro de 1919, p. 19. Grifos meus.

o desenho e preocupando-se apenas com as tintas. Segundo o colunista, poucos nomes femininos produzem boa arte.

Em outro exemplo o articulista afirmou que “Bertha Worms é realmente uma pintora” após apresentar suas reservas com relação a arte feita por mulheres, tendo a qualidade das obras da artista mudado sua opinião inicial.

São efetivamente muito raras as senhoras que, nesta Capital, como no Brasil inteiro, se dedicam de corpo e alma ao culto da beleza com o fito único e nobilíssimo de fazer arte propriamente dita. **E, atentando bem, fácil se torna verificar que muito mais raras ainda são as que voltam todas as suas forças intelectuais para a pintura**, para esta arte tão difícil de fazer [...].

É por isso que, sinceramente, nos habituamos a receber com justificadas reservas as notícias dos **certames de arte femininos**, apesar da boa vontade que nunca deixou de nos animar.

Essas reservas se fizeram sentir, seja dito, agora de passagem, quando nos chegou às mãos o convite da pintora Sra. Bertha Worm, que nesta capital já realizou diversos certames, possuindo também dois ou três trabalhos na Pinacoteca do Estado. Felizmente, examinando com atenção os quadros que a artista executou nos últimos tempos e que nos apresentou ontem, o nosso conceito mudou quase que completamente, pois que a **sra. Bertha Worms é realmente uma pintora** [...] ¹⁵²

O articulista põe em dúvida a seriedade de muitas senhoras dedicadas às artes, alegando que “raras são as que voltam todas as suas forças intelectuais para a pintura”. Nota-se, portanto, uma associação da produção artística feminina com o amadorismo, como se suas pinturas fossem resultado de um “hobbie” e não de uma dedicação comprometida ao ofício.

Percebemos com estes três exemplos que a questão do “amadorismo feminino” ainda era muito forte na sociedade paulista do início do século XX. Havia um estilo artístico considerado como “arte feminina” ¹⁵³ e, portanto, de menor importância, e um considerado superior tecnicamente e artisticamente com qualidades completamente ligadas ao homem e ao profissionalismo. Deve-se destacar que a articulista do *Diário do Povo*, apesar das duras críticas feitas à “arte feminina”, também era uma mulher, evidenciando como esse pensamento estava enraizado na sociedade aparecendo nos discursos de ambos os sexos ¹⁵⁴.

¹⁵² Apud SIMIONI, op. cit., 2008, pp. 240 e 241. Grifos meus.

¹⁵³ Tamar Garb em seu artigo aponta como no século XIX começa a circular uma definição do que era “arte feminina” GARB, Tamar. ‘L’art féminin’: the formation of a critical category in late nineteenth-century france. *Art History*. Vol.12, nº1. March 1989.

¹⁵⁴ Antes da crítica à exposição de Nicota Bayeux, o jornal apresenta o responsável pelo texto e deixa claro que “J. C.” é uma mulher: “A proposito dos trabalhos de d. Nicota, passamos a publicar um interessante artigo da distincta escriptora brasileira que se oculta modestamente sob os iniciaes J.C.” PELA ARTE. *Diário do Povo*, 7 de setembro de 1913, p. 2.

A entrada do Brasil na era industrial moderna impulsionou mudanças aceleradas e radicais na vida das populações das principais cidades brasileiras. Segundo Susan Besse a desvalorização econômica e social do trabalho doméstico das mulheres, associada ao crescimento de novas oportunidades educacionais e profissionais, a novas formas de recreação e de sociabilidade e o acesso imediato a imagens, modos de ser e valores europeus, “mudou o comportamento, o gosto, a aparência externa e as expectativas da população urbana do Brasil – especialmente da população feminina”¹⁵⁵ – a autora se refere às mudanças ocorridas, sobretudo, para as classes urbanas médias e altas da sociedade. A cidade em crescimento proporcionou às mulheres do final do século XIX opções de lazer e sociabilidade mais atrativas do que as tradicionais reuniões em família. É cada vez mais comum às mulheres da elite saírem às ruas e participarem de atividades de lazer culturais e esportivas, convivendo muitas vezes lado a lado dos homens de mesma classe social¹⁵⁶. Tal transformação gerou desconforto entre os setores mais conservadores da sociedade, que não viam com bons olhos essa “nova mulher”¹⁵⁷. A “moça moderna” era tratada de forma muito ambígua pela imprensa, se por um lado ela simbolizava a modernidade e o progresso nacional, por outro era posta como ameaça à tradição. Essa nova mulher era admirada e temida ao mesmo tempo¹⁵⁸.

A exemplo de um interessante artigo publicado pelo *Correio Paulistano* em 1908, onde se anuncia uma peça de teatro chamada *O outro sexo* (adaptação da peça *Place aux Femmes*).

A sra. Cascadier é mãe de três filhas, uma das ques, deixando-se de modernismos e caraminholas feministas, casa-se e é uma excelente mãe de família. As outras duas irmãs deixam-se imbuir pelas ideias da igualdade de direitos dos sexos, pelo completo nivelamento dos ideais e das profissões. E ao passo que uma se faz médica, a outra torna-se pintora cometendo a última tolice: casar-se com o pacato burguez Pontgirard.

[...] a sra. Cascadier, sabendo da dasarmonia que lavra o lar da sua filha pintora, a qual além de pouco se importar com o arrumo da casa quer mandar tanto como o marido, aconselha a filha a divorciar-se de semelhante “monstro” de marido.

A questão vai ao tribunal [...] acabando por se reconcilharem os esposos, atirando a pintora a palheta e os pinceis para o quarto das malas e dos trastes velhos, e entrando no verdadeiro caminho da boa, ordenada e cuidadosa dona de casa.¹⁵⁹

Nota-se que nesta comédia a crítica à “mulher moderna” ocorre por meio de chacota. A pintora, personagem principal, é criticada sobretudo por assumir o papel “masculino” dentro de

¹⁵⁵ BESSE, op. cit., 1999, p. 20.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 24.

¹⁵⁷ MALUF, Marina; MOTT, Maria L. op. cit., 1999.

¹⁵⁸ BESSE, op. cit., 1999, p. 37.

¹⁵⁹ COLOMBO. *Correio Paulistano*, 28 de maio de 1908, p. 2.

casa e abandonar as tarefas atribuídas tradicionalmente à mulher. No final da narrativa, como é observado, tudo volta à “ordem natural”, a mulher abdica de sua carreira a favor da manutenção do casamento.

Havia um embate forte entre o novo e o tradicional neste período, disputa na qual a mulher era uma questão importante. Diante desse contexto de tensões, qual foi o posicionamento de Nicota Bayeux frente ao discurso dominante? Fontes mostram que artista possuía conhecimento sobre as ideias feministas que circulavam no período e que compartilhava com algumas delas. Seu *Álbum* traz um pequeno texto escrito pela artista intitulado “A Mulher”, comentando o que pensava sobre o papel desta na sociedade:

A Mulher

Rousseau definiu assim a função da mulher “A mulher foi feita especialmente para agradar ao homem”. Agradar em tudo, agradar sempre, agradar a todos, eis o fim da mulher. Tudo nela suscita o amor. Seus ornatos, seus vestuários, seus sorrisos e seus olhares são outras tantas armas para despertar o desejo.

Protesto contra tal pensar. A mulher quando é inteligente é superior a todas essas tolices e se agrada ao homem é sem se aperceber e nem procurar meios para isso. NB.

IMAGEM 6 Página do Diário de Nicota Bayeux. Acervo da família. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

O pequeno excerto tem aparência de um rascunho. O “x” sobre o primeiro parágrafo reforça a ideia de que era um texto em processo, resultado da reflexão e produção escrita da artista. Notamos que a pintora busca enfatizar algumas palavras: sublinha levemente a palavra “desejo” e faz dois grifos fortes sobre o título de seu escrito, “A Mulher”. Ao final do texto percebemos a inscrição “NB”, abreviação da expressão em latim *nota bene*, utilizada geralmente para chamar atenção a algo que foi dito anteriormente¹⁶⁰. Aparentemente se tratava de um texto ainda em produção, onde a artista grifou e assinalou os pontos mais importantes e rasurou as partes que ainda pretendia aperfeiçoar. Teria Nicota Bayeux a intenção de publicar este texto?

O trecho citado e riscado com um “x” por Bayeux foi extraído do livro *Emílio ou da Educação*, de Jean-Jacques Rousseau, pai filosófico do republicanismo, no capítulo *Sofia ou a Mulher*, onde o filósofo francês expõe as diferenças entre homens e mulheres e qual a maneira correta que estes devem agir em sociedade. Como aponta a artista, Rousseau afirma que “a mulher é feita especialmente para agradar ao homem”, deve se subjugar a ele e ser agradável ao invés de provocá-lo¹⁶¹.

A pintora afirma que a mulher, quando inteligente, supera essas características apontadas pelo filósofo. Tal comentário demonstra que a artista estava alinhada ao discurso republicano vigente em Campinas, onde a educação é colocada como elemento essencial para o desenvolvimento do cidadão e da nação.

Rousseau defendia que as mulheres deveriam ter acesso à educação, contudo, não à mesma educação oferecida aos homens. Afirmou que as mulheres “devem aprender muitas coisas, mas as que lhes convém saber”¹⁶². Salienta que não devem se entregar arbitrariamente a nenhum talento em prejuízo de seus deveres como mulher¹⁶³. Nota-se que muitas destas

¹⁶⁰ Também existe a possibilidade de serem as iniciais da artista.

¹⁶¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da Educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

¹⁶² Ibidem, p. 432.

¹⁶³ É importante lembrar que no século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, as mulheres foram tratadas como revolucionárias. Tania Macahado Morin mostra como, sobretudo no início da Revolução, a presença militante das mulheres foi tolerada e até incentivada, porém, derrotadas politicamente após a recusa do sufrágio feminino pelos revolucionários, em outubro de 1793, passaram a simbolizar o modelo negativo de comportamento feminino. A autora aponta que as representações iconográficas foram, muitas vezes, impiedosas com as ativistas. A maior parte dos líderes revolucionários preferiu exaltar a imagem da mãe republicana. MORIN, Tania Machado. **Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa – 1789-1795**. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; ROUSSEAU, op. cit., 1995, p. 437.

preocupações vistas no texto de Rousseau estavam presentes no discurso das camadas mais conservadoras da sociedade paulista do início do século XX, que aceitavam a instrução das mulheres, mas não sua profissionalização e saída do ambiente doméstico.

Além deste pequeno texto presente no *Álbum*, outra evidência que Nicota Bayeux estava alinhada aos pensamentos feministas da época é o fato de ter sido assinante em 1894 do jornal carioca “*A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe e família*”, dirigido por Josephina Álvares de Azevedo¹⁶⁴. Apesar do nome aparentemente conservador, o seu conteúdo era bastante avançado para a realidade nacional da época¹⁶⁵.

A partir da segunda metade do século XIX notamos cada vez mais a publicação de periódicos voltados para as mulheres, escritos por articulistas mulheres, bem como jornais liderados por mulheres¹⁶⁶. Maria Lucia Mott afirma que apesar das articulistas discordarem sobre muitos assuntos, a educação feminina e a importância da maternidade foram alguns dos principais temas discutidos pelas editoras e colaboradoras dos periódicos¹⁶⁷. É importante destacar que grande parte destas publicações corroboravam com aquilo que era socialmente atribuído à mulher e à sua posição submissa ao homem. A maioria da população, inclusive a feminina, concordava que o destino das mulheres estava vinculado ao campo dos sentimentos, enquanto que a racionalidade era uma qualidade essencialmente masculina. Por isso temáticas como política, filosofia e história, como estavam fora desse universo feminino, não eram comumente tratadas nestes periódicos. Os assuntos ideais deveriam abordar temas que educassem para o “sonho” do casamento, dando dicas de culinária, moda e versos de estilo literário clássico¹⁶⁸. Esse é o caso de periódicos como *Revista Feminina*, *A Estação* e *Alma Feminina*¹⁶⁹.

O jornal *A Família*, pelo contrário, segundo sua fundadora, não tinha como objetivo “ensinar as mães paulistas a educar seus filhos, mas educá-las para a vida. Educá-las para uma

¹⁶⁴ LIVRO DE OURO. **A Família**, 4 de março de 1894, p. 6.

¹⁶⁵ OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX através das páginas do jornal A Família**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2009. Disponível em: <Disponível em: http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Karine_da_Rocha.pdf>, p. 22.

¹⁶⁶ O livro de Maria de Lourdes Eleutério, “*Vidas de Romance*”, trata da trajetória de algumas escritoras e romancistas que atuaram no entresséculos e que contribuíram para estes periódicos, seja na posição de diretoras dos jornais ou como colunistas. ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

¹⁶⁷ MOTT, op. cit. 2001.

¹⁶⁸ OLIVEIRA, Karine da Rocha, op. cit., 2009, p. 8.

¹⁶⁹ Tais revistas foram consultadas na “Biblioteca Digital” da *Biblioteca Nacional* e no “Repositório Digital” do *Arquivo Público do Estado de São Paulo*.

realidade maior que iria tirá-las da sombra dos maridos”¹⁷⁰. Segundo o periódico, a emancipação feminina só se tornaria uma realidade por meio do trabalho, participação política e educação da mulher¹⁷¹. Buscou avivar a consciência das mães para que pudessem se igualar com os homens em todos os campos profissionais, questão bastante incômoda para a época.

O conteúdo do jornal trazia linguagens e formatos diferentes, como contos, poemas, textos políticos e traduções de textos representativos para a causa feminista, sendo as articulistas em sua maioria professoras. O que as colunas tinham em comum era o forte viés feminista. Segundo a pesquisadora Karine da Rocha Oliveira, Josephina Alvares de Azevedo nunca abriu mão dessa posição, preferindo fechar o seu jornal em 1898 a ceder espaço a colunas voltadas a um “universo feminino” naturalizado e essencializado¹⁷². Ao contrário, a educação era uma bandeira importante para o periódico. O fato da mulher poder ser mãe contribuía muito para que o jornal direcionasse suas atenções a essa pauta, visto que a mãe é aquela que educa a criança e para isso precisa ter conhecimento.

É evidentemente sabido que a mulher é a base primordial da família e consequentemente da sociedade. A ela é que está afeta a obrigação de preparar cidadãos, por isso que é mãe e como tal educadora. Desde que a mulher seja ignorante, viciosa, fanática ou supersticiosa, educará pessimamente e péssima será a sociedade em que influir eles.¹⁷³

Associar a figura de mãe à mulher como cerne do discurso sobre educação contribui para construir uma imagem da mãe ideal e do filho, e futuro cidadão, perfeito, correspondendo, portanto, à nobre função da mulher na sociedade. Mas, paradoxalmente, também pode viabilizar, ainda que indiretamente, uma formação que desemboque em independência financeira, bem como propiciar margens maiores de vivência de liberdade e de poder. Dessa forma, pode-se entender esse posicionamento aparentemente contraditório como uma estratégia para alcançar outros objetivos para as mulheres, que poderiam ser atingidos por meio de suas instruções.

¹⁷⁰ OLIVEIRA, Karine da Rocha, op. cit., 2009, p. 23.

¹⁷¹ ELEUTÉRIO, op. cit., 2005, p. 57.

¹⁷² Após a transferência de sua sede de São Paulo para o Rio de Janeiro o jornal ainda sobreviveu por mais nove anos. Em vários momentos o periódico passou por sérios problemas financeiros devido ao pequeno número de leitores, já que seu teor era puramente feminista. OLIVEIRA, Karine da Rocha. op. cit., 2009 p. 26.

¹⁷³ A FAMÍLIA. **A Família**, 15 de dezembro de 1888, p. 1.

1.1.2. Uma “distincta pintora campineira”

Enquanto foi residente em Campinas, pouco se sabe sobre a atuação de Nicota Bayeux como artista, mudando-se para São Paulo no início do século XX. Após a aquisição de *Coeur Meurtri* pelo Governo do Estado de São Paulo em 1913, no mesmo ano foi inaugurada no dia 28 de agosto¹⁷⁴ uma exposição individual da artista no Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas (CCLA), na qual 32 telas foram expostas¹⁷⁵. Conforme depreende-se da lista de trabalhos, o conjunto era composto por doze obras e estudos produzidos na capital paulista, três em Campinas, seis executados em Paris e quatro na capital da Argélia, cidade natal de seu marido¹⁷⁶. Tais números indicam que a essa altura Nicota Bayeux pouco permanecera em sua cidade-natal, uma vez que a maior parte das pinturas desta exposição foi feita em São Paulo e, em segundo lugar, no exterior.

O CCLA surge em 1901 como espaço fomentador de uma produção intelectual de cunho científico, visando a circulação e a troca de ideias a respeito do novo cenário mundial na virada do século XIX. Foi um ambiente fortemente marcado por ideias liberais e republicanas, viés que manteria até aproximadamente 1908. Após os primeiros anos, o centro começa a voltar suas atenções principalmente para a vida cultural e às artes, tornando-se um local de encontros e sociabilidade para a “família campineira”¹⁷⁷. Era por meio de exposições artísticas e saraus litero-musicais que os principais membros da elite campineira se reuniam. Tais encontros possuíam um caráter semelhante às sociedades recreativas, garantindo a sociabilidade, uniões matrimoniais e manutenção de poder sobre a cultura local nas mãos das famílias mais abastadas.

¹⁷⁴ A exposição foi inaugurada no dia 28 de agosto de 1913 e encerrada no dia 28 de setembro de 1913.

¹⁷⁵ A lista de obras expostas foi divulgada em 28 de agosto de 1913 pelo *Correio Paulistano*: 1- Coronel Bento Bayeux, (pastel); 2- d. Adini Bayeux Mosel (Paris); 3- sr. Rocco de Marco, (Campinas); 4- Domino Rose (Paris); 5- a espera da consulta, (S. Paulo); 6- Mendigo, (S. Paulo); 7- Cabeça (estudo), (S. Paulo); 8- Crysanthemos, (Paris); 9- Finet (estudo) (Paris); 10- Frade (estudo), (S. Paulo); 11- N’uma cour mouresca, (Alger); 12- Judeu Marroquino, (Alger); 13- Kabila, estudo, (Alger); 14- Mouresca (estudo), (Alger); 15- Árabe (estudo), (Alger); 16- De manhã (estudo), (S. Paulo); 17- Cabeça (estudo fusain) (Paris); 19- Cabeça (estudo), (S. Paulo); 20- Dezenho (composição), (S. Paulo); 21- Leonor (estudo), (S. Paulo); 22- Canto de Galinheiro, (S. Paulo); 23- Saudades (S. Paulo); 24- Doux Souvenir (S. Paulo); 25- Pescador (estudo), (Alger); 26- Garoto (estudo) (S. Paulo); 29- Nha Tuca (typo campineiro), (Campinas); 30- Nha Tuca (typo campineiro), (Campinas). NICOTA BAYEUX. *Correio Paulistano*. 28 de agosto de 1913, p. 3.

O jornal *Diário do Povo*, de Campinas, fala em 32 obras expostas. EXPOSIÇÃO de pintura. *Diário do Povo*, 29 de agosto de 1913.

¹⁷⁶ Não é informado o local de produção de cinco obras.

¹⁷⁷ BARRETO, op. cit., 1994.

IMAGEM 7 Frente e verso do convite para a exposição no CCLA. Frente estampando a tela "Dominó rose". Acervo do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Em setembro de 1913 a *Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas* publica um artigo sobre a mostra. Luís Pádua, articulista do periódico não economiza elogios ao descrever a exposição de Nicota Bayeux em Campinas, destacando de forma excessiva suas qualidades:

Não escondo minha admiração pelas telas da exma. d. Nicota Bayeux; o seu fino talento, a sua envergadura artística, não tiveram medo de enfrentar o gênero mais difícil da pintura, onde os elementos heterogêneos se encontram, para conciliação do seu ideal – Arte e Ciência [...].

Dominó rose, - Nicota Bayeux sublinhou nessa tela mágica a sua poética e graciosa inspiração, fazendo nos lembrar Rubens, o primoroso pintor flamengo do século XVIII que conquistou a admiração das mais raras organizações artísticas, com sua fonte inesgotável de maravilhas [...]. Dominó rose por si, constitui um cartão de apresentação aos maiores centros de arte, e um título que atesta a envergadura artística da autora.

O orgulho que tenho da minha Pátria, aumenta-me o entusiasmo para glorificar Nicota Bayeux, na sua tela primorosa, lembrando-me que é uma brasileira!¹⁷⁸

A desmedida comparação da tela *Dominó Rose*¹⁷⁹ com a produção do flamengo Rubens, tem como objetivo ressaltar a qualidade da obra e colocá-la em uma posição superior na

¹⁷⁸ PADUA, Luiz de. Exposições de Pintura, in: **Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes**, ano xii, nº33, setembro 1913. Campinas, p. 68.

¹⁷⁹ A tão mencionada tela *Dominó rose* foi adquirida no mesmo ano pela Câmara Municipal de Campinas, pelo valor de 2:500\$000. Correio Paulistano, 19 de novembro de 1913.

hierarquia das artes, inserindo-a numa tradição de “old masters”¹⁸⁰. Além dessa evidente exaltação, o articulista se mostra tão admirado pela obra, que afirma ser essa capaz até de fortalecer seu amor e orgulho pela pátria, tendo em vista destacar a importância da pintora como uma representante da arte nacional.

Patrícia Michele Gomes, em sua dissertação sobre a *Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas*, salienta como o periódico se caracterizava pelo olhar ensimesmado, que se voltava sobretudo para o artista campineiro. Para a autora, tais textos não tinham como finalidade fazer uma análise séria sobre arte, mas sim engrandecer a cidade de Campinas por meio do elogio de seus artistas¹⁸¹. Essa característica não se restringiu ao artigo sobre a exposição de Nicota Bayeux, na mostra de Beatriz Pompeu de Camargo percebe-se uma abordagem semelhante pelo periódico. Termos como “um talento admirável”, “inteligência” e “talento promissor” são utilizados pelo colunista Erasmo Braga para descrever a capacidade da “jovem artista campineira”¹⁸².

Essa tendência “ensimesmada” não é particularidade da revista do CCLA, o jornal *Diário do Povo* também utilizou um viés semelhante. Ao se referir a Nicota Bayeux, frases como “distinta pintora campineira” e “nossa talentosa conterrânea” podem ser encontradas¹⁸³. Além de explicitar a origem da artista, também fica claro o uso de termos que visam exaltar sua capacidade artística. Um longo texto, ocupando grande parte de uma página do jornal, mais a reprodução de uma das obras da artista, *Nha Tuca*, anuncia a exposição de Nicota Bayeux no CCLA e faz numerosos elogios à sua qualidade técnica. Assim como o artigo de Luís Pádua esse também equipara *Dominó rose* ao trabalho dos “mestres”:

Há já algum tempo que a curiosidade dos *dilletanti* e a atenção dos críticos se tem voltado para os trabalhos da nossa talentosa conterrânea[...]

O Domino rose, por exemplo, pode figurar dignamente, em qualquer galeria, por mais escolhida que seja, a par de quadros de mestres[...]¹⁸⁴

Há uma tentativa de exaltar a arte feita pelos conterrâneos e construir a ideia de uma Campinas cultural, desenhada como um “solo fértil” de filhos ilustres e propensa à construção

¹⁸⁰ A obra em questão também havia sido reparada anteriormente pelo colunista do *Correio Paulistano*, jornal da capital paulista, na II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mas de forma muito mais comedida. “Exposição de Bellas Artes”, EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

¹⁸¹ GOMES, op. cit., 2009.

¹⁸² BRAGA, Erasmo. Exposição de Pintura. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, Campinas, número 33, pp. 32 e 31 de dezembro de 1913.

¹⁸³ PELA ARTE. *Diário do Povo*, 7 de setembro de 1913, p. 2.

¹⁸⁴ PELA ARTE. *Diário do Povo*, 7 de setembro de 1913, p. 2.

do saber. Se na segunda metade do século XIX a cidade de Campinas viveu seu apogeu econômico, com plantações de café que correspondiam à maior parcela da produção nacional, superando inclusive a capital em diversos parâmetros da vida urbana¹⁸⁵, no século XX, após três surtos consecutivos de febre amarela que assolaram a cidade, além da oscilação da produção cafeeira e deslocamento dos melhores cafezais para o interior paulista, a cidade perde poder econômico e a cidade de São Paulo começa centralizar maiores importâncias. Podemos interpretar que este discurso de autovalorização tinha a função de reencontrar um lugar de relevância para a cidade que vivia um momento de baixa em relação a São Paulo e aproximá-la da tão almejada modernidade, ao afirmarem que Campinas vivia um momento de efervescência intelectual e cultural.

Uma forma de constatar essa mudança de centralidade é a própria transferência dos artistas de Campinas para a capital paulista. Sabemos que Nicota Bayeux e sua família já moravam em São Paulo no início do século XX¹⁸⁶. O pintor italiano Alfredo Norfini que no século XIX, após desembarcar em Santos, estabeleceu-se em Campinas, mudando-se em 1907 para a capital paulista devido à crise cafeeira. Também podemos citar o caso de Francisco Ramos de Azevedo, que permaneceu em Campinas até 1886, tendo, após isso, se transferido para São Paulo com a família¹⁸⁷.

Além da exaltação que partia de parte da imprensa, notamos também que nomes importantes da elite campineira adquiriram obras da artista, indicando que tal valorização dos conterrâneos não era restrita aos articulistas. Ao observarmos os compradores das telas de Nicota Bayeux percebemos que uma parte considerável deles possuía uma importância econômica e política na cidade de Campinas. Considerando apenas as aquisições divulgadas pela imprensa, das 32 telas expostas no CCLA treze foram adquiridas; dentre os compradores aparecem personalidades atuantes politicamente no ambiente campineiro, como o fazendeiro Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha, o médico Mario Gatti¹⁸⁸ e o político e fazendeiro Thuribio de Moraes Teixeira¹⁸⁹. Aparece também um comprador com as iniciais “Dr. R. A.”

¹⁸⁵ BADARÓ, op. cit., 1996, pp. 25-30.

¹⁸⁶ PELO NOSSO ESTADO. *Commercio de S. Paulo*, 14 de abril de 1902, P. 1.

¹⁸⁷ LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

¹⁸⁸ Mario Gatti era marido de Francesca de Marco, prima de Nicota Bayeux.

¹⁸⁹ Além destes nomes, também compraram telas no CCLA Mercedes Quirino Pereira Bueno, Carlos Bucchianeri e o Corpo clínico da beneficência portuguesa. Alguns nomes estão apenas com as iniciais, dificultando a identificação. [ANEXO 1]. Na II Exposição Brasileira de Belas Artes em 1913 José Paulino Nogueira, político e republicano de Campinas, também adquiriu uma tela da artista.

suspeitamos que seja Ramos de Azevedo, visto que o arquiteto possuía uma relação próxima com a família de Nicota Bayeux¹⁹⁰.

Em 1923, com a realização de uma exposição na Galeria Edison, em São Paulo, novamente percebemos personalidades importantes da cidade de Campinas adquirindo obras, a exemplo novamente do Coronel Joaquim Egydio de Souza, que compra outras três telas, e Ramos de Azevedo que compra a tela “Giulia”. Também adquiriram pinturas o político e republicano Coronel Antonio Carlos da Silva Telles e o senador Antônio de Pádua Sales.

Considerando que desde o século XIX a arte e cultura campineira se desenvolviam sobretudo em espaços de sociabilidade da elite, onde ocorriam reuniões, saraus e mostras, nota-se que neste caso, já no início do século XX, permanece esta relação de parceria entre os membros da classe dominante, da qual a pintora parece fazer parte. Haveria uma preocupação destes indivíduos em contribuir com a arte e os artistas nascidos na cidade?

IMAGEM 8 Catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux no Clube Campineiro. Acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

¹⁹⁰ Ver Capítulo 3.

Nicota Bayeux faleceu em Campinas, no mesmo ano de sua exposição na Galeria Edison, realizada em São Paulo, no dia 22 de agosto de 1923¹⁹¹. Os problemas de saúde enfrentados pela artista já eram conhecidos e mencionados pela imprensa; já doente, ela retornou à terra natal a fim de tratar sua enfermidade. Porém, ao falecer seu corpo foi transferido para o cemitério da Consolação¹⁹².

No ano seguinte, seu marido organizou uma exposição póstuma no Clube Campineiro. Na ocasião foi exposto um conjunto de 60 trabalhos, constituído de pinturas, desenhos e estudos. Segundo o catálogo, a maior parte das obras foi de figuras/retratos, mas também havia paisagens, pinturas de gênero, flores e um nu¹⁹³. Algumas telas da mostra eram produções antigas da pintora, que provavelmente não foram vendidas nas últimas duas exposições.

“Migrava o corpo mas não migrava a alma” afirma o historiador José de Souza Martins ao apontar as relações afetivas que envolviam os trânsitos migratórios da elite cafeeira da sua terra natal para capital paulista. Mostra que há também uma migração da morte para os cemitérios da cidade de São Paulo, mas que os laços com as cidades de nascimento permanecem.

De um lado, o espaço que permanecia no centro da teia de relacionamentos e deslocamentos, o lugar remoto da família, a São Paulo de Piratininga dos ancestrais e da memória em comum, que conferia a nova nobreza do café a legitimidade da tradição. De outro, o lugar imediato, das relações efetivas e afetivas, onde se nascia e se ficava para sempre¹⁹⁴.

¹⁹¹ NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**. 23 de agosto de 1923. p. 3.

¹⁹² D. NICOTA Bayeux Benain. **Folha da Noite**, 23 de agosto de 1923, p. 1.

¹⁹³ Lista de obras expostas: 1- Mme A. L. (Rio); 2- Mlle N. B. (São Paulo); 3- Dr. José Th Bayeux (São Paulo); 4- Saudades; 5- Francesco; 6- Francesco (pescador); 7- Francesco (cabeça); 8- Cabeça (estudo de luz); 9- Geraniuna; 10- Busto nu (estudo); 11- Hugo; 12- Finet (cabeça estudo); 13- Florinda; 14- Cabeça de Velho Italiano; 15- Blusa Vermelha; 16- Melindrosa; 17- Cabeça de Moça (pastel); 18- Quem me traz os jornais; 19- Leonor (estudo); 20- Crysanthemos; 21- Rua (estudo); 22- Izabelita; 23- Rosas; 24- Vaso com flores; 25- Marinheiro; 26- Mimosa; 27- Galinhas; 28- Galinhas; 29- Galinhas; 30- Colhendo Abóboras; 31- Casa de Sapé; 32- Marinha; 33- Marinha; 34- Marinha; 35- Paisagem (aquarela); 36- Paisagem (aquarela); 37- Nostalgia (estudo); 38- Mar agitado; 39- Jogando Xadrez (crayon); 40- Cabeça (fusain); 41- Cabeça (fusain); 42- Dolorosa (fusain); 43- Cabeça (fusain); 44- Cabeça (fusain); 45- Mosqueteiro (fusain); 46- Brincando (estudo); 47- Perfil (crayon); 48- Na feira do Arouche (crayon); 49- Rosina; 50- Galinha (aquarela); 51- Cabeça (estudo); 52- Jovem Italiana; 53- Estudo; 54- Estudo; 55- Estudo; 56- Estudo; 57- Estudo; 58- Estudo; 59- Estudo; 60- Estudo.

¹⁹⁴ MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In: **História da Cidade de São Paulo** – a cidade na primeira metade do século XX. Volume 3. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 188 e 189.

É importante destacar que Eduardo Benaim optou por realizar a última exposição de sua esposa em Campinas, apesar de viverem na capital paulista já há muitos anos. Tal atitude pode ser entendida como a sobrevivência de um laço entre a artista e sua terra natal, que como foi exposto neste trabalho, foi explorado pela imprensa e por importantes nomes fomentadores da cultura campineira no início do século XX. A revista *A Onda* anunciou a exposição *post mortem* e reproduziu uma fotografia da artista. Novamente foi ressaltada a sua origem campineira: “linda exposição da mallograda pintora conterrânea”¹⁹⁵.

Algumas décadas após sua morte, já na década de 1970, observa-se uma ressignificação do nome da artista pelo jornalista José de Castro Mendes, articulista famoso por saudar a cultura de Campinas¹⁹⁶. O artigo em homenagem à artista foi veiculado no jornal *Correio Popular*, na série de matérias “Terra da arte”, que trazia a cada edição uma curta biografia de uma personalidade campineira ligada à cultura. Na coluna intitulada “Nicota Bayeux”, há um tom entusiasmado ao narrar a trajetória da pintora, trazendo, inclusive, fatos notáveis sem o cuidado necessário com as fontes. Assim como a imprensa do início do século XX, José de Castro Mendes buscou colocar Campinas como um “solo fértil” de grandes nomes e com isso construir um passado glorioso da cidade, onde a cultura e as artes ocuparam posição central no estado de São Paulo e grande relevância a nível nacional.

Portanto, notamos que tanto os contemporâneos de Nicota Bayeux, quanto José Castro Mendes na década de 1970, apropriaram-se do nome da artista como uma maneira de atestar Campinas como a “Terra da arte”. Evidentemente tais abordagens ocorreram em períodos diferentes, logo, de formas distintas e com objetivos particulares, mas com o mesmo tom saudosista¹⁹⁷.

¹⁹⁵ D. NICOTA Bayeux Benaim. *A Onda*, 30 de janeiro de 1924.

¹⁹⁶ Trecho do jornal “Correio Popular”, escrito provavelmente entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Tal recorte de jornal pertence ao acervo do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas.

¹⁹⁷ É importante destacar que, apesar do nome de Nicota Bayeux ser explorado como um exemplo da grandiosidade da terra campineira por Jose Castro Mendes, a artista é praticamente inexistente nos acervos de Campinas. A biblioteca do Centro de Ciências Letras e Artes é uma das poucas instituições que possuem material sobre ela. O maestro e compositor Carlos Gomes é evidentemente a grande personalidade cultural cultivada pelos acervos, sobre ele é possível encontrar inúmeras fontes e trabalhos bibliográficos.

1.2. A Belle Époque paulistana

A cidade de São Paulo na passagem do século XIX para o século XX experimenta um acelerado crescimento econômico. As riquezas vindas do interior do Estado, das lavouras de café, principal produto de exportação do país, estimularam a vertiginosa urbanização da capital, principal centro financeiro do Estado homônimo. A cidade vivenciou a instalação cada vez maior de indústrias e estabelecimentos comerciais, assim como áreas de lazer para a elite paulista, a exemplo de praças, jardins, teatros e clubes, oferecendo a esta parcela da população uma nova forma de sociabilidade. A expansão cafeeira, responsável pelo enriquecimento do Estado, aliada à instalação de um sistema ferroviário, resultou em uma maior integração entre o interior e a capital, possibilitando que esta elite rural fixasse residência no meio urbano e administrasse suas fazendas à distância. Dessa forma, foi necessária a multiplicação dos serviços para atender a demanda desses novos moradores enriquecidos.

Tendo como modelo as cidades centrais da Europa, em especial Paris, São Paulo buscou adequar sua nova realidade de centro financeiro, comercial e pré-industrial a uma nova concepção de cidade e a novos hábitos e gostos, era necessário se afastar da imagem provinciana¹⁹⁸. Assim como outras cidades brasileiras, como Porto Alegre, Rio de Janeiro, Salvador e Recife, se espelhou no modelo europeu de cidade e o aplicou à sua maneira¹⁹⁹. As principais cidades brasileiras viveram transformações sociais e demográficas relevantes no início do regime republicano. Com o fim da escravidão e com o grande fluxo migratório e imigratório para as cidades, ocorre um intenso crescimento demográfico no espaço urbano, exigindo do poder público novas alternativas para administrá-las. Quando se olha os dados demográficos da cidade de São Paulo nota-se uma profunda alteração populacional na passagem

¹⁹⁸As grandes cidades europeias foram objeto de vastos projetos urbanísticos durante grande parte do século XIX, estas seguiram principalmente o modelo implantado pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann em Paris durante o Segundo Império Francês, entre 1853 e 1870. O projeto de Haussmann criou um modelo de “cidade moderna” que, além de propor soluções técnicas, implantou mudanças ideológicas que se inseriam em uma mentalidade de espetacularização da cidade, onde a ideia dos espaços arejados, iluminados e expostos eram fundamentais. Heloisa Barbuy relaciona em seu livro a Paris de Haussmann com o fenômeno das exposições universais que ocorreram no final do século XIX “As exposições universais, com seus mecanismos de sedução, serviram de ‘vitrine’ de exposição para a própria Paris Haussmanniana”, para autora esse caráter expositivo do modelo francês é importante para pensar o caso paulista. BARBUY, Heloisa. **A Cidade-exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo**, 1860-1914. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 71.

¹⁹⁹ Paulo Marins faz um balanço em seu texto de como as principais cidades brasileiras implantaram esse modelo Haussmanniano e quais foram as dificuldades enfrentadas. MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras*. In SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil** - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 134.

do século XIX para o século XX, mudança esta que certamente gerou alterações no convívio social da capital²⁰⁰.

O consumo do modo de vida europeu remetia ao que era então visto como sinônimo de civilizado, de moderno; ao contrário, o que fugia a tal modelo era associado ao bárbaro e arcaico²⁰¹. Ir e voltar da Europa, assim como enviar os filhos para estudar nas principais cidades europeias foi um costume desta elite cafeeira que, tendo contato com o modo de vida metropolitano e seus códigos, acabou importando-os para o Brasil e ressignificando-os de acordo com o funcionamento das relações sociais paulistanas. A elite cafeeira caracterizou-se assim por um constante trânsito, deslocando-se da fazenda para a capital paulista (onde se fixou) e para Santos, onde tratava das transações comerciais²⁰². A Europa correspondia a outro importante polo deste trânsito, sobretudo Paris, onde o fazendeiro e sua família passavam longos períodos, por motivos diversos, como negócios, lazer, saúde, estudo ou simplesmente para morar durante uma temporada.

Esse trânsito constante entre as diferentes cidades pode ser observado também na família de Nicota Bayeux. No final do século XIX seu pai foi algumas vezes a São Paulo hospedando-se no Grande Hotel de França²⁰³. A viagem em família à Europa também pode ser constatada no caso dos Bayeux em pelo menos três ocasiões, 1902, 1909 e 1911. Acreditamos que o tratamento da saúde foi a principal motivação para essas viagens familiares. Em 1902, por exemplo, Nicota Bayeux comenta em seu diário de viagem sobre as idas ao médico na cidade de Paris e fala de tratamentos tanto para ela quanto para membros de sua família²⁰⁴. O

²⁰⁰ O fluxo migratório para a cidade de São Paulo mais que dobrou em poucos anos: nas vésperas da abolição, sua população era de 47.697 habitantes, em 1890 contava com 64.934 habitantes, em 1893 já era de 120.775. ROLNIK, Raquel. **A Cidade e a Lei**. São Paulo: Studio Nobel, 1997, p.28.

²⁰¹ Os negros foram o principal alvo deste menosprezo. As elites que não aderiam ao modelo eram classificadas como “acaipiradas”. HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 55.

²⁰² HOMEM, op. cit., 2010, p. 52.

²⁰³ O *Correio Paulistano* na seção “Chegados a S. Paulo” trazia o nome daqueles que chegavam na cidade e se hospedavam nos hotéis locais. O nome de Bento Bayeux foi encontrado nos seguintes jornais: CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, 21 de fevereiro de 1888; CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, 27 de janeiro de 1885. CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, 24 de abril de 1890; CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, 30 de maio de 1890; CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, CHEGADOS a S. Paulo. *Correio Paulistano*, 30 novembro de 1890.

²⁰⁴ Dia 7 de julho: “Dia 7 Fui e pae (as 3 da tarde) a casa do médico Dr. Bensande medico portuguez a muitos annos em Pariz e já com mta. famma, examinou-me achou-me bem doente. Pae a segunda vez que foi está se dando bem com o tratamento e eu vou começar amanhã[...]”; Em outra ocasião (não informa o dia): “Voltamos mais uma vez a casa do Dr. mas desta vez acompanhado por Nina e Max os quaes o Dr. examinou achando Nina extremamente nervosa até disse a ella que era melhor tornar uma corda por no pescoço e atirar-se ao Sena. Mandou-nos um medicamento p^a fora de Paris nos aconselhou La Bourboule - les bains.”. Em maio de 1903 o sobrinho da artista, Max, faleceu.

apartamento mantido no *Boulevard Haussmann*, em Paris, é um indicativo que as longas temporadas na capital francesa eram uma prática comum entre seus membros.

1.2.1. Arte na capital paulista

A *Belle Époque* paulistana corresponde a este contexto de incorporação de novos hábitos, ideias e valores estéticos, em grande parte importados da capital francesa e adequados à realidade brasileira. Da mesma maneira que mobiliar a casa com exemplares europeus, consumir alimentos de origem francesa e vestir roupas importadas se tornou um desejo de muitos paulistanos e símbolo de requinte e modernidade²⁰⁵, a adesão do hábito de apreciar e consumir arte também é cada vez mais valorizado. É sobretudo entre o final do século XIX e do início do século XX que se nota um maior destaque às artes nas colunas de jornais, o financiamento de exposições, a ampliação do número de espaços expositivos e a vinda de artistas de diferentes partes do Brasil, inclusive do Rio de Janeiro, para trabalhar e vender suas obras em São Paulo. O consumo de arte passa a ser mais estimulado pela imprensa e para muitos membros da elite paulistana torna-se uma forma de distinção de classe.

Sobre a ampliação deste ambiente artístico, a revista carioca *Careta* a aborda em forma de chacota. Destaca o elevado número de exposições em São Paulo no início do século XX e o impressionante consumo de obras pelos paulistanos. Contudo, coloca em dúvida o gosto deste público:

Não há semana em que não haja aberta uma exposição de arte, com sucesso. Semanas há em que funcionam ao mesmo tempo duas exposições. Três e quatro

Em 1909 o jornal *Commercio* de São Paulo anuncia a missa de 7º dia de João Baptista Bayeux na igreja de Santa Cecília em São Paulo. Em seguida informa que a mãe (Izabel Bayeux), esposa (Marietta do Rego Freitas Bayeux) e irmãos do falecido estavam ausentes na missa, indicativo de que não estavam no Brasil. ANNUNCIOS. **Commercio de São Paulo**, 16 de agosto de 1909, p. 4.

Em 1911 vemos uma situação muito similar. Nicota Bayeux parte em dezembro deste ano para Paris com seu marido Eduardo Benaim e sua irmã Lady Bayeux. Seis meses depois, em junho de 1912, o jornal *O Estado de São Paulo* anuncia que os cadáveres da mãe e irmã (Adine Mosel Bayeux) da pintora estavam voltando para São Paulo a fim de serem enterrados no Cemitério da Consolação. “A bordo do vapor ‘Frisia’, devem chegar hoje pela manhã ao porto de Santos os cadáveres embalsamados das sras: d. d. Izabel Bayeux, viuda do coronel Bento Bayeux e mãe do dr. Teodoro Bayeux e d a sra Adine Bayeux Mosel, esposa do sr. Carlos Mosel”. A BORDO do vapor Frisia. **O Estado de São Paulo**, 25 de junho de 1912, p. 7.

Nas três viagens observamos situações muito semelhantes: a família viaja em conjunto para a Paris e após meses ou anos de estadia é anunciada o falecimento de um parente.

²⁰⁵ Sobre o consumo do século XIX ver CAMPBELL, Colin. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Campbell aponta um capitalismo não mais tão voltado para a produção e sim para o consumo, identificando o romantismo como origem deste comportamento consumista.

contemporâneas, não tem sido facto raro de causar espanto. O que causa espanto é que todas ellas se encerram com um vultuoso resultado monetário para o expositor.

Significará isto grande cultura artística na sociedade paulistana? Parece que não. Cultura artística implicaria seleção [...] Temos, é exato, um grupo de amadores que sabem ver e sabem comprar, formando galerias em que o conjunto não soffre bruseas expressões. O grosso, entretanto, do público das exposições, sempre tão numeroso, está agindo, entretanto, por puro *snobismo*.²⁰⁶

A São Paulo do início do século XX certamente estava muito distante de ser uma capital cultural e artística de relevância, principalmente se comparada ao seu principal modelo, Paris. Contudo, notamos um ambiente propício para os novos artistas paulistas, como também à vinda de estrangeiros morando ou visitando a cidade²⁰⁷.

Como nos mostra Miriam Silva Rossi, o número de exposições na capital paulista também aumentou expressivamente: enquanto entre 1890 e 1910 foram realizadas 77 exposições, incluindo mostras individuais e coletivas, entre 1911 e 1920, em apenas uma década, este número subiu para 244²⁰⁸, e entre 1920 e 1930 para aproximadamente 360²⁰⁹. Essa maior frequência do número de exposições veio acompanhada de números significativos de público e compradores, entre seus principais visitantes temos artistas, intelectuais e membros do circuito cultural, político e econômico da época²¹⁰.

Apesar destes dados, é importante destacar a ausência de espaços especializados em arte até o início do século XX, demonstrando que, muito embora se notasse um aumento expressivo da atividade artística na capital paulista, essa se dava de maneira precária se comparada às exposições das grandes cidades europeias. Um articulista, pelo jornal *Folha da Noite*, destaca que a exposição de Nicot Bayeux, apesar de muito visitada, encontrava-se “sofrivelmente

²⁰⁶ EXPOSIÇÃO de Arte em S. Paulo. **Careta**, 1 de fevereiro de 1913, p. 38.

²⁰⁷ Conforme afirma Rossi, nas três primeiras décadas da República, 133 artistas nacionais, de diferentes partes do Brasil, atuavam em São Paulo; além destes, outros 108 artistas estrangeiros trabalhavam na capital paulista, em sua grande maioria italianos. A estadia maciça de estrangeiros, que iam e vinham a São Paulo com regularidade, demonstra que a cidade proporcionava oportunidades para o comércio artístico. Estes artistas ajudaram a fomentar o ambiente artístico e tornaram possíveis espaços de profissionalização em São Paulo por meio de cursos particulares. Antonio Carlos Sampaio Peixoto, José Ferraz de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva, Carlos Reis, Berthe Worms e Carlo De Servi ministraram os primeiros cursos livres de arte na capital paulista, entre 1895 e 1900. ROSSI, Mirian Silva. **Organização do campo artístico paulistano 1890-1920**. 2001. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, pp. 196 e 197.

²⁰⁸ ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque. **Anais do Museu Paulista**, v.6, nº1. São Paulo, 1998-1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5362>. Acessado em: 10/10/2015, p. 87.

²⁰⁹ CINTRÃO, Rejane Lassandro. **As salas de exposição em São Paulo no início do século**: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930). 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

²¹⁰ Segundo levantamentos de ROSSI, op. cit., 2001; e TARASANTCHI, op. cit., 2002.

instalada” na Galeria Edison²¹¹. Locais improvisados, como bancos, jornais, hotéis, teatros, clubes, confeitarias e salas alugadas passam a divulgar e comercializar obras de arte (no total havia mais de 150 espaços expositivos em São Paulo entre 1905 e 1930). Nos estabelecimentos comerciais, era cedido um salão ao artista ou, se não houvesse espaço na loja, este poderia expor seus pequenos trabalhos na vitrine. Os proprietários das lojas, em muitos casos, acabavam assumindo o papel de *marchands*. Os espaços comerciais foram os que mais exposições realizaram entre 1890 e 1920²¹².

Segundo Rejane Cintrão, ao analisar as poucas fotografias que sobreviveram dessas exposições, os objetos de arte, muitas vezes, eram colocados junto a uma série de outros objetos na loja; outra situação comum era a exposição dos quadros nas vitrines, ao lado de outros produtos do estabelecimento. Esta diversidade de objetos expostos ao lado de trabalhos artísticos pode justificar a crítica do articulista da *Folha da Noite* sobre a exposição de Nicota Bayeux.

Podemos interpretar nestes episódios destacados por Cintrão uma certa indistinção entre arte e objetos cotidianos, ambos eram vistos como bens de consumo e de apreciação visual, ao serem colocados no mesmo nível. Notamos que o consumo está ligado ao surgimento do campo artístico²¹³ paulistano. A inexistência de locais especializados em arte, ou instituições oficiais ligadas à cultura, levou os artistas a buscarem outras maneiras de venderem seus trabalhos, recorrendo a estabelecimentos comerciais, que diariamente recebiam um elevado número de frequentadores. Da mesma maneira, os estabelecimentos comerciais que tinham como principal destaque a venda da “vida europeia” cederam ou alugaram seus espaços para expor objetos artísticos que materializavam a erudição, civilidade, modernidade e cultura, tão almejadas pela elite paulistana. Arte e comércio, portanto, estabeleciam uma relação de mútuo benefício.

Além da precariedade dos espaços expositivos é importante destacar que eram poucos os artistas que conseguiam viver exclusivamente de suas vendas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo²¹⁴. O mercado artístico ainda era incipiente e as encomendas públicas de obras

²¹¹ NICOTA BAYEUX. *Folha da Noite*, 1 de fevereiro de 1923, p. 2.

²¹² A exemplo da famosa livraria e ponto de encontro da elite Casa Garraux, do estabelecimento musical e importador de objetos de arte Casa Paul Levy, da loja de molduras Casa Aurora, são apenas alguns comércios dos muitos outros que disponibilizavam salões para exposições individuais. A lista completa de estabelecimentos pode ser encontrada em ROSSI, op. cit. 2001.

²¹³ O conceito de campo colocado neste estudo, se refere ao trabalho de Pierre Bourdieu. BOURDIEU, op. cit., 1996.

²¹⁴ De acordo com Julio Lucchesi Moraes, exemplos de sucesso são raros. Dentre eles temos Pedro Weingarten que em sua exposição de 1910 conseguiu 37:000\$000 com a venda de quadros, incluindo “Paisagem do Rio Grande do Sul” e “La Faiseuse D’Ange”. Já Antônio Parreiras, outro nome consagrado, chegou a obter 45:000\$000 com

de arte eram eventuais; para a grande parte dos artistas que não conseguiam penetrar nos quadros oficiais ou obter subvenções do Estado, a docência particular foi a opção recorrente²¹⁵.

É interessante apontar que os artistas eram solicitados para atividades curiosas, não relacionadas diretamente aos seus ofícios. Nicota Bayeux, por exemplo, é mencionada duas vezes como jurada. Em janeiro de 1914 a revista *A Cigarra* organizou um concurso que tinha como objetivo escolher a melhor capa de seu primeiro número, Nicota Bayeux, Beatriz Pompeu de Camargo, Berthe Worms entre outras “distintas professoras de desenho e pintura” compuseram o júri²¹⁶. No mês seguinte também participou de uma banca avaliadora junto de outros “intellectuaes e artistas”, dentre eles o escultor Giulio Starace, o fotógrafo Alberto Federman e a poetisa Ide Schloenbach, que estavam incumbidos de escolher a melhor carruagem do “curso de carnaval”²¹⁷.

1.2.2. Nicota Bayeux e a crítica de arte

Apesar das muitas exposições realizadas na cidade, bem como a fama de São Paulo ser um bom lugar para se vender obras, era comum os articulistas revelarem frustração com o público visitante. Havia uma cobrança para que os paulistanos adquirissem obras e frequentassem as exposições. A exemplo do artigo do *Correio Paulistano*, em 1900, onde é apontada a baixa visitação da exposição póstuma do já aclamado artista Almeida Junior, que iria se encerrar em breve: “Infelizmente o nosso público tem se conservado indiferente aos apelos que temos feito, deixando de frequentar aquele esplêndido conjunto de trabalhos de Almeida Junior”²¹⁸.

a venda de telas em São Paulo. MORAES, Julio Lucchesi. **Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura.** (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922). 2014. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 160.

²¹⁵ Ibidem, p. 161.

²¹⁶ A CAPA DA CIGARRA. *Correio Paulistano*, 12 de janeiro de 1914, p. 4. A revista *A Cigarra* também anuncia o concurso “Afim de julgar esse concurso, reuniram-se, na redacção d'A Cigarra, as exmas. sras. dd. Nicota Bayeux, Beatriz Pompeu de Camargo, Bertha Worms, Eleonora da Silveira Cintra e Mary Sherrigton, todas professoras de pintura e muito reputadas em nosso meio artistico.” A PRIMEIRA CAPA. *A Cigarra*. 6 de março de 1914, p. 13.

²¹⁷ O CORSO DO CARNAVAL. *A Gazeta*. 14 de fevereiro de 1914, p. 8.

²¹⁸ EXPOSIÇÃO Almeida Junior. *Correio Paulistano*, 2 de fevereiro de 1900, p. 2.

Mais de duas décadas depois, em 1923, falando da exposição de Nicota Bayeux na Galeria Edison percebemos também um tom de frustração e repreensão do articulista da *Folha da Noite*:

Infelizmente, porém, na nossa capital onde as fortunas se multiplicam dia a dia, no exibicionismo dum luxo muitas vezes ridículo, ainda se não chegou ao capítulo do gosto pelas Bellas Artes.

Entre os inumeros milionários da nossa capital ainda não surgiram os Mecenass.

Há muita gente capaz de comprar potros, vestidos e joias de preços fabulosos mas ninguém se [incompreenssível] a encorajar os nossos artistas, adquirindo-lhes as obras primas²¹⁹.

Apesar dos desabafos dos articulistas sobre a falta de interesse da população paulistana pela arte, ainda era comum encontrar artigos que exaltavam as exposições e destacavam o sucesso de visitação. A respeito da mesma exposição de Nicota Bayeux, por exemplo, nota-se uma evidente incoerência de informações. Enquanto em alguns números da *Folha da Noite* o cronista lamenta o número baixo de aquisições, em outro destaca que muitos quadros estão sendo vendidos. Segundo o *Correio Paulistano* a exposição foi um sucesso, “tendo sido excelente a movimentação de aquisições registradas”²²⁰. Foi divulgado o nome de 24 compradores, dentre esses, personalidades importantes, como Ramos de Azevedo, o senador Antônio de Padua Sales e o Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha, nomes conhecidos pelos membros da elite paulista, o que significou uma boa propaganda para a exposição²²¹.

Percebemos na crítica da época uma tentativa de estimular que os paulistanos frequentassem exposições e consumissem arte. Algumas colunas eram mais incisivas e críticas, apelando para discursos cívicos, como observamos no primeiro exemplo, onde o articulista se queixa que os paulistas estavam mais preocupados com “exibicionismos” do que “encorajar os nossos artistas”; outras, como no segundo caso, eram mais informativas e propagandísticas, exaltando a todo momento a qualidade das obras e a grande visitação das mostras. Tadeu Chiarelli, ao analisar os exemplares do *O Estado de São Paulo* e *Revista do Brasil*, divide a crítica paulistana em duas categorias: a “crítica de serviço”, com um caráter mais informativo,

²¹⁹ NICOTA BAYEUX. *Folha da Noite*, 1 de fevereiro de 1923, p. 2.

²²⁰ NICOTA BAYEUX. *Correio Paulistano*, 13 de abril de 1923, p. 2.

²²¹ Ramos de Azevedo atuava como incentivador das artes tanto na esfera privada quanto pública, o arquiteto certamente era um formador de opinião acerca do que era arte de qualidade ou não neste contexto de emergência artística paulistana. O arquiteto era um comprador assíduo de obras de arte na capital paulista. Maria Izabel M. R. B. Ribeiro, em sua dissertação *O Museu Doméstico*, apresenta o importante papel do arquiteto dentro deste circuito artístico, segundo a autora “incentivava amigos a colecionarem e dependendo de um pedido seu, uma mostra poderia tornar-se um sucesso”. RIBEIRO, op. cit., 1992, p. 227.

e a “crítica militante”, com comentários mais combativos, sempre partindo de parâmetros éticos (no caso, o forte nacionalismo)²²².

Ambos os tipos de crítica pretendiam intervir no meio artístico. Além de informarem os consumidores sobre as produções, descrevendo as obras e destacando suas qualidades e deficiências, também estimulavam o consumo de colecionadores e consumidores esporádicos. A revista *A Cigarra*, por exemplo, convoca os leitores, em especial as mulheres, a visitarem a mostra na Galeria Edison: “Todas as pessoas que têm gosto e que se interessam por coisas d’arte, as senhoras principalmente, porque se trata de uma artista mulher, devem visitar as ‘Galerias Edison’”. Novamente no final do artigo se recorre ao público feminino:

Não fecharemos esta curta noticia, traçada á pressa, sem appellar novamente para as senhoras paulistas, entre as quaes muitas há que se dedicam, como amadoras [na] pintura, lembrando-lhes o dever, que lhes ocorre, de visitar a exposição de d. Nicota Bayeux, desta talentosa e brilhante artista patricia, onde encontrarão trabalhos que poderão figurar dignamente num gabinete de luxo ou num salão elegante, ao lado dos melhores quadros d’arte.[...] ²²³

O articulista faz uma associação simplificada de que as obras interessariam especialmente às mulheres por se tratar de uma artista mulher. Evidentemente que tal comentário é essencialmente propagandístico, principalmente se considerarmos que o público alvo da revista *A Cigarra* era, sobretudo, o feminino²²⁴. Conclui seu comentário dando dicas aos leitores dos melhores lugares que estas pinturas poderiam ser exibidas na casa. As pinturas são tratadas mais como objetos de decoração do que como obras de arte. Tal visão reproduz uma ideia bastante difundida no entresséculos de que as mulheres faziam trabalhos “femininos” e que, logo, interessariam um público feminino. Certa vez se disse:

Na reprodução de flores se empenham de preferência as senhoras, o que é próprio da sua natural e delicada psychologia. Nesta exposição encontramos Stephania Shalders com um grande quadro de ‘Violetas’, Mary Sherrington com ‘Ibiscos’, ‘Lyrios’ e ‘Rainunculos’, Nicota Bayeux com ‘Chrysantemos’ e ‘Rosas’. Nem sempre estas gentis pintoras interpretam a expressão das flores;[...]

Alguns homens há que se intrometteram nesse paraizo das flores; vamos denunciar dois deles. Os professores Alfredo Norfini e J. Frederico Elpons²²⁵.

²²² CHIARELLI, op. cit., 1995, p. 70.

²²³ NICOTA BAYEUX, *A Cigarra*, 1 de março de 1923, p. 31.

²²⁴ Ver: GARB, op. cit., 1989.

²²⁵ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo*, 15 de fevereiro de 1913, p. 4.

Além do articulista associar a pintura de flores a uma habilidade “natural” das mulheres, em seguida faz uma piada com os homens que se dedicaram ao gênero artístico. Embora tivessem pouco prestígio na hierarquia dos gêneros, as naturezas-mortas foram bastante produzidas pelas artistas do período. Havia uma associação, sobretudo da pintura de flores, a um gênero ligado aos recônditos da casa, sobretudo por terem como propósito a decoração de cômodos entendidos como “femininos”²²⁶. Mesmo Nicota Bayeux que não tinha as flores como principal especialidade teve seu nome associados aos atributos “femininos” do gênero artístico²²⁷.

Além do objetivo de atrair compradores, as críticas também serviam para orientar o Estado a adquirir determinadas obras para suas instituições, como a Pinacoteca²²⁸. A pintura *Coeur Meurtri* foi bastante elogiada por parte da “crítica militante” da época. Os articulistas do *Correio Paulistano* e do *O Estado de S. Paulo* colocaram a pintura como um dos grandes destaques positivos da II Exposição Brasileira de Bellas Artes: o primeiro, no dia 26 de janeiro de 1913, se refere às obras da pintora como “o mais pleno êxito do certâmen”, sendo *Coeur Meurtri*²²⁹ o seu melhor trabalho. O segundo articulista, no dia 12 de fevereiro, se refere à artista como uma surpresa e afirma que “a maneira criteriosa e a aristocrática distinção de sua arte synthetizavam-se no seu quadro *Coeur Meurtri*”²³⁰. Poucos dias depois foi anunciado no *Jornal do Comércio* que Ramos de Azevedo havia proposto ao Governo do Estado de São Paulo a compra da tela de Nicota Bayeux e os trabalhos de outros cinco artistas. As críticas favoráveis que partiram da imprensa tiveram algum efeito para aquisição da pintura? Acreditamos que sim. Contudo, outros artistas também receberam elogios e não foram contemplados com aquisições. Portanto, a boa aceitação dos trabalhos pelos críticos não era o único fator de sucesso de um artista em uma exposição²³¹.

As críticas também poderiam ser direcionadas aos artistas, apontando as qualidades dos trabalhos e também em que os aspectos que estes poderiam melhorar. Diferente da imprensa

²²⁶ Sobre o entendimento de cômodos “masculinos” e “femininos”, ver: KINCHIN, Juliet. Interiors: nineteenth-century essays on the ‘masculine’ and ‘feminine’ room. In: KIRKHAN, Pat (org.). **The Gendered Object**. Manchester: University Press, 1996.

²²⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In: CHIARELLI, Tadeu; DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres artistas: as pioneiras 1880-1930**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 96.

²²⁸ CHIARELLI, op. cit., 1995, p.71.

²²⁹ EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

²³⁰ A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.

²³¹ Uma parte do Capítulo 3 é dedicada a entender o porquê da pintura de Nicota Bayeux ter sido adquirida e integrada à coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Serão trabalhados outros 3 possíveis fatores que levaram à sua compra.

campineira, onde notamos, especialmente, a exaltação da produção de Nicota Bayeux, a crítica paulistana foi muito mais discreta ao falar de Nicota Bayeux. Ainda que a maior parte dos comentários sejam positivos, é possível encontrar alguns apontamentos negativos.

A pintora foi criticada, por exemplo, pela falta de critério em escolher as obras que iriam para a exposição: “deveria Nicota Bayeux ter simplificado a sua quantiosa exposição; alguns de seus estudos prejudicam o conjunto da sua obra”²³². Essa foi uma observação feita por João Paulo, do *O Estado de São Paulo*, sobre a II Exposição Brasileira de Belas Artes de 1913. Dez anos depois a revista *Renascença* fez um comentário semelhante sobre a exposição na Galeria Edison, elogia algumas telas pontuais, mas critica os trabalhos considerados inferiores:

“Francesco” era talvez a melhor cabeça dessa exposição. Vivacidade de colorido, perfeita harmonização dos tons, valores bem observados, expressão sugestiva concorriam para tornar esse quadro uma verdadeira obra de arte. Entretanto não foi feliz assim em outros estudos de cabeça, onde se notavam as técnicas mais disparatadas, erros de desenho e dureza chocante de factura. (...) pena essa pintora não ter escolhido os seus melhores trabalhos para se apresentar com uma exposição menor, mas formada dos quadros bons que realmente tem²³³.

Nota-se que a primeira crítica não surtiu efeito sobre a pintora, visto que novamente expôs vários de seus trabalhos sem seguir as orientações do articulista. No total exibiu 86 telas na Galeria Edison vendendo ao menos 28 obras nesta ocasião [ANEXO 1]. Eurico de Goes, em sua crítica sobre a II Exposição Brasileira de Belas Artes coloca em questão a qualidade de julgamento de seus colegas de trabalho: “O que ordinariamente vemos prevalecer em crítica é (?) o elogio amical e compadresco, ou ataque odioso e apaixonado, inúmeras vezes proferido por quem não tem capacidade para isso. Os críticos de arte pululam em toda parte.”²³⁴

Contudo, apesar deste comentário acusar a falta de profissionalismo dos críticos em São Paulo, o próprio Eurico de Goes também não pode ser considerado um especialista em arte. Responsável pela coluna “Horas de Lazer”, comentava sobre assuntos diversos, não apenas sobre artes plásticas. Podemos dizer que muitos críticos não eram especializados e não tinham dedicação exclusiva à função de colunista²³⁵. As colunas, em geral, não aprofundavam seus

²³² A SEGUNDA Exposição Brasileira de belas Artes. *O Estado de São Paulo*, 12 de fevereiro de 1913, p. 4

²³³ NICOTA BAYEUX. *Revista Renascença*, N.3, 1923

²³⁴ EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

²³⁵ GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm. Neste artigo, Gamboni discute o desenvolvimento da crítica na Europa do século XIX, sobretudo na França. Aponta a especialização ainda insipiente e as disputas que aconteciam dentro do campo artístico e jornalístico.

comentários sobre as mostras, serviam mais como dicas de consumo de arte para os leitores leigos.

1.2.3. O lugar da artista no cenário artístico paulistano

Nos primeiros anos do século XX Nicota Bayeux já residia na capital paulista, no entanto, sua presença em exposições não pode ser considerada frequente. Na realidade, ela participou apenas de uma exposição coletiva e uma privada na cidade de São Paulo. Entre sua exposição no Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas, em 1913, e sua exposição individual na Galeria Edison, em 1923, a pintora não teve seu nome relacionado a mostras de arte na cidade, perfazendo um intervalo de dez anos sem exibições documentadas.

Podemos levantar algumas hipóteses para este “desaparecimento” abrupto: sabe-se que a artista enfrentava problemas de saúde recorrentes, buscando tratamento na Europa e Rio de Janeiro²³⁶. “Pena é que sua saúde, sempre abalada e os seus sofrimentos physicos lhe roubem as horas em que poderia entregar-se ao trabalho”, lamentou o articulista da revista *a Cigarra* em 1923. Além disso, em entrevista ao jornal *A Gazeta* em 1914, a pintora comentou sobre uma filha, possível motivo para seu afastamento do ambiente artístico²³⁷. Diferente de muitos artistas da época, a pintora não participou de nenhum Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o que reforça sua ausência em mostras públicas²³⁸. Contudo, se não era muito atuante na cidade,

²³⁶ Em seu diário há relatos de que a artista frequentou, junto de seu pai, um médico em Paris. Os jornais *O Paiz e Correio da Manhã* comentam que Nicota Bayeux passou pelo Rio de Janeiro para tratamento de saúde. De acordo com o livro do Cemitério da Consolação, a artista faleceu devido a “edema pulmonar consecutivo a nephrite aguda”. VIDA SOCIAL. *O Paiz*, 30 de setembro de 1917, p. 3. VIAJANTES. *Correio da Manhã*, 1 de outubro de 1917, p. 4.

²³⁷ A “filhinha” de Nicota Bayeux é um assunto que traz mais dúvidas do que respostas sobre sua vida. O único indício sobre esta criança está na entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*, quando a artista estava voltando da Europa por causa da 1ª Guerra Mundial. Além deste artigo, não há nenhuma outra menção a esta criança – inclusive a família da artista, que foi entrevistada para esta pesquisa, desconhece a existência de uma filha. O documento de desembarque de Nicota e Eduardo Benain mostra que eles chegam com duas crianças, uma menina chamada “Nika” e um menino chamado “Jose”. Suspeitamos que estas duas crianças sejam José e Adine (cujo apelido era Niquinha), filhos de José Teodoro Bayeux, irmão da artista, portanto estariam somente sob a tutela desta. NO “ARLANZA” veio de Paris a gentilíssima pintora paulista Mme. Nicota Bayense. *Gazeta de Notícias*, 29 de setembro de 1914, p. 2.

²³⁸ O livro de Ana Paula Cavalcanti Simioni *Profissão Artista* traz uma listagem com todas as participantes dos salões de 1840 até 1822. SIMIONI, op. cit., 2008, pp. 305-333.

por que sua tela foi incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo?²³⁹ Por que um número satisfatório de telas suas foi vendido?

É difícil estimar com precisão a média de vendas de quadros por artista no início do século XX, pois informações importantes como o valor das obras e o número exato de aquisições são escassas, se não inexistentes na maioria dos casos. Comparando o número de vendas de Nicota Bayeux em sua exposição de 1923 com outros artistas no mesmo ano notamos que foi um desempenho mediano. É impossível aferir exatamente quantas obras foram comercializadas, os jornais geralmente afirmam que “foram adquiridos vários quadros”, mas apontam apenas alguns compradores. Dentre as compras mencionadas, 28 telas foram vendidas em pouco mais de três meses. No mesmo ano, Georgina e Lucílio de Albuquerque venderam 34 obras de 60 expostas em um mês de exposição; Carlos Oswald e Julieta Bicalho, de 40 águas fortes de Oswald e de 44 telas de Bicalho, venderam 15 telas e “várias” águas fortes; Hans Paap vendeu 12 telas das 60 que estavam expostas em 22 dias da mostra; Antonio Parreiras em um mês vendeu 20 telas de 80 expostas; e Carlos Chambelland que vendeu 20 obras em 16 dias.²⁴⁰

Acreditamos que Nicota Bayeux não ocupava uma posição de destaque no campo artístico da cidade de São Paulo. Seu nome não consta nas longas listas de obras pertencentes a Freitas Valle²⁴¹, o maior colecionador da cidade no período. Contudo, como já foi observado, mantinha uma clientela sobretudo na cidade de Campinas, que lhe garantia uma venda considerável de quadros.

Uma hipótese que pode ser levantada é que a artista possuísse uma rede de relações no mercado de encomendas de retratos, isso explicaria em parte o porquê de sua atuação em mostras públicas e salões de arte ser tão pequena. Quando os jornais faziam referência ao seu nome era comum elogiarem, sobretudo, seus retratos e figuras²⁴². O colunista do *Correio Paulistano* destaca este aspecto do conjunto de telas da artista: “D. Nicota é um nome sobejamente conhecido em S. Paulo. [...] A distinta pintora paulista dedica-se de preferência a estudos physionomicos e retratos, que são, como todos sabem, o calcanhar de Achilles dos

²³⁹ Será abordado no Capítulo 3.

²⁴⁰ Informações retiradas de CINTRÃO, op. cit., 2001. A maioria das exposições de 1923 não possuem informações sobre o número de aquisições.

²⁴¹ A lista de sua coleção artística pode ser encontrada na tese de Maria Izabel Ribeiro *Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*.

²⁴² PELA ARTE. *Diário do Povo*, 7 de setembro de 1913, p. 2; NICOTA BAYEUX, *Folha da Noite*, 4 de abril de 1923, p. 3.

pintores”²⁴³. A foto de sua exposição na Galeria Edison [IMAGEM 9] impressa pela revista Renascença de 1923 também aponta indícios para esta sua possível especialização.

IMAGEM 9 Foto da exposição de Nicota Bayeux na Galeria Edison. Fonte: Detalhe da fotografia da exposição de Nicota Bayeux na Galeria Edison em 1924. Fonte: RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Unicamp, São Paulo.

A artista aparece no centro da foto ao lado do retrato de seu pai Bento Bayeux, que ocupa um lugar de destaque na composição²⁴⁴. Pode-se observar que a maior parte dos trabalhos é constituída de retratos e figuras – com exceção de algumas poucas pinturas de gênero e paisagens. A imprensa também divulgou alguns dos retratos pintados pela artista: o retrato do campineiro e negociante Roque Marco foi elogiado e sua foto impressa no *Diário do Povo* em 1913²⁴⁵ [IMAGEM 10], além desta, também foi impressa uma fotografia do retrato de d. Anna Lundgreen, “chefe” das “Casas Pernambucanas”, no Rio de Janeiro, pela revista *A Cigarra*, em 1923 [IMAGEM 11]²⁴⁶.

²⁴³ EXPOSIÇÃO Bayeux. *Correio Paulistano*, 9 de fevereiro de 1923, p. 4.

²⁴⁴ Ver imagem no ANEXO 5 “Retrato de Bento Bayeux”.

²⁴⁵ EXPOSIÇÃO DE PINTURAS. *Diário do povo*, 29 de agosto de 1913 e A CAPITAL artística. *O Pirralho*, 16 de agosto de 1913, p. 20.

²⁴⁶ NICOTA BAYEUX. *A Cigarra*, 1 de março de 1923, p.31.

IMAGEM 10 Reprodução do Retrato de Roque Marco, pintura da artista Nicota Bayeux. Fonte: O Diário do Povo, 29 de agosto de 1913. Arquivo do Estado de São Paulo.

IMAGEM 11 Reprodução do Retrato de D. Anna Lundgreen, pintura da artista Nicota Bayeux. NICOTA BAYEUX, A Cigarra, 1 de março de 1923, p.31. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

Como observa José Carlos Durand, pelo menos até o início do século XX o mercado de retratos era promissor no Brasil, garantindo o sustento de diversos artistas. Foi no entresséculos que se deu o crescimento de uma classe média dedicada ao comércio e a formação da alta burocracia de Estado, civil e militar, fomentando esse mercado. Afirma o autor que é impossível estimar em números as encomendas de retratos a óleo²⁴⁷. É mais comum termos informações de obras adquiridas pelas instituições públicas ou das obras que foram expostas nas mostras individuais abertas ao público, pois estas, na maioria dos casos, eram divulgadas pela imprensa.

²⁴⁷ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 37-41. Sobre a produção de retratos no Brasil do início do século XX ver também MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

1.3. Memórias de Paris: entre relatos e vivências

Jacques Le Goff, aludindo a Jorge Luis Borges, afirmou que “um homem não estará verdadeiramente morto a não ser quando o último homem que ele conheceu por sua vez estiver morto”²⁴⁸, o que nos faz pensar sobre o processo de construção da memória, que não é feito apenas pelo próprio indivíduo, mas por “outros” como seus parentes e conhecidos. Isso é claro na presente pesquisa, pois, além da documentação encontrada em arquivos públicos e periódicos, contou também com as lembranças guardadas, remodeladas e transmitidas pela família de Nicota Bayeux. Apesar de nenhum membro familiar entrevistado tê-la conhecido pessoalmente, algumas informações sobreviveram e foram passadas de geração em geração, recordações que nos ajudam a construir uma imagem dessa personagem, enquanto uma mulher instruída, viajante e de grandes talentos artísticos. O fato de Nicota Bayeux provavelmente não ter deixado herdeiros contribuiu para que muitas de suas obras e objetos pessoais se perdessem com o tempo. Contudo, graças ao apreço da família por guardar a memória dos antepassados, um objeto de grande valor foi encontrado no acervo particular: o *Álbum* da artista.

IMAGEM 12 Capa do Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

²⁴⁸ LE GOFF, Jacques. Introdução. in: **São Luiz**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Com escritos realizados entre 1898 até 1904, de modo não sequencial ou ordenado, esse documento possui variadas informações sobre Nicota Bayeux. Existem dedicatórias e pequenos desenhos feitos por amigos, desenhos feitos pela própria artista, colagens, rascunhos, versos de poemas de autores como Lamartine, Leconte de Lisle e mme. Ackerman, e textos com as memórias de seu sobrinho falecido, Max. Em meio a tantas anotações, recordações e ilustrações no interior do documento há também um “diário de viagem”, que traz informações sobre sua permanência em Paris, em 1902, onde esteve acompanhada por familiares até 1904. Sabe-se que durante este período a artista foi aluna da *Académie Julian*²⁴⁹, contudo, os escritos não mencionam seu dia a dia como estudante de pintura, descrevem principalmente o trajeto do Brasil para a Europa, onde a pintora ressalta sobretudo as amizades feitas nesta viagem e os primeiros dias experienciados em Paris.

É importante destacar que o “Álbum” da artista possuía um caráter estritamente pessoal, aparentemente Nicota Bayeux não visava tornar públicos os seus escritos, o que pode ser constatado pelos seguintes motivos: 1.) ausência de uma lógica de organização, as diferentes informações são distribuídas aleatoriamente pelo caderno não possuindo sequer uma ordem cronológica, muitas páginas ao longo do caderno, inclusive, estão em branco; 2.) a maioria dos desenhos e textos não estão assinados, deixando-nos em dúvida sobre a autoria de algumas informações; 3.) uso de uma linguagem corrente e muitas vezes abreviada, sem grandes preocupações com pontuação e com detalhamento das informações. Tal “falta de organização” possui uma lógica que devia fazer sentido apenas para a própria artista, possuindo, portanto, um caráter de memória pessoal.

Como classificar este documento? Há uma dificuldade em fazê-lo, visto que possui escritos, desenhos e anotações muito diversos em seu interior. O artigo de Ana Paula Cavalcanti Simioni nos mostra o quanto estas classificações não são fechadas, ao considerar o álbum da escultora brasileira Julieta de França, *Souvenir de ma carrière artistique*, um tipo muito particular de “autobiografia”²⁵⁰. Dessa forma, para facilitar a análise do documento, a maior parte do caderno será referido como “Álbum”, com exceção de um excerto datado em seu interior que será classificado como “Diário”. Optamos por esta denominação, pois o *Diário*

²⁴⁹ SIMIONI, op. cit., 2008.

²⁵⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Souvenir de ma carrière artistique*. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.15. n.1. pp. 249-278. jan.- jun. 2007.

possui uma lógica e organização próprias que diferem do restante do *Álbum*, que possui informações aleatórias sem uma ordem cronológica.

O texto *Um diário todo seu*, de Philippe Lejeune, define as características desse tipo de fonte. Segundo o sociólogo, o diário é em primeiro lugar uma lista de dias, sendo a *data* sua base. A datação não precisa ser obrigatoriamente quotidiana ou regular, em muitos exemplares alguns dias estão registrados, outros não, sendo “o diário uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas”²⁵¹. Outro elemento essencial é a “autenticidade do momento”, os registros devem ser feitos na completa ignorância sobre o futuro e não podem ser modificados em uma ocasião posterior, senão perdem este traço do “agora”. O diário, na maioria dos casos, é um vestígio escrito feito pela própria pessoa, tal vestígio muitas vezes vem acompanhado de outros elementos como flores, objetos, “reliquias”, desenhos e grafismos. A escrita é livre, tendo como únicas características formais imutáveis a fragmentação e a repetição.

Desde o século XVIII a escrita do diário se voltou sobretudo para o seu autor, “é para si que se escreve o diário”. Antes disso, eram coletivos e públicos e, ao longo do tempo, foram estabelecendo-se na esfera privada, até alcançarem a mais secreta intimidade de seu autor²⁵². Tal forma de registro se tornou uma maneira do indivíduo acompanhar um momento específico de sua vida, como no caso de Nicota Bayeux que escolheu guardar as lembranças de sua viagem à França.

Porém, apesar deste caráter privado do documento, é evidente em seus escritos que algumas informações são enfatizadas e outras minimizadas. Em várias ocasiões, Nicota Bayeux não coloca informação alguma, e, subitamente no dia 19 de maio escreve somente “sem novidade”; ou, ainda, no dia 17 de maio diz apenas: “Partimos para mais longe ainda as 2 horas da tarde”. Evidentemente que muitas coisas aconteceram nos dias que estão em branco, no entanto, nada que fosse relevante o suficiente para o registro. Afinal, o que era relevante? Que acontecimentos eram dignos para permanecerem em suas memórias?

Para responder estas questões o trabalho de Stella Maris Scatena Franco também teve grande contribuição, visto que a historiadora analisa os relatos de três mulheres escritoras viajantes latino-americanas do século XIX.²⁵³ Franco, ao apresentar suas escritoras, evita o

²⁵¹ LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 260.

²⁵² Ibidem, p. 261.

²⁵³ Franco critica o pressuposto das diferenças “naturais” entre homens e mulheres, mas vê como inegável que historicamente as mulheres tenham incorporado certos valores culturais produzidos pelo discurso da diferença.

modelo biográfico, visto que este aumenta o risco de construir uma personagem, uma missão e um destino definidos a priori. Busca analisar, principalmente, a forma como as imagens de suas viajantes foram construídas. Na modernidade ocidental, a verdade mais confiável é cada vez mais a que está ligada ao sujeito, na intimidade do indivíduo, por isso os relatos autobiográficos e diários íntimos são documentos privilegiados²⁵⁴. Entretanto, apesar dessa aparente confiabilidade da marca da subjetividade, os relatos de viagem não devem ser interpretados como verdades absolutas, e sim como fontes importantes para compreender como o indivíduo dá sentido à sociedade em que ele vive²⁵⁵.

A partir destes apontamentos sobre o *Diário de Viagem* de Nicota Bayeux, pretendemos nos atentar à seguinte questão: ao descrever sua viagem do Brasil à Europa e seus momentos vivenciados nos primeiros dias após a chegada a Paris, qual imagem a artista pretendia enfatizar sobre si?

Um aspecto evidente em seus relatos é o registro de como ela era uma pessoa amada por todos, e como tinha facilidade em conquistar amizades por onde passava. Em várias ocasiões a artista cita o nome de conhecidos com quem conviveu e fala de reuniões e conversas na casa de amigos. O primeiro parágrafo de seu relato tem como característica principal a dor da despedida dos amigos e parentes que ficaram no Brasil.

Dia 14 as 9 horas (maio) da manhã deixamos o nosso querido S. Paulo. Eu, meus Paes, Max, Adine, Lady, Rossi, Leonor, Nina, e João Franco. Chorei muito pareceu-me nunca mais ver meus irmãos que ficavam e meus (?) amigos. Estiveram, na Estação onde foi dolorosíssima a despedida, minha boa (?), Niguinho, De Servi, Orlando Goes, Carlos Braga, Dr. Nogueirinha e Senhora, D. Elisa Pereira, Snr. Vidal, Lico, Snr. Alberto Ribeiro, Snr. Valencio, Snr. Lindolpho, Snr. Chaves e does filhos e até Santos, Snr. Chico Coutinho, (meu irmão Bentinho) Snr. Orosimbo Maia, Snr. Pedrinho e família, Snr. Frederico Branco e o filho Nhônô e Dr. Galeno(?) e o Snr. Valladão. O meu querido irmão Nhónhó e meu tio Antoninho e o gordinho da Adini... Às 4 horas despediram-se partindo p^a S. Paulo, nos deixando saudades e cuidados porque apesar de homens ainda precisam conselhos de uma boa irmã e a sombra da arvore preciosa que é o nosso Pae.

Esse mesmo tom reaparece em diversos outros momentos do texto. Como se ela fizesse questão de afirmar que, por onde passou, deixou histórias agradáveis e grandes saudades em quem a conheceu. Mais importante do que a descrição das paisagens, os monumentos artísticos

FRANCO, Stella Maris Scatena. **Peregrinas de Outrora: viajantes latino-americanas no século XIX**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008. pp. 25-27.

²⁵⁴CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, 1998.

²⁵⁵FRANCO, op. cit., 2008, p. 28.

e os locais visitados, o diário se destaca por apontar o convívio da artista com as pessoas. A experiência vivida no vapor *Petrópolis*, que partiu da Bahia rumo Europa, é descrita com bastante entusiasmo. As festas, as brincadeiras e a convivência com os passageiros têm um grande destaque no relato. No momento em que fala do seu desembarque, nota-se que há uma supervalorização do sentimento de saudades na despedida

Chegou a nossa vez de despedirmo-nos da boa gente do *Petrópolis*, foi uma despedida tristíssima até o próprio Comandante fixou-se na cabine já p^a poder chorar dizia ele que nunca fez uma viagem tão agradável e com pessoas que ele simpatizasse como nós. Os passageiros todos choravam foi uma despedida dolorosa. Descemos as 5 horas da tarde em (perto de) Cherbourg onde fomos até a terra em um vaporzinho que veio nos buscar e até desaparecer o *Petrópolis* víamos aquella infinidade de lenços brancos a nos dizerem Adeus quem sabe talvez para a eternidade!!

As experiências e parcerias feitas no *Petrópolis* aparecem a todo momento no *Álbum*. Dedicatórias de passageiros elogiando a companhia da artista e de sua família, além de desenhos e colagens relacionados aos dias em que esteve no vapor estão distribuídos ao longo de todo o caderno.

IMAGEM 13 Páginas do Álbum de Nicota Bayeux. Na página esquerda temos a colagem de uma flor seguida da inscrição “Lembrança o vapor allemão Petrópolis”; na página direita temos uma dedicatória em alemão escrita por J. E. Feldmann no dia 7 de junho de 1902. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

Os momentos de confraternização são muito importantes em seu relato, em alguns trechos fala de jantares e de reuniões na casa de amigos da família em Paris. Inclusive, um dos

poucos lamentos da artista é que, ao descobrir que teria que fazer um tratamento médico, precisaria abandonar o “bom vinho e a cervejinha”, indicando mais uma vez essa tentativa de ressaltar a imagem de pessoa sociável²⁵⁶.

Contudo, o que levou Nicota Bayeux a registrar sua viagem? Philippe Lejeune aponta algumas competências de um diário para quem o escreve, destas pelo menos quatro podem ser pensadas para o caso da pintora. O primeira delas, a mais evidente, é *conservar a memória*, o autor do diário pretende no futuro olhar para o escrito e encontrar rastros de uma parte de seu passado, evitando possíveis fantasias criadas pela memória. *Conhecer-se* é também visto como uma competência, Lejeune afirma que “o papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento” e que a imagem que o indivíduo faz de si não é definitiva, muitas vezes, ao longo do tempo, repete-se, transforma-se, assim como faz surgir as contradições e os erros. Neste movimento de autoconhecimento o diário é um espaço de construção da imagem positiva do indivíduo, como pode ser observado no diário de Nicota Bayeux, que se mostra uma pessoa voltada às amizades e à sociabilidade.

Tal imagem valorizada pela pintora também pode ser associada ao objetivo de *sobreviver*. Segundo o sociólogo, mesmo que o diário tenha como característica a intimidade do indivíduo, em muitos casos, é guardado pelo seu autor para fixar o tempo passado, como um apelo a uma leitura posterior. Esta utilidade é ainda mais evidente pelo fato de Nicota Bayeux ser uma pintora; assim, deixar vestígios de sua vida pode indicar uma necessidade de evitar o esvanecimento de seu nome e suas memórias no futuro.

Além disso, é importante destacar que de tantos acontecimentos em sua trajetória é significativo a artista ter registrado especificamente sua viagem a Paris, pois além de evidenciar a importância que a artista deu para este acontecimento, isto lhe confere uma imagem de pessoa instruída e com repertório cultural erudito. Os versos de poemas espalhados pelo seu *Álbum*, escritos em português e em francês, reforçam a figura de mulher culta, compatível, portanto, com aquilo que era esperado desta pela elite do início do século XX, mas também, como já foi destacado, condizem com o que Nicota Bayeux via como caminho para a emancipação da mulher, sua inteligência²⁵⁷.

²⁵⁶ “Dia 7 Fui e pae (as 3 da tarde) a casa do médico Dr. Bensande medico portuguez a muitos annos em Pariz e já com mta. famma, examinou-me achou-me bem doente. Pae a segunda vez que foi está se dando bem com o tratamento e eu vou começar amanhã, sinto mto. deixar o bom vinho e a cervejinha [...]”

²⁵⁷ Trecho do *Álbum* abordado no Capítulo 1, nas páginas 54 e 55.

Além destes fatores ligados à preservação da memória para um futuro próximo ou distante, a escrita do diário, como aponta Lejeune também favorece muito o *pensar*, tornando o registro, em muitos casos, um espaço de criação. O processo criativo não é tão evidente no *Diário*, é percebido com maior facilidade por meio dos poemas transcritos²⁵⁸ e pelos seus desenhos e rascunhos espalhados pelo *Álbum*.

Os desenhos presentes no documento são de gêneros variados. Temos paisagens, um pássaro, uma figura religiosa e algumas charges. Contudo, predominam os estudos de figuras e, sobretudo, as flores [ANEXO 6]²⁵⁹. A maneira que as flores foram representadas é bastante diversificada: algumas fazem parte de dedicatórias de amigos, portanto, não foram feitas pela artista [IMAGEM 14], outras aparentemente servem como ornamentação para o *Álbum*²⁶⁰ [IMAGEM 15] – uma delas mistura colagem com desenho, trata-se de uma lembrança da artista de sua passagem pela cidade Cherbourg, na França [IMAGEM 16]. Percebemos que algumas flores são estudos mais detalhados [IMAGEM 17], enquanto outras tem um desenho mais simplificado [IMAGEM 18].

Embora as flores sejam maioria no *Álbum*, vimos que a produção artística de Nicota Bayeux se destaca pela quantidade de retratos e figuras, por isso vamos dar luz a alguns destes estudos de cabeça presentes no documento. Dentre eles temos figuras tipificadas, a exemplo de um meio corpo de uma menina com um lenço na cabeça [IMAGEM 19] e um senhor de barba longa e chapéu, que aparenta ser um item da indumentária árabe (talvez um Taqiyah, chapéu islâmico) [IMAGEM 20]. Além dessas, também cabe destacar um estudo do perfil de uma figura feminina, que foi representada com os cabelos soltos, enfeitados com um adereço, aparentemente há um planejamento em seu ombro direito [IMAGEM 21]²⁶¹.

²⁵⁸ Alguns destes trechos de poemas transcritos pela artista serão trabalhados no Capítulo 2. Temos trechos de poemas de Lamartine, Leconte de Lisle e mme. Ackerman. E poemas em português como “O Cigarro e a Cigarra”, de Coutinho Lima Campos e “A Avó” de Magalhães de Azeredo (provavelmente a artista copiou este poema da *Revista Moderna*. Ano 1, 20 de setembro de 1897, p. 23.)

²⁵⁹ O ANEXO 6 traz os outros desenhos presentes no *Álbum*.

²⁶⁰ Percebemos que se trata de uma ornamentação pois notamos que a artista pretende transmitir a sensação de que o desenho é parte do *Álbum*. Na região do caule das flores, percebemos que há uma faixa que simula um corte no papel, com a finalidade de parecer que as flores estão presas ao documento, que fazem parte dele.

²⁶¹ Além destas três figuras, também temos a representação de uma mulher de costas ao espectador tocando um violino; temos também o esboço de uma pintora com um grande chapéu na cabeça sentada de frente a uma tela em branco, com a mão esquerda ela segura uma paleta; por fim, temos uma cena de difícil identificação: são duas personagens, uma está de pé e a outra pessoa sentada. A primeira parece colocar algo sobre a face da segunda. Tais desenhos e esboços estão no ANEXO 6, imagens 1, 2 e 3, respectivamente.

Percebemos que algumas das flores estão datadas²⁶², o que nos mostra que muitas delas foram feitas antes da chegada de Nicota Bayeux a Paris. A partir desta informação podemos colocar a seguinte questão: teria a passagem da artista pela *Académie Julian* favorecido sua especialização em retratos e figuras? No “Capítulo 2” pretendemos aprofundar o papel que retratística teve no ensino da instituição.

IMAGEM 14 Dedicatória presente no Álbum da artista. "Oferecido a minha amiga Nicota Bayeux por Cocota S[oares]. 20-5-[18]98". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 15 Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

²⁶²Estão datadas as imagens nº 9, do ANEXO 6, e as **IMAGENS 14, 16 e 18**. Embora não esteja datada sabemos aproximadamente quando foi feito o desenho nº 12, do ANEXO 6, visto que se trata de uma flor com a seguinte inscrição ao lado: “Max B. F d’Andrade”, nome de seu sobrinho falecido no dia 9 de maio de 1903. Provavelmente a artista fez este desenho como lembrança de seu sobrinho. **NECROLOGIA. Correio paulistano**. 6 de junho de 1903, p.2.

IMAGEM 16 Colagem de flores com desenho. "Porto de Cherbourg 7/6.04". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 17 Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 18 Desenho presente no Álbum da artista. "Nicota Bayeux 8-3-1899". Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 19 Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 20 Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 21 Desenho presente no Álbum da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

1.3.1. Liberdades e controles na Cidade Luz: uma possível leitura do *Diário*

Pierre Bourdieu, em seu texto *Estruturas, habitus, práticas*, define o termo *habitus*, como “sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes”²⁶³, são como “hipóteses práticas fundadas na experiência passada”²⁶⁴, que só são percebidas a partir do momento em que o indivíduo rompe com elas. Estudar em outro país, estabelecer relações e redes de sociabilidade fora do seu espaço de criação podem ser compreendidos como maneiras de escapar das “verdades” estabelecidas pelo *Habitus*. Por isso mulheres artistas de diferentes países viam Paris como um meio de libertação e conquista, tanto pessoal como profissional²⁶⁵.

Pretendemos refletir sobre quais eram as abrangências e os limites desta liberdade proporcionada pela viagem ao estrangeiro. De que maneira Nicota Bayeux experienciou sua estadia na capital francesa? Como tal informação aparece em seu *Diário*? Embora o documento trate apenas dos primeiros dias vivenciados na França, o que nos impede de ter uma visão a longo prazo, nos permite delinear um pequeno itinerário da artista pelo país entre os dias 7 de junho de 1902 (dia de sua chegada a Cherbourg) até 29 de julho de 1902 (momento que acabam os registros). No caso de Nicota Bayeux acreditamos que a liberdade se deu de maneira controlada. É importante destacar que em sua viagem a Paris em 1902 a pintora estava acompanhada de seus familiares e depois, em 1911 e 1914, de seu marido.

O relato em seu diário nos mostra que em todos os momentos descritos a pintora estava acompanhada de alguém. Para exemplificar este dado elaboramos uma tabela indicando todos os lugares mencionados pela artista nos dois primeiros meses em que esteve na França. Primeiro trazemos a data a que o relato se refere, seguido do local descrito e, por fim, um pequeno trecho de sua escrita.

²⁶³ BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 87.

²⁶⁴ Ibidem, p. 89.

²⁶⁵ Ana Paula Simioni exemplifica esta libertação a partir do caso da pintora Helena Pereira da Silva Ohashi. SIMIONI, op. cit., 2008, p. 185.

7 de junho	Feiras em Cherbourg	A noite fômos as feiras, bem engraçadinhas, voltamos cedo não tive bom sono, tinha saudades dos meus Companheiros do Petropolis
8 de junho	Igreja de Notre Dame du Vœux	levantei-me cedo fui com Pae, Lady, D. A(?) e Snr. Luis de Mello assistir a festa do Corpo de Deus na Igreja de Notre Dame du Vœux bonita festa missa cantada, a grande orchestra comunhão de muitas meninas e meninos, bonito sermão, mta. gente chik do lugar, gostei muito.
8 de junho	Mercado	De lá fomos ao mercado, poucas coisas a vêr trouxe um bonito ramalhete de cravos brancos, por toda a parte mtas. flores bonitas (?) e fomos ouvir música no jardim público.
8 de junho	Café	A noite fomos a um Café chik onde ouvimos boa musica, orchestra des Dame (?) entre ellas algumas bem graciosas.
9 de junho	Hotel Brézil et Portugal, rue Montholon 30	“ Chegamos a tarde, fomos p ^a o Hotel Brézil et Portugal rue Montholon 30”. “Também conhecemos no hotel um mocinho doente coitadinho o Luis Alberto dos Santos estudante(...) Enquanto esteve aqui foi mto. nosso amiguinho(?)”
-----	Boulevard Hausmann, 165	“ nos mudamos do hotel p ^a um bonito apartamento”
15 de junho	Casa do Sr. Leovigildo	“Dia <u>15</u> fui com D. Anna e Snr. Luis a casa do snr. Leovigildo(?) do Prado”
23 de junho	Convite para almoço a brasileira	“Dia <u>23</u> mandaram nos convidar p ^a um almoço a brasileira onde teve desde o virado de feijão até a cangica.”
30 de junho	Receberam visita da família Prado	“Dia <u>30</u> vierão nos visitar a família Prado e o Dr A. de Andrade. Aqui estiveram até meia noite”
2 de julho	Feiras de Neully	“ Fomos as feiras de Neully, um encanto”
5 de julho	Feiras de Neully	“Dia <u>5</u> fomos outra vez as feiras: eu, Nina, J. Franco, Dr. Andrade, Adine, Snr. Luis e D. Anna”
6 de julho	Igreja de “S. Augustin”.	“Dia 6 levantei-me cedo fui com Lady a igreja de S. Augustin, ouvimos uma missa no altar(...)”
6 julho	Versalles	“ Almoçamos e fomos a Versailles ver o jogo das águas (...). Encontramo-nos lá com o Dr. Aurélio Diniz e Snra, filha de D. Bráulio de Canofossino, Dr. Renssigio Guimarães Snra. e um filho”
7 de julho	Foi ao médico com o pai ²⁶⁶	“Dia <u>7</u> Fui e pae (as 3 da tarde) a casa do médico Dr. Bensande medico portuguez a muitos annos em Pariz e já com mta. fama (...)”

²⁶⁶ Além desta visita ao médico junto de seu pai, a artista também vai ao médico em outra ocasião, junto de Nina e Max.

29 de julho	La Bourboule - les bains	“Dia <u>29</u> agradável dia partimos de casa as $7\frac{1}{2}$ da manhã tomamos o trem na gare do chegamos a Bourboule as 6 horas da tarde (...).”
--------------------	--------------------------	--

Como pode ser observado na tabela, no dia 9 de junho a artista chega à capital francesa e se hospeda no *Hotel Brésil et Portugal* na *rue Montholon 30*. O grande destaque de sua fala nesta ocasião são as amizades que fez enquanto hospede do hotel. Ao narrar estes encontros Nicota Bayeux se coloca na 1ª pessoa do plural, diz: “Chegamos”, “conhecemos”, “nosso amiguinho”. Situação que se repete em outros momentos de seu texto, como quando fala da mudança ao apartamento no *Boulevard Haussmann*; do convite ao almoço à brasileira; da visita da família Prado; às duas vezes que passeou nas Feiras de *Neully*, a ida a *Versalles* e a ida a *Bourboule*. Em todas estas ocasiões o relato feito por Nicota Bayeux está na 1ª pessoa do plural. Quando a artista vai à casa do Sr. Leovigildo, à Igreja de “S. Augustin” e ao médico, sua escrita está na 1ª pessoa do singular, mas a pintora deixa claro que está junto de outras pessoas, no caso sua irmã e seu pai, respectivamente. Percebemos no *Diário* da artista que, com raras exceções²⁶⁷, ela não se coloca sozinha na narrativa.

De acordo com Griselda Pollock, ao contrário do artista *flâneur*, que tem como essência se perder na multidão, e por meio desta usufruir da liberdade de poder ver sem ser visto, no caso das artistas “não há nem poderia haver uma mulher *flâneuse*”, as mulheres não gozavam da liberdade de estarem desconhecidas na multidão²⁶⁸. Portanto, não era esperado de uma mulher pertencente à elite que pudesse experimentar a modernidade a partir dos mesmos parâmetros que um homem. Caso o fizesse sua identidade como “mulher de respeito” seria posta em risco. Pollock demonstra que os espaços de fruição do artista da modernidade eram produto de uma cultura generificada, profundamente marcada por relações de poder que envolviam classe e gênero²⁶⁹.

²⁶⁷ No momento em que chega ao *Hotel Brésil et Portugal*, em Paris, o trecho a seguir é o único em que notamos uma variação. Neste caso a artista risca a palavra “fizemos” e deixa a palavra “fiz”: “Lá ~~fizemos~~ conhecimento com a D. Anna Theodolinda sympathica mocinha de Bahia, com o Dr. Arnaldo de Andrade, brasileiro há muitos no Porto, médico praticando nos hospitais de Paris e uma bôa prosa, toca muito bem piano e é talentoso compositor, também era minha companheira de palestra a D. Eduarda Torilson Sampaio, ella e um filho moço, agradáveis pessoas, são de Lisboa.”

²⁶⁸ POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011, p. 59.

²⁶⁹ A diferenciação entre gênero e classe se dá pois havia mulheres que frequentavam espaços boêmios, estes não estavam restritos somente a presença masculina, no entanto estas mulheres pertenciam a outra classe social. Ibidem, p. 57.

O *flâneur*, personagem importante da modernidade, precisava circular pela cidade, desbravá-la, frequentar a boemia parisiense. Griselda Pollock define “modernidade” não como um sinônimo de “atualidade”, mas como um conceito onde as principais referências foram o lazer, o consumo, o espetáculo e o dinheiro²⁷⁰. É possível pensarmos estas referências de vivência da modernidade para Nicota Bayeux? Partindo dos registros de seu diário, com descrições tão comedidas, podemos imaginar que a artista tinha um trânsito livre por Paris?

De acordo com Pollock, uma assimetria histórica, baseada em diferenças sociais, econômicas e subjetivas determinou o que representavam e a forma como homens e mulheres pintavam no final do século XIX na capital francesa. Percebemos, partindo do caso pontual de Nicota Bayeux, que sua escrita indica uma restrição de liberdade de circulação na cidade identificada pela maneira em que a artista narrou seus dias e também pelos locais que registrou: um café, um mercado, duas igrejas, feiras, uma praça, um palácio, reuniões no espaço doméstico, visita ao médico e uma viagem terapêutica a *Bourboulle* foram os ambientes experienciados pela artista, ou que ela optou em documentar. Cabe destacar que a maior parte dos dias a artista não escreveu em seu diário, portanto, notamos uma escolha do que seria adicionado ao caderno.

Como destaca Michelle Perrot, na França do século XIX a separação entre as esferas público/privado não eram tão rígidas. Não eram somente “exclusão, enclausuramento, fechamento; mas também distinção, utilização, limites (...). Nem todo o público é masculino ou o privado é feminino. A espacialização faz fortemente o seu papel, no entanto ela não comanda tudo”²⁷¹. Claudia Oliveira destaca um novo tipo de olhar sobre o corpo feminino, agora este corpo como participante nas ruas da cidade moderna. Tendo como foco o Rio de Janeiro do início do século XX, Oliveira afirma que por meio de fotografias instantâneas as revistas ilustradas iniciaram um uso exacerbado da imagem da mulher, uma verdadeira perseguição visual²⁷². Se por um lado havia aquelas mulheres que respondiam aos fotógrafos com olhares, sendo, portanto, participantes do que chama de “economia ocular da cidade moderna”²⁷³, por outro lado

²⁷⁰ De acordo com Pollock, “o território do modernismo é tão frequentemente uma forma de lidar com a sexualidade masculina e com os corpos das mulheres”. Ibidem, p. 55.

²⁷¹ PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 269.

²⁷² OLIVEIRA, Cláudia. A iconografia do moderno: a representação da vida urbana. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 211.

²⁷³ Ibidem, p. 229.

[...] as moças “inocentes” e “de respeito” não podiam andar pelas ruas atraindo atenção sobre si. (...) Para não serem vistas como desejosas de participar da liberdade ocular da cidade moderna, não deixavam perceber qualquer prazer no andar pela Avenida. Pois no discurso conservador, hesitar, chamar atenção e olhar eram características de uma feminilidade transgressora²⁷⁴.

Portanto, apesar de notarmos uma presença das mulheres nas ruas das cidades modernas no entresséculos, este acesso ao público não se dava com total liberdade, havia regras e restrições. A vigilância sobre suas ações e sobre os lugares frequentados era constante.²⁷⁵

Acreditamos que o comedimento de Nicota Bayeux em seu *Diário* está relacionado a essa vigilância que incidia sobre o corpo feminino em trânsito pela cidade. Vale notar que em 1902 a artista ainda era solteira, condição que multiplicava os olhares e os controles. Por este motivo acreditamos que o casamento de Nicota Bayeux também, de certa forma, permitiu à artista o acesso a maiores liberdades. Parece contraditório colocar o matrimônio como uma forma de emancipação, mas, para algumas mulheres casadas a margem de concessão era maior²⁷⁶. Ao se casar uma série de pressões sociais eram cessadas. O casamento da artista com Eduardo Benaim aconteceu por volta de 1909, tendo a pintora quase 40 anos de idade. O fato de seu marido ser argelino certamente contribuiu para que a artista mantivesse suas viagens à Europa e ampliasse o seu espaço de atuação também para Argel, cidade onde que pintou algumas de suas telas.

É importante destacar que apesar da artista inserir “Benaim” em seu nome, as assinaturas de suas telas permanecem até o fim de sua vida como “Nic. Bay.”, indicando uma certa autonomia em relação ao marido, mantendo o nome de solteira em suas produções. Berthe Worms, Georgina de Albuquerque e Helena Pereira da Silva Ohashi, por exemplo, aderiram ao nome de casadas em suas produções, contudo, deve-se levar em conta o fato das duas últimas

²⁷⁴ Ibidem, pp. 217 e 218.

²⁷⁵ A mistura entre liberdade e vigilância também pode ser observada no caso da pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi, como observou Ana Paula Cavalcanti Simioni. Ao contrário de Nicota Bayeux, Ohashi foi estudar em Paris sem a presença física de seu pai, o também pintor Oscar Pereira da Silva. Contudo, pai e filha ainda se contactavam por meio de cartas, onde esta recebia orientações sobre o que fazer, como fazer e com quem falar. A artista relatou que mesmo com dinheiro da bolsa do Pensionato Artístico e toda a liberdade que tinha na cidade francesa nada ousava fazer pois parecia haver “uma vigilância oculta”, sentia-se oprimida por “invisíveis laços”. SIMIONI, op. cit., 2008, pp. 185 e 186.

²⁷⁶ Gilda de Mello e Souza faz esta afirmação ao comparar o controle sobre o corpo da mulher solteira e da mulher casada. SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P. 146 a 153. Stella Franco interpreta o casamento como um meio de emancipação da família, no caso da escritora Gertrudes Gomes de Avellaneda FRANCO, op. cit., 2008. Evidentemente que tal liberdade variava de caso para caso, até porque, como foi observado na nota de rodapé nº 15, a legislação brasileira conferia ao marido o poder de decisão se a mulher exerceria ou não um trabalho remunerado.

constituírem parcerias artísticas com seus maridos, também pintores²⁷⁷. Fato que não ocorre com Nicota Bayeux, visto que Eduardo Benaim não possuía ligação com as artes. Manter o seu sobrenome “Bayeux” trazia algumas vantagens para a artista: além de preservar os laços com sua cidade natal, visto que estava ligado a imagem de seu pai Bento Bayeux; era também um sobrenome de origem francesa, característica importante em uma época de valorização e emulação dos hábitos e da cultura parisiense pelas elites paulistas²⁷⁸. É importante pensarmos os nomes como dispositivos dinâmicos de ação, sobretudo no caso das artistas mulheres, que para construírem seus nomes no campo artístico enfrentaram barreiras institucionais e sociais permeadas por marcadores de gênero²⁷⁹.

Nossa pretensão com esta análise do *Diário* não foi retirar da artista a sua agência. Como mostraremos mais adiante, havia estratégias e locais onde a vivência era menos controlada, sobretudo no espaço da *Académie Julian*. Nosso objetivo foi o de mostrar que o acesso das mulheres à cidade, e me refiro neste caso àquelas pertencentes à elite, se dava em meio a contradições e constantes embates. Mesmo Nicota Bayeux, que tinha uma visão politizada do papel da mulher na sociedade, mostra em seu diário uma escrita comedida e transmite implicitamente as pressões de uma sociedade vigilante sobre as ações da mulher²⁸⁰.

²⁷⁷ NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. 2016. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 16-18.

²⁷⁸ A escolha por Bayeux também pode ter relação com o fato do sobrenome Benaim ser de origem judaica, que como vimos na nota 62, no entresséculos sofria discriminações.

²⁷⁹ Heloisa Pontes discute a questão dos nomes tendo como objeto as atrizes do teatro brasileiro. Coloca os nomes como dispositivos dinâmicos da ação, com a finalidade de compreender a lógica por trás da escolha dos nomes artísticos. PONTES, Heloisa. “Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68”. **Etnográfica**, vol. 12, 1 maio 2008.

²⁸⁰ Philippe Lejeune após uma pesquisa com 114 diários de jovens francesas do século XIX e início do século XX destacou que embora tais documentos sejam comumente conhecidos como locais de confidência de suas autoras, na realidade existe uma grande autocensura em suas escritas. De acordo com Lejeune, o “implícito” e as “lacunas” dos diários são alguns dos desafios dos quais os pesquisadores devem se atentar quando estiverem diante deste tipo de fonte material. LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. **Cadernos pagu** (8/9) 1997: p. 99-114.

1.3.2. Redes de sociabilidade em Paris: as colegas de Nicota Bayeux

Segundo o jornal *Correio Paulistano*, após Nicota Bayeux expor em São Paulo e receber elogios da crítica, “impôs os seus merecimentos artísticos, sendo procurada a executar vários quadros em Paris, onde vai continuar os seus estudos”²⁸¹. Não é possível ter certeza da dimensão da clientela de Nicota Bayeux em Paris somente por esta breve citação, contudo, seu álbum traz indícios de que a artista possuía uma rede de contatos [IMAGEM 22]. Pelo menos 27 nomes com seus respectivos endereços estão anotados: são contatos de diferentes nacionalidades, a exemplo de Grécia, Alemanha, França, Portugal e Bélgica. Percebemos que muitos dos nomes são de pessoas que a artista conheceu no vapor *Petrópolis*, com quem provavelmente pretendia manter uma relação²⁸².

Dentre os nomes registrados no *Álbum* identificamos três alunas da *Académie Julian* que estudaram na mesma classe que a artista, eram provavelmente suas colegas mais próximas: a também campineira Marie-Antoinette-Luz de Cuvillon, e as francesas Laurence Dupuy e Raphaëla Robin²⁸³. Para pensarmos as parcerias artísticas que se formavam na *Académie Julian*, o diário de Aline de Lens, também colega de Bayeux, contribui imensamente – infelizmente o escrito de De Lens não inclui justamente o período em que Bayeux frequentou o ateliê da *Rue Berri*, contudo narra situações que ocorreram em períodos próximos, o que nos possibilita refletir sobre o documento²⁸⁴.

²⁸¹ HOSPEDES E VIAJANTES. *Correio Paulistano*, 23 de junho de 1914, p. 2.

²⁸² Em algumas páginas observa-se que a artista anotou “escrevi” e “recebi”, controlando o envio de cartas aos seus conhecidos.

²⁸³ Os nomes das colegas de Nicota Bayeux foram encontrados em dois cadernos com as contas do ateliê da Rue Berri. “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 » et “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et G. Ferrier Années 1896-1897-1899-1900-1901-», Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 ».

²⁸⁴ A escrita de De Lens é bastante irregular, ela passa longos períodos sem escrever. Em novembro de 1904, por exemplo, escreve nos dias 24, 26 e 27, depois só retoma sua escrita em 25 de dezembro. De Lens praticamente não faz registros em 1903, somente nos dias 2, 19 e 20 de março de 1903, depois deste dia só irá retornar ao diário no dia 5 de abril de 1905. DE LENS, Aline. *Journal*: 1902-1924 “L’amour, Je le supplie de m’épargner...”. Paris: La cause des livres, 2007.

IMAGEM 22 Detalhe do "Álbum" que traz nomes e endereços de contatos da artista. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

Em 1905 De Lens fala de sua rede de relações. Alguns dos nomes mencionados por ela, como Marguerite Chrétien e Camille Salanson, também foram colegas de Nicota Bayeux

J'ai maintenant; un petit cercle très agreable d'amies, de camarades de l'atelier Julian : **Marie Herfeld, la massiere, puis Marguerite Chrétien, Camille Salanson, Marie Gonet, etc.** Nous nous réunissons souvent vers cinq heures chez l'une ou chez l'autre et Mère leur tient table ouvert pour dèjeneur tout les samedis. **En somme j'ai la vie que j'avais rêvée : la plus remplie, la plus intéressante, la plus entourée d'affection, la plus heureuse possible** ²⁸⁵.

De Lens cita algumas de suas colegas mais próximas e comenta a frequência e os locais onde se reuniam. No final do trecho a artista revela sua satisfação em participar destes encontros, admitindo que sempre sonhou com esta vida.

Em outra ocasião, a artista comenta quais eram os temas discutidos com suas amigas nas reuniões em seu ateliê – feminismo, línguas, literatura, desenho e viagens eram os assuntos preferidos²⁸⁶. É importante destacar que tais assuntos da reunião De Lens também aparecem no *Álbum* de Nicota Bayeux: encontramos versos de poetas franceses e brasileiros, desenhos diversos, seu relato de viagem e um texto crítico sobre o papel da mulher na sociedade. A partir destes apontamentos, questionamos: teria Nicota Bayeux participado destas reuniões? Seria seu

²⁸⁵ 20 de abril de 1905. Ibidem, p.46.

²⁸⁶ 28 de outubro de 1902. Ibidem, p. 36.

texto sobre as mulheres resultado destes encontros? Não é possível afirmar enfaticamente, visto que o nome de Bayeux não aparece no diário de De Lens, contudo, certamente tais discussões estavam presentes no ambiente da *Académie Julian*. Acreditamos que em seu círculo de colegas artistas tais temáticas também estavam presentes.

Aline De Lens expõe que tinha o desejo de avançar como artista e conquistar sua independência financeira, sua pretensão era não depender mais do recurso de seus pais²⁸⁷. Ganhar o próprio dinheiro significava para ela colocar em prática as teorias feministas que acreditava. Percebemos em seu discurso, inclusive, uma revolta em ser mulher, entendendo que tal condição limitava seus projetos de vida “Oui, mais plus tard, quand je serai une vrai artiste, ce sera sérieux et j’aurai une position tout comme un homme. J’ai manqué mon coup on naissant femme. Les jupons m’embarrassent”²⁸⁸.

Contudo, apesar deste posicionamento claro em relação às suas aspirações como pintora, percebemos no discurso de De Lens, bem como no *Diário* de Nicota Bayeux, falas e comportamentos que ainda as ligavam ao mundo que criticavam. De Lens expõe que ainda habitavam duas pessoas essencialmente opostas dentro dela: a jovem mundana, que frequentava os bailes e fazia visitas; e a jovem trabalhadora, que ambicionava se tornar uma artista.

Il y a du reste en moi encore deux personnes essentiellement opposées, la jeune fille mondaine qui va au bal ou fait des visites, et la jeune fille travailleuse, qui je voudrais pouvoir dire artiste, qui prend chaque matin le chemin de l’Académie.[...] Quand je dis que je « n’aime guère le monde » Mère se monque de moi et pretend que c’est de la pose. Sincèrement non, ce n’est pas de la pose; seulement, je crois que je l’aimerai toujours un peu, pour le plaisir de la conversation. Les visites m’ennuient en general mais je suis contente cependant d’en faire à certaines personnes interessantes et originales. Le bal ne m’amuse que lorsque j’y rencontre des jeunes gens avec lesquels on peut parler d’une façon intelligente.²⁸⁹

De Lens admite que as conversas e as pessoas inteligentes que conhecia nas visitas e nos bailes a agradavam. Situação muito semelhante pode ser observada no *Diário* de Nicota Bayeux. Se em seu texto “A Mulher” a artista critica a visão Rousseau sobre as mulheres, como se estas tivessem uma função decorativa, apenas para agradar a todos²⁹⁰, em seu diário de viagem vemos justamente Nicota Bayeux assumindo um papel muito comum às mulheres de

²⁸⁷ 27 de outubro de 1902 : « mon ambition serait de me défrayer entièrement de tout, de ne plus rien coûter à mes parents. Pour cela je donnerai toujours à Père la motié de mon gain et si mes affaires marchent bien, j’obtiendrai beaucoup plus facilement l’indépendance que je désire » Ibidem, p. 35.

²⁸⁸ 27 de outubro de 1902. Ibidem, pp. 35 e 36.

²⁸⁹ 2 de março de 1903. Ibidem, p. 41.

²⁹⁰ Tal texto de Nicota Bayeux é discutido no Capítulo 1, páginas 54 e 55.

elite da época. A artista enfatiza a todo momento as pessoas da alta sociedade que conheceu²⁹¹, fala com entusiasmo das festas²⁹² e comenta sobre as visitas²⁹³. Assim como De Lens, percebemos que a artista pertencia ainda aos dois mundos: um mundo que defendia a emancipação da mulher e o direito de assumir uma vida pública ligada a uma carreira e um mundo ainda muito atrelado à sua posição de mulher pertencente a uma classe social privilegiada que exigia momentos de sociabilidade. A defesa à mulher instruída permitiu que a pintora transitasse nestes dois mundos.

1.3.3. *Académie Julian*

Após iniciar seus estudos em pintura por meio de aulas particulares, em 1902 Nicota Bayeux parte para Paris junto de sua família e lá dá continuidade à sua formação. A viagem para Europa, principalmente com destino à capital francesa, representava para as mulheres artistas brasileiras uma possibilidade de desenvolverem uma verdadeira carreira artística. Como afirma a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu livro *Profissão Artista*, “ali estavam dispostas as chances de acesso a uma formação artística sólida, de absorção dos mais importantes modelos artísticos de outrora e da fruição de uma liberdade ímpar, quando não, impossível, em seu país de origem”²⁹⁴. Diferente do cenário artístico brasileiro, que oferecia poucas opções de ensino das artes, em especial às mulheres, a capital francesa possuía uma significativa quantidade de escolas e ateliês que as aceitavam como alunas. Além disso, Paris oferecia um amplo contingente de espaços culturais, como museus, galerias e teatros,

²⁹¹ Quando chega a Paris Nicota Bayeux comenta sobre todas as pessoas que conheceu no Hotel: “Chegamos a tarde, fomos p^a o Hotel Brézil et Portugal rue Montholon 30. Lá fizemos conhecimento com a D. Anna Theodolinda sympathica mocinha de Bahia, com o Dr. Arnaldo de Andrade, brasileiro há muitos no Porto, medico praticando nos hospitais de Paris e uma bôa prosa, toca muito bem piano e é talentoso compositor, também era minha companheira de palestra a D. Eduarda Torilson Sampaio, ella e um filho moço, agradáveis pessoas, são de Lisboa. Também conhecemos no hotel um mocinho doente coitadinho o Luis Alberto dos Santos estudante [?] deixou os estudos p^a tratar-se foi p. [?] em Durtal, gosta imensamente de Lady, é do Equador filho d’um importante negociante. Enquanto esteve aqui foi mto. nosso amiguinho.”

²⁹² Como no dia em que descreve uma festa organizada no navio Petropolis: “Dia 25 logo que passamos a linha do Equador fizeram-nos uma bonita festa, nosso baptizado mas não [?] pois me atiraram uma grande bacia d’agua na cabeça. Baptisaram-me com o nome de Estrella do mar. Lady Rosa do mar. Adini Sereia. Rossi Jacaré, Max mimoso, Leonor [?]. Temos o baptisterio mto. bem pintado pelo comandante, 1º machinista e o médico de bordo. Houve bom jantar, champagne dansamos á noite, finalmente, passamos um dia e uma noite bem divertidos.”

²⁹³ Em três ocasiões a artista fala de visitas: “Dia 15 fui com D. Anna e Snr. Luis a casa do snr. Leovigildo [?] do Prado, conheci a sra. dele. D. Lydi [?] e os filhos Octavio, Martha e Cassio, me agradaram muito distinctas pessoas”; “Dia 23 mandaram nos convidar p^a um almoço a brasileira onde teve desde o virado de feijão até a cangica.”; “Dia 30 vierão nos visitar a família Prado e o Dr A. de Andrade. Aqui estiveram até meia noite”.

²⁹⁴ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 170.

possibilitando uma vivência artística que ia além das escolas de pintura. A *Académie Julian* foi um destino comum a grande parte das artistas estrangeiras da elite, pois unia um ambiente “bem frequentado”, ou seja, acessível somente às classes mais abastadas, e prometia um ensino com rigor técnico análogo à *École des Beaux-Arts*.

Inaugurada em 1868 por Rodolphe Julian, a *Académie Julian* em seus primeiros anos trouxe uma grande inovação, salas mistas, com homens e mulheres trabalhando lado a lado, inclusive nas aulas de estudo de nu. Tal organização, vista na época como inapropriada, rapidamente foi modificada e as turmas começaram a ser divididas de acordo com os sexos. Para muitas mulheres do período, estudar em turmas mistas poderia significar uma situação constrangedora, especialmente em aulas com modelo vivo, assim, a garantia de um espaço exclusivamente feminino atraiu muitas artistas para esta instituição²⁹⁵.

Em uma entrevista à revista *The Sketch*, Julian comenta tal separação: “My ladies’ studios are practically little convents [...] no men excepting the professors and myself, are allowed in under any pretence whatsoever. Neither brother, nor husband, not even father, has ever been allowed to enter the studio during working hours”. Além dos tabus morais que envolviam as salas mistas, evidentes na fala de Julian quando ele busca amenizá-los ao associar os estúdios femininos a “conventos”, nota-se que o diretor enfatiza a ausência de familiares nos ambientes de estudo, sugerindo também um espaço de liberdade artística a suas alunas, distantes da supervisão de seus pais, maridos e irmãos²⁹⁶. As artistas estrangeiras que buscavam formação na *Académie Julian* dificilmente teriam o mesmo acesso à educação artística em seus países de origem, sobretudo no estudo de modelos-vivos, pois além da ausência de modelos nestes locais, o receio familiar em deixar suas filhas diante de um corpo nu era determinante²⁹⁷. Portanto, Paris oferecia a essas mulheres a possibilidade de receberem uma educação e treinamento similares às masculinas, com certo distanciamento da vigilância familiar.

²⁹⁵ As mulheres em geral vão preferir ter suas próprias instalações. Contudo, algumas questionaram esta divisão. MONTIÈGE, Samuel. *L’Académie Julian et ses élèves canadiens Paris, 1880-1900*. 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) – l’Université de Montréal, 2011, p. 150.

²⁹⁶ JULIAN’S Studios: an Interview with their Creator. *The Sketch*. A Journal of Art and Actuality, 28 de junho de 1893, p. 474.

²⁹⁷ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 187.

IMAGEM 23 Aula com modelo-vivo no estúdio feminino de M. Bouguereau. Fonte: *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 junho de 1893, p. 474.

O ensino voltado para o público feminino se tornou central para o projeto de Julian, principalmente como veículo de propaganda. A “publicidade” envolvendo tal clientela promovida por Julian é discutida por Samuel Montière, ao afirmar que o diretor Julian, por meio da imprensa e da figura da aluna Marie Bashkirtseff²⁹⁸, buscou associar sua empresa às mulheres a fim de conquistar novos clientes, que estavam até então fora do alcance. Nota-se uma excessiva necessidade de compartilhar, projetar e discutir a questão das mulheres artistas e colocar a *Académie Julian* como uma grande pioneira destes debates – exemplo da matéria no *The Sketch* onde o principal assunto da entrevista com Rodolphe Julian é a admissão e o ensino do público feminino pela instituição, nota-se um tom bastante propagandístico²⁹⁹.

Sobretudo nas décadas de 1880 e 1890 a escola já havia ganhado boa fama entre os artistas de diferentes partes do mundo, a imprensa tratava o negócio de Julian como um

²⁹⁸ MONTIÈRE, op. cit., 2011, p. 192.

²⁹⁹ JULIAN’S Studios: an Interview with their Creator. **The Sketch.** A Journal of Art and Actuality, 28 de junho de 1893.

empreendimento de sucesso³⁰⁰. Em 1893 Julian dirigia e administrava 17 estúdios, sendo três deles femininos. Com um ensino que seguia o modelo da *École de Beaux-Arts* a instituição atraía tanto artistas homens, que a tratavam mais como um curso preparatório para ingressar na Academia, quanto mulheres, que apesar de terem seu ingresso na escola oficial impedido até 1897, viam nos ateliês particulares uma maneira acessar um ensino de alto nível, na prestigiada capital das artes. O sucesso da *Académie Julian* era tanto que seu modelo foi copiado por outras instituições no final do século XIX³⁰¹.

Neste contexto de fama internacional que Nicota Bayeux se matriculou na *Académie Julian* em 1903, assim como outras mulheres brasileiras, a exemplo de Julieta de França, Mariette Rezende, Viscondessa de Sistello e Nair de Teffé³⁰². Na escola tiveram acesso não somente a arte esteticamente rigorosa do academicismo, como também a aberturas estéticas que olhavam com maior atenção ao uso de cores e a novas temáticas³⁰³. O corpo docente contratado por Julian era composto de artistas respeitados na França, que, devido a sua posição no campo, introduziam estas mulheres no meio artístico, apresentando potenciais compradores e facilitando o acesso a mostras de arte. Portanto, essa política de favorecimentos também era um dos principais atrativos da instituição³⁰⁴.

Nicota Bayeux teve aulas com William Bouguereau e Gabriel Ferrier³⁰⁵. William Bouguereau, renomado pintor de história do século XIX, além de lecionar na *Académie Julian*, onde permaneceu de 1872 até 1905, ano de sua morte, comandava turmas de pintura em seu

³⁰⁰ Apesar deste sucesso, evidenciado pela sucessiva abertura de novas oficinas, a *Académie Julian* quando começou a funcionar na década de 1870 havia vivenciado problemas financeiros. MONTIÈGE, op. cit., 2011, pp. 163-170.

³⁰¹ WEISBERG, Gabriel P. “The Women of the Académie Julian – the power of professional emulation” In: WEISBERG, Gabriel; BECKER, JR, (eds.). **Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian**. Rutgers University Press: New York, 1999, p. 41.

³⁰² Muitos artistas homens atuantes no Brasil também aparecem nas listas de alunos da Académie Julian, como Belmiro de Almeida, Benedito Calixto, Campos Ayres, Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, entre outros. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, op. cit., 2008.

³⁰³ A arte admirada pela Academia tinha como principal gênero a pintura de história, categoria que privilegia a técnica do desenho e o conhecimento aprofundado sobre o corpo humano, sendo o estudo de modelos vivos fundamental para a formação de um artista acadêmico – fator que afastou durante muito tempo as mulheres artistas do profissionalismo. A *Académie Julian* buscava seguir a linha da Academia, proporcionando inclusive aulas com modelos vivos às suas alunas, no entanto, no final do século XIX e começo do XX é notada uma abertura da escola ao impressionismo. Sobre esta abertura: SIMIONI, op. cit., 2008, pp. 158-160 e FEHRER, Catherine. Women at the Académie Julian in Paris. **Burlington Magazine**, v.136, nº1100. London, nov. 1994 p.757.

³⁰⁴ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 28; WEISBERG, op. cit., 1999.

³⁰⁵ A assinatura de Nicota Bayeux está no livro de inscrições de William Bouguereau e Gabriel Ferrier. Archives Nationales (France), 63AS/12, Fonds de l’Académie Julian, « Inscriptions aux ateliers : Robert-Fleury; Cot ; Giacomotti ; Bouguereau ; Ferrier ; Toudouze ; Baschet ; Royer ». Antes de termos contato com esta documentação acreditávamos que Nicota Bayeux havia sido aluna de Tony Robert-Fleury e Jean-Paul Laurens. LEITE, op. cit., 1988, p. 65.

ateliê particular e na *École des Beaux-Arts*. Membro frequente do júri do *Salon des artistes français*, o professor ficou conhecido por dar suporte aos seus alunos, especialmente àqueles que frequentavam seu estúdio. Contudo, dados levantados por James F. Peck mostram que mesmo o professor tendo uma posição de destaque na *Société des Artistes Français* a aprovação para o Salão não era garantida. Dos 220 alunos norte-americanos de Bouguereau, aproximadamente 90 expuseram no Salão³⁰⁶.

Expor as pinturas no salão era um dos objetivos últimos de se estudar na *Académie Julian*. Samuel Montière nos mostra que a quantidade de alunos da escola aceitos no *Salon des Artistes Français* era grande, o que inclusive começou a gerar um estigma negativo para a mostra³⁰⁷. Os ateliês concorrentes criticavam as estratégias utilizadas por Rodolphe Julian e até apelidaram o *Salon de la société des artistes français* de "*Salon Julian*". A artista americana Alice D. Kellogg (1862-1900) se mostra desanimada em carta ao seu pai, reconhecendo os benefícios desiguais que a *Académie Julian* oferecia em relação ao Salão:

Notre enthousiasme pour le Salon est réellement terni en raison d'un fait indéniable – et à peine dissimulé –, celui de la puissance de 'l'influence' et du piston. Nous savons toutes que le fait de nous présenter comme des élèves de l'Académie Julian intervient pour plus de la moitié dans notre acceptation³⁰⁸.

Contudo, mesmo com esta polêmica envolvendo as instituições, Nicota Bayeux nunca participou da mostra. Após o levantamento dos nomes das colegas da artista³⁰⁹, percebemos que a minoria das alunas de Bouguereau expôs nos anos de 1903 e 1904. Das 169 matriculadas no ateliê da *Rue Berri* em 1903, somente 10 expuseram nas seções de pintura e desenho dos *Salons des artistes français*, ou seja, menos de 6%³¹⁰. No *Salon des Beaux Arts* nenhuma colega de Bayeux expôs no mesmo período. Evidentemente que tal recorte limita a análise somente a dois anos – é muito provável que algumas destas alunas da *Académie Julian* tenham exposto nos anos anteriores ou posteriores – contudo, nos permite constatar que a participação nos salões, neste caso, correspondeu mais à exceção do que à regra. Nicota Bayeux, como a grande

³⁰⁶ PECK, James. Introduction. In: **In the Studios of Paris**, William Bouguereau and His American Students. The Philbrook Museum of Art, 2006, p. 13.

³⁰⁷ MONTIÈRE, op. cit., 2011, p. 372.

³⁰⁸ Apud Ibidem, p. 371.

³⁰⁹ Tal levantamento considerou aquelas que estudaram no ateliê da *rue Berri* somente durante o ano de 1903. Apesar de Nicota Bayeux também ter estudado na instituição durante 1904 não consideramos este ano no levantamento visto que a artista permaneceu apenas um mês completo matriculada.

³¹⁰ São elas: Adelaide Webster, Camille Salanson, Raphaëla Robin, Louise-Pauline Dupuy, Marguerite Chretien, Thérèse Géraldy, Marie-Antoinette-Luz de Cuvillon, Léoni de Loghadès, Françoise-Marie-Anne Loth e Grace Harper Stanton. Ver ANEXO 3.

maioria de suas companheiras de classe, não expôs nos salões franceses. Não sabemos se a artista teve seus trabalhos recusados ou se não os enviou para o salão.

A partir destes dados algumas questões podem ser colocadas. Por que um número tão baixo de alunas participava dos salões? Tais dados seriam uma particularidade do atelier de Ferrier e Bouguereau? Será que esta participação baixa também ocorria com alunos homens da *Académie Julian*? O número de recusados nos salões era muito alto?

A escola organizava concursos mensais que serviam como um indicador do progresso dos alunos e se estavam prontos para apresentar seus trabalhos ao júri, aos críticos da comunidade artística e ao público em geral³¹¹. Antes de enviarem suas produções para o Salão, era preciso ter a aprovação do professor³¹².

Dentre estas 168 colegas de Nicota Bayeux observamos situações muito diferentes: algumas tinham uma passagem breve pela escola, a exemplo da inglesa Winifred Harvey que fez o curso de pintura por apenas três semanas³¹³; também temos casos em que eram feitos vários cursos avulsos ao longo do ano, como a francesa Suzanne Caillard³¹⁴; outras permaneciam longas temporadas como alunas da instituição, como a argentina Elvira Mayol que fez diversos cursos, de variadas durações e em diferentes turnos do dia ao longo de vários anos³¹⁵. Nicota Bayeux foi aluna da instituição durante o ano de 1903 e fez somente um mês de curso em 1904, ano em que retorna ao Brasil com sua família³¹⁶. É provável que as alunas que

³¹¹ MONTIÈGE, op. cit., 2011, p. 357.

³¹² Montiège nos apresenta o caso da artista Carlyle que na primeira ocasião que mostrou seu trabalho para Bouguereau recebeu a seguinte resposta negativa “Retournez à votre dessin ! C’est vraiment mauvais”. No mesmo ano, a artista refaz sua obra e a mostra novamente ao professor que, então, autoriza o envio para o salão. MONTIÈGE, op. cit., 2011, p. 359.

³¹³ Começou o curso em 14 de abril de 1903 e terminou na semana do dia 27 de abril de 1903.

³¹⁴ Caillard estudou por muitos anos na Académie Julian, algumas assistiu aulas mensais outras vezes cursos semanais que não tinham uma sequência. Cursos semanais: 15 de junho de 1903, 9 de novembro de 1903, 7 de dezembro de 1903, 4 de janeiro de 1904, 15 de fevereiro de 1904, 21 de março de 1904, 9 de maio de 1904.

³¹⁵ De acordo com os cadernos consultados, o nome da artista aparece matriculado nos anos 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905 e 1906. “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 » et “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et G. Ferrier Années 1896-1897-1899-1900-1901- », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 ».

³¹⁶ Iniciou o curso na semana de 10 de março e finalizou na semana de 22 de junho (curso da manhã). Recomeçou na semana de 22 de julho até a semana de 10 de agosto (curso da manhã). Pagou um curso avulso em 14 de agosto (curso da tarde). Recomeçou na semana de 19 de agosto até a semana de 7 de setembro (curso da manhã). Coursou da semana de 19 de setembro até a semana de 5 de outubro (curso da manhã). Da semana de 14 de outubro até a semana de 2 de novembro (curso da manhã). Fez dois cursos avulsos nos dias 11 e 12 de novembro (curso da manhã). Por fim, em 1904, frequentou o curso da semana de 5 de abril até a semana de 25 de abril (curso da manhã). Uma anotação em grafite na borda esquerda da página que trata da artista, nos informa que em 1903 a artista perdeu 2 semanas e meia de curso, não é explicado o motivo, e Rodolphe Julian permitiu que ela repusesse estas aulas.

estavam há menos tempo na *Académie Julian* não conseguissem o aval do professor para enviarem seus trabalhos ao Salão. Dessa forma, acreditamos que Nicota Bayeux, assim como tantas outras alunas, sequer enviaram seus trabalhos para a mostra. Das dez colegas da artista que expuseram, nove tinham trajetórias longas na *Académie Julian*³¹⁷.

IMAGEM 24 Registro dos pagamentos de Nicota Bayeux para o curso de pintura na Académie Julian - parte 1 (p.38). Fonte: “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 » . Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 25 Registro dos pagamentos de Nicota Bayeux para o curso de pintura na Académie Julian - parte 2 (p. 438). Fonte: “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 » Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Outra hipótese é que, embora as propagandas da *Académie Julian* promettessem um tratamento e ensino igual ao oferecido aos homens, havia algumas diferenças educacionais e de custeio. As mulheres, além de pagarem o dobro do valor para obterem uma formação, tinham

³¹⁷ Chretien estava matriculada nos anos 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904 e 1905; Louise-Pauline Dupuy em 1901, 1902, 1903 e 1904; Géraldy em 1903, 1904, 1905 e 1906; Salanson em 1902, 1903, 1904 e 1905; Stanton em 1897, 1902, 1903 e 1904; Webster em 1900, 1901, 1902, 1903, 1904 e 1905; Léonie Loghadès em 1896, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903 e 1904; Raphaëla Robin em 1900, 1901, 1902 e 1903; Françoise-Marie-Anne Loth 1902 e 1903 “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et Toudouze et Sculpture 1901 – 1902 », Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 » et “Dames Berri Ateliers de M. M. W. Bouguereau et G. Ferrier Années 1896-1897-1899-1900-1901-», Archives Nationales (France), 63AS/16, Fonds de l’Académie Julian, « Ateliers de l’académie et divers. 1867-1946 ».

direito a apenas uma correção dos professores por semana, enquanto seus colegas homens passavam por duas correções e feitas por um número maior de professores. Outra diferença está nos estudos de nu, visto que nos ateliês femininos os modelos posavam com um tapa sexo³¹⁸. Aline De Lens, em março de 1903, expõe em seu diário sua indignação ao ficar sabendo por duas amigas de um comentário do professor Gabriel Ferrier. Em um encontro de pintores, segundo ela, o mestre demonstrou menosprezo à capacidade artística de suas alunas mulheres:

On parlait du concours pour le prix de Rome et il a dit: ‘C’est ridicule de laisser concourir les femmes, elles n’entendent rien à la peinture, elles n’arrivent jamais à rien, même les mieux douées...J’ai de bonnes élèves, mais pas une n’arrivera, pas même la meilleure, Mlle B. qui avait énormément de dispositions. Voilà deux ans qu’elle s’acharne à un tableau, elle n’en peut pas sortir. Les femmes ne devraient faire que la dentelle, tout au plus de la miniature’ [...] Alors les femmes ne peuvent rien ? et parce que je suis femme, je suis incapable. Oh rage ! Et c’est le professeur qui dit cela lui-même et s’il traite ainsi ses élèves les meilleures, alors qui les soutiendra ? Mas il ment donc, cet homme, lorsqu’il vient le samedi à l’Académie pour la correction et qu’il se déclare enchanté de son atelier des femmes. Il ment donc lorsqu’il dit à Tuchmann ou à Herfeld ou à Webster ou à toute autre parmi les plus fortes ‘bravo, bravo, je suis très content, vous arriverez’. Il ne pense donc pas un mot de ce qu’il dit ! ³¹⁹.

De Lens aponta uma incoerência nas atitudes do professor, quando ele está no ambiente do ateliê elogia os trabalhos de suas alunas, mas quando está com seus pares homens revela não acreditar na capacidade das mesmas. Tal tratamento às mulheres é discutido por Simioni ao tratar a ideia do “eterno amadorismo” das mulheres artistas, discurso de inferioridade feminina que foi sustentado por críticos da arte brasileira do final do século XIX e início do século XX e que contribuiu para o obscurecimento da trajetória de muitas artistas³²⁰. “Os homens têm o vexo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhe darem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo³²¹”, colocou Monteiro Lobato em 1917, após criticar a exposição de Anita Malfatti. As alunas de Ferrier são tratadas como “amadoras”, moças que pintam somente por distração. O Prêmio de Roma, objeto de desejo pelos jovens artistas do período, capaz de alavancar a carreira profissional, é descartado pelo professor para suas alunas mulheres. Por outro lado, é gentil com estas no ateliê, elogiando seus trabalhos. Cavalheirismo falso e nocivo, como salienta Lobato, e mentiroso, como acusa De Lens.

³¹⁸ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 156 ; e NOËL, Denise. Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle. *Clio*. Femmes, Genre, Histoire, 19, 2005.

³¹⁹ 19 de março de 1903. DE LENS, op. cit., 2007, p. 42.

³²⁰ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 30.

³²¹ Monteiro Lobato apud SIMIONI, op. cit., 2008, p. 80.

A estadia de Nicota Bayeux em Paris foi parte importante de sua trajetória. Não foi à toa que grande parte de seu *Álbum* foi dedicada às lembranças desta experiência fora do Brasil, que possibilitou à artista o aperfeiçoamento de sua técnica em pintura e a construção de uma rede de contatos no exterior. Buscamos evidenciar que tal passagem pela capital francesa proporcionou a Bayeux vivências que variaram entre momentos de maior liberdade, mas também de vigilância.

Em dezembro de 1904 o estado de saúde do pai de Nicota Bayeux se agravou e a família retornou ao Brasil³²². A última viagem da artista à capital francesa que se tem registro foi em junho de 1914 acompanhada de seu marido Eduardo Benaim³²³. Devido à Primeira Guerra Mundial, em poucos meses o casal voltou ao Brasil³²⁴. Após seu retorno em setembro de 1914, o nome de Nicota Bayeux foi mencionado poucas vezes nos jornais, com exceção de 1923, ano em que a artista organizou sua exposição individual na Galeria Edison, em São Paulo. Bayeux faleceu em Campinas no dia 22 de agosto de 1923, vítima de “edema pulmonar consecutivo a nefrite aguda”, aos 53 anos³²⁵. No mesmo dia seu corpo foi levado a São Paulo, no cemitério da Consolação, local onde está o túmulo de sua família³²⁶.

³²² ENFERMO. **Correio Paulistano**, 30 de dezembro de 1904, p. 2.

³²³ HOSPEDES E VIAJANTES. **Correio Paulistano**, 23 de junho de 1914, p. 2.

³²⁴ A artista concedeu uma entrevista ao jornal do Rio de Janeiro *Gazeta de Notícias* contando sua vivência em Paris durante a Primeira Guerra Mundial “Em Paris, onde me encontrava com meu marido e minha filhinha, vieram surpreender-me os horrores da guerra. Nos últimos dias em que ali estivemos não se podia sair à rua, por causa das terríveis evoluções dos aeroplanos alemães que invariavelmente, à tarde nos faziam uma horrível visita lançando duas ou três bombas de dynamite [...]” NO “ARLANZA” veio de Paris a gentilíssima pintora paulista mme. Nicota Bayense. **Gazeta de Notícias**, 29 de setembro de 1914, p. 2.

³²⁵ De acordo com o “livro de sepultamentos” do Cemitério da Consolação, localizado no Arquivo Histórico de São Paulo, Nicota Bayeux faleceu com 46 anos de idade – idade que não coincide com seu ano de batismo, 1871.

³²⁶ NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**, 23 de agosto de 1923, p. 3.

CAPÍTULO 2 – Olhares sobre o feminino: o ambíguo em *Coeur Meurtri*

IMAGEM 1 Nicota Bayeux. **Coeur Meurtri**. (1903-1904). Óleo sobre tela. 67cm x 87cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Data de entrada no acervo: 28 de fevereiro de 1913.

Coeur Meurtri é um óleo sobre tela com dimensões de 67 X 87cm. Foi produzida, muito provavelmente, entre 1903 e 1904 enquanto Nicota Bayeux era aluna de pintura na *Académie Julian*. Em um primeiro olhar, notamos que a obra de Nicota Bayeux representa um meio corpo de mulher. A figura feminina se encontra de pé, centralizada, ocupando quase a totalidade da tela. Ela possui longos cabelos negros soltos que cobrem as alças do traje que a veste. A vestimenta tem forma simples e cores neutras, é predominante cinza apenas com um detalhe em dourado acima do busto; acima deste detalhe percebe-se duas discretas faixas brancas que estão quase completamente cobertas pelos cabelos. A opacidade das cores escolhidas para compor o traje é muito próxima daquelas que constituem o fundo da tela, o qual não possui elementos, antes é apresentado como um espaço vazio. As pinceladas são predominantemente largas, evidenciam-se na superfície, não estabelecem fronteiras rígidas entre a figura e o fundo, ou seja, entre a demarcação dos cabelos e o fundo, ou entre as linhas que separam os cabelos da vestimenta. O rosto se destaca, nele claramente a artista se atentou para os detalhes. É nele também que, por meio de uma luminosidade mais acentuada, se concentra o foco visual da tela; um procedimento que também é utilizado nos braços e no busto da retratada, sendo essas as regiões que mais chamam atenção do olhar de quem observa a pintura. A luz dá volume à pele, reforçando mais uma vez a mulher como elemento central da composição. As pinceladas do fundo e da vestimenta são predominantemente verticais até a região do busto da representada, neste ponto há uma quebra **[IMAGEM 26 E 27]**. Próximo à cabeça não notamos este padrão vertical, muito pelo contrário, a fatura é difusa **[IMAGEM 28]**. Tal verticalização da fatura conduz o olhar do observador à parte superior da obra, ao rosto da retratada que carrega em sua expressão o título da obra, *Coeur Meurtri*.

IMAGEM 26 Detalhe do canto inferior esquerdo da pintura *Coeur Meurtri*. Nota-se um padrão vertical nas pinceladas.

IMAGEM 27 Detalhe da parte central à esquerda da pintura *Coeur meurtri*. Nota-se uma quebra no padrão vertical.

IMAGEM 28 Detalhe do canto superior esquerdo da pintura *Coeur Meurtri*. As pinceladas não seguem mais um padrão, são difusas.

Podemos traduzir o título simplesmente como “Coração Ferido”, contudo, além da palavra “meurtri” significar tanto “machucado” quanto “ferido”, ela possui também, originalmente, um sentido mais intenso e trágico. Segundo o *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Universel Illustré*, edição de 1885 a 1891, a palavra também pode ser empregada em sentido poético, significando então, “assassinado”³²⁷. O título escolhido pela artista possui, portanto, significados semelhantes mas de intensidades distintas, enfatizando de certo modo uma tensão psicológica.

Quando exposta em 1913 na II Exposição Brasileira de Belas Artes, em São Paulo, a tela chamou atenção de parte da crítica justamente pela expressão facial da figura feminina. O articulista do *Correio Paulistano*, que deu atenção especial a Nicota Bayeux e sua obra *Coeur*

³²⁷O verbo « meurtrir » segundo a definição do dicionário: « MEURTRIR v. a. Faire une meurtrissure : les coups de pierre, les coups de bâton meurtrissent. – Se dit aussi en parlant des fruits : la grêle a meurtri ces péches. – Se meurtrir v. pr. : en se heurtant contre la table, il s’est meurtri. ». Contudo, quando o passamos para o particípio passado o sentido pode mudar: « MEURTRI, IE part. passé de Meurtrir. – S’emploie quelquefois, poétiquement, dans le sens de tué, que est l’ancienne signification du verbe meurtrir[...] ». Portanto, no sentido poético a palavra « meurtri » pode se aproximar da palavra “tué”. O Verbo “tuer”, de acordo com o mesmo dicionário, é definido como: “TUER v. a. Oter la vie d’une manière violente [...]”.

Meurtri, em poucas palavras exprimiu sua admiração pela forma em que a artista transmitiu a tensão psicológica:

[...]seu melhor trabalho é esse encantador e intensamente sentido *coeur meurtri*, cuja expressão de dor concentrada, cujo olhar velado, cuja atitude de angústia, cujo sedoso do cabelo negro, em oposição á maciez branca da pelle, bastam para assinalar um pincel privilegiado³²⁸.

Em tom semelhante, o articulista do jornal *O Estado de São Paulo* também dedicou um espaço em sua coluna a Nicota Bayeux, considerando-a o “mais pleno êxito do certâmen” e dando destaque a *Coeur Meurtri*:

A maneira criteriosa e a aristocrática distincção de sua arte synthetizavam-se no seu quadro ‘*Coeur Meurtri*’, representa este a expressão soberana da mulher que esconde a sua dor, da subtil ironia de altaneiro domínio de que só a mulher sabe usar para encobrir no profundo mystério da sua physionomia o seu coração mortificado.³²⁹

Estes trechos nos dão alguns indícios de como a obra foi interpretada quando exposta em 1913. Que características de *Coeur Meurtri* saltaram aos olhos dos colunistas? De que maneira estes excertos podem nos ajudar a refletir sobre a tela? “Dor concentrada”, “angústia”, “coração mortificado” são alguns dos termos utilizados para descrever a obra. Notamos que há uma ênfase à dimensão psicológica da cena, entendida como uma pintura encantadora mas também “intensamente sentida”.

³²⁸ EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

³²⁹ A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.

2.1. Intimidade revelada: o que a tela nos mostra?

2.1.1. “Nos teus negros cabelos dai-me a morte”

Embora o rosto expressivo da retratada seja o grande destaque da composição, é importante salientar a importância dos cabelos em *Coeur Meurtri*. Chamaram atenção inclusive do articulista do *Correio Paulistano*, que mencionou o contraste entre os cabelos negros e a pele alva. Nicota Bayeux escolheu colocar os cabelos longos, soltos e negros à frente do corpo da figura feminina cobrindo parte de sua vestimenta. Por que a artista optou por esta composição? O que os cabelos nos falam sobre a cena?

No início do século XX o cabelo “ao natural” era indicativo de um momento de intimidade. De acordo com a historiadora Norma Telles, sair às ruas com os cabelos soltos era algo impensável para uma mulher da elite, pois além de indicar o não pertencimento à sua classe social, apontava também falta de decoro, uma sensualidade imprópria³³⁰. Gilda de Mello e Souza também destaca a necessidade de as mulheres vestirem chapéus com grandes abas, bem como vestidos justos e capas volumosas³³¹. Na fotografia reproduzida pela revista *Les Modes* do ano de 1912 **[IMAGEM 29]**³³², percebemos que a modelo usa o mesmo vestido nas duas fotos. Na imagem à esquerda a jovem traça um casaco, um chapéu de grandes abas e uma bolsa, tal combinação era destinada ao ambiente externo. Já na imagem à direita nota-se que o cenário mudou, a jovem agora se encontra no espaço doméstico, não segura mais a bolsa e nem porta mais o chapéu, contracenando um momento de intimidade que pode ser percebido pela leitura do livro.

³³⁰ TELLES, Norma. Retratos de Mulher. **Gênero** (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010.

³³¹ SOUZA, Gilda de Mello e, op. cit., 2005, p. 43.

³³² Periódico mensal francês dedicado principalmente a oferecer dicas de moda às suas leitoras.

IMAGEM 29 « Toilette pour courses, avec et sans jaquette ». Les Modes. 1 de janeiro de 1912. p.30. Fonte: gallica.bnf.fr.

No espaço público durante o dia os cabelos estão presos e cobertos pelo grande chapéu; no ambiente da casa os cabelos estão expostos, porém ainda presos³³³. A articulista da revista *Femina* recomenda a suas leitoras a melhor maneira de arrumar os cabelos enquanto estiverem em casa:

Je suis loin d'être l'ennemie, au contraire, d'une coiffure de maison seyante et soignée. Autant je juge sévèrement l'indécence d'une chevelure hâtivement relevée, sans soin et sans harmonie, autant je suis charmée par une coiffure simple et sans apprêt, qui délasse des postiches. Le catogan paraît la plus indiquée.³³⁴

³³³ De acordo com a historiadora Michelle Perrot, o uso do chapéu além de indicar que se trata de uma mulher de respeito, também é um indicador de classe. Uma mulher de cabelos soltos estaria associada a uma figura do povo. PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 58.

³³⁴ EN PLEINE MODE. **Femina**. 1 de novembro de 1910, p. 588.

A articulista recomenda que mesmo no espaço doméstico os cabelos estejam arrumados, o que significa presos. No ambiente da casa deveriam estar contidos em um coque que só poderia ser desmanchado em um momento de grande intimidade, o que, supunha-se, ocorreria apenas no quarto de dormir³³⁵. Portanto, somente as pessoas bastante próximas, como o marido, poderiam ver a mulher com os cabelos desalinhados.

Michelle Perrot entende o cabelo como uma pilosidade. De acordo com a historiadora, o “pelo está duplamente colado ao íntimo: por sua penetração interna, por sua proximidade com o sexo (...) o pelo mal domesticado sugere a presença inquietante da natureza”³³⁶. Ao amarrar a mulher escondia o seu lado mais íntimo e “selvagem”, assumindo uma postura polida e “civilizada”. O pudor sobre os cabelos, que cria a necessidade de mantê-los presos quando em público, remete também a um jogo erótico daquilo que é concomitantemente escondido e mostrado, sustentando o mistério em torno deste signo, “os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado”³³⁷.

Erika Bornay dedica seu livro *La cabellera femenina* à discussão sobre os mitos criados em torno deste signo e como estes estimularam a produção de narrativas orais, escritas e imagéticas sobre a mulher. A “cabellera” é entendida como elemento perturbador e erótico simbolizando na produção artística masculina, principalmente, uma força vista como vital, primogênita e de atração sexual³³⁸. A partir disso, entende-se que ao representá-los soltos e à frente do corpo, Nicota Bayeux optou por dialogar com uma tradição de representação da mulher em situação de intimidade. Ao mesmo tempo, o modo com que figura os cabelos negros, longos e desalinhados transmite uma certa sensação de poder e de erotismo à retratada.

Na historiografia da arte que aborda especialmente o século XIX, o cabelo feminino é comumente associado ao tema do erotismo. De acordo com Roger Goldwater, era um elemento de especial importância para os artistas pré-rafaelitas e simbolistas; os primeiros faziam desse signo e dos olhos femininos (abertos e profundos ou fechados em êxtase) emblema do que concebiam como “mistério da mulher”, ambos simbolizavam conotações de pureza e perigo. No simbolismo, especialmente em *Madonna* de Munch, os longos cabelos negros conferem à

³³⁵ PERROT, Michelle, op. cit., 2016, p. 58.

³³⁶ Ibidem, p. 51.

³³⁷ Ibidem, p. 55.

³³⁸ Erika Bornay por meio de poemas, textos literários e imagens (pinturas e gravuras) de diferentes períodos, nos mostra quais os significados que foram atribuídos aos cabelos nas manifestações artísticas. Utiliza desde as representações do feminino dos pôsteres de Mucha até pinturas que tratam de temas bíblicos, como Maria Madalena. BORNAY, Erika. **La cabellera femenina**. Madrid : Cátedra, 2010.

imagem um poder de sedução [IMAGEM 30]³³⁹. Já Carl E. Schorske destaca como o cabelo feminino foi uma preocupação de muitos artistas do *Art Nouveau*, o que é visível na produção de Gustav Klimt; classificado pelo historiador como “pintor psicológico da mulher”, ele representava os longos cabelos em suas pinturas como símbolos visuais da mulher como uma criatura eminentemente sexual³⁴⁰.

Tratando de uma personagem completamente diferente, Maria Madalena, Daniel Arasse também salienta o caráter íntimo dos cabelos soltos. De acordo com o historiador da arte, durante séculos as mulheres só soltavam os cabelos na intimidade, posto isto, Maria Madalena ser representada publicamente com os cabelos soltos era um indício do caráter erótico que era a ela atribuído. Seus cabelos “evocam também o seu antigo impudor de mulher que passeava nas ruas descoberta”³⁴¹.

IMAGEM 30 Edvard Munch, **Madona** 1895, Litografia, 61 x 44.5 cm, Museum of Modern Art. Nova York.

Os cabelos como uma fonte de um poder particularmente atribuído às mulheres, também aparecem no *Álbum* de Nicota Bayeux por meio de um poema transcrito em 1898, cujo autor não está identificado. Os versos tratam de um homem que sofre de amor por uma mulher

³³⁹ GOLDWATER, Robert. **Simbolismo**. New York: icon editions, 1979, p. 60.

³⁴⁰ SCHORSKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 215 e 216.

³⁴¹ ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**: descrições. Lisboa: KKYM, 2015, p. 56.

que não o quer mais. Ele é posto como uma vítima passiva de todo sofrimento que julga ser causado pela amada. O eu-lírico faz um pedido à personagem feminina: afirma já estar “mergulhado nas trevas” e expressa seu desejo de morrer por completo somente após mais um momento com a sua amada.

Disseste que prazer eu te daria se de ti eu me afastasse eternamente.

Pois bem; eu morrerei serás contente e para te causar mais alegria.

De tuas mãos quero o golpe receber.

**Mas ao menos consente-me escolher o meio de findar esta má sorte:
Depois de estar em trevas mergulhado quero ser em perfume envenenado.**

Nos teus negros cabelos dá-me a morte

S. Paulo 4-10-98

Rua Jaguaribe, 40

Por meio do uso de hipérboles, o eu-lírico associa o poder fatal da mulher que ama aos “negros cabelos”. O mesmo excerto pode ser encontrado em outra página do *Álbum* junto de uma charge assinada por “E.F.”. Nesta ilustração o personagem aparece ajoelhado, segurando o chapéu na altura do coração e declamando a frase a alguém. Há no desenho a inscrição “Vapor Petrópolis” e a data 30 de maio de 1902 – indicando que a charge foi produzida no trajeto de barco a Paris [IMAGEM 31 e 32]. Teriam os longos cabelos negros da retratada de *Coeur Meurtri* alguma relação com estes versos?

IMAGEM 31 Página do *Álbum* da artista com a inscrição “nos teus negros cabelos dá-me a morte”. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

IMAGEM 32 Detalhe da inscrição “nos teus negros cabelos dá-me a morte”. Acervo da família da artista. Fotografia: Mariana Sacon Frederico.

Os cabelos são, também, associados à morte na iconografia do entresséculos. Um exemplo significativo é o de Edvard Munch, que produziu uma série de trabalhos cujo cabelo é representado como letal³⁴², tal como na xilogravura *Salomé*, onde o artista se auto representa degolado (em referência à cabeça de João Batista) como vítima da *Femme Fatale* que o envolve e o aprisiona em seus longos cabelos negros [IMAGEM 33]. A figura feminina aparece com a fisionomia serena, rosto levemente inclinado para trás e pálpebras semi-abertas.

Nesse sentido, é importante destacar que a personagem Salomé foi bastante representada no final do século XIX e início do século XX. Na própria II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mostra na qual *Coeur Meurtri* foi exposta, duas obras cujos títulos eram “Salomé” foram exibidas – uma pintura de Fiuza Guimarães e uma escultura de William Zadig³⁴³.

IMAGEM 33 Edvard Munch (1903). *Salomé*. Lithographie. Sarah and Lionel Epstein Collection, Washington.

³⁴² Em “o beijo da morte” temos uma figura feminina que envolve uma caveira com os seus longos cabelos. A xilogravura “Autorretrato. Paráfrase de Salomé” (1894/1898) não nos mostra o rosto da mulher, apenas os seus cabelos, que cobrem completamente a cabeça masculina degolada, que no caso é um autorretrato de Munch. Em “Vampiro” (1895), novamente cabelos que envolvem uma vítima do sexo masculino, ele está sendo mordido no pescoço pela figura feminina.

³⁴³ Infelizmente não foram encontradas imagens destas obras. Há uma reprodução da Salomé de Fiuza Guimarães no jornal A Noite, contudo a qualidade da imagem está prejudicada. O NOSSO “SALON” deste ano. *A Noite*, 31 de agosto 1912, p. 1.

Erika Bornay identifica na literatura e artes plásticas do final do século XIX o uso dos cabelos negros como signo de elementos subterrâneos, sinistros, associados à morte e ao perigo, atributos da *Femme Fatale*. Nessa direção, ela relembra o escritor inglês Edgar Allan Poe, que fez uma analogia entre os cabelos negros e a figura do corvo; ou ainda, o pintor alemão Franz von Stuck, em sua pintura a óleo *Sin*, de 1891, que representou uma mulher nua de cabelos negros enrolada por uma cobra, animal bíblico, emblema da mulher diabólica [IMAGEM 34]³⁴⁴.

IMAGEM 34 Franz Von Stuck. *The Sin* (1893). Tela. 94,5 cm x 59,5 cm. Neue Pinakothek, Munique.

O tema da “morte” também está presente em outras ocasiões no *Álbum* de Nicota Bayeux. A artista selecionou três trechos de poemas de escritores franceses. Versos do poema *L'immortalité* de Alphonse de Lamartine; *Dies irae* de Laconté de Lisle e um dos últimos versos

³⁴⁴ BORNAY, op. cit., 2009, p. 116.

escritos pela poetisa Mme Ackermann³⁴⁵. No documento pessoal de Bayeux os três excertos são transcritos na mesma página, um seguido do outro, o que pode indicar que a artista os relacionou de alguma maneira.

Je te salue ô mort, libérateur céleste, tu n'anéantis pas, tu délivres; Ta main, celeste messenger, porte um flambeau divin. (Lamartine)

Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface, Accueille tes enfants dans ton sein étoilé ; Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace, Et rends-nous le repos que la vie a troublé ! (Laconté de Lisle)

J'ignore ! un mot, le seul par lequel je réponde aux questions sans fin de mon esprit déçu ; aussi quand je me plains au sortir de ce monde, c'est moins d'avoir souffert que de n'avoir rien su.

O que os três trechos têm em comum é justamente a temática da morte. O assunto não é colocado simplesmente como uma tragédia, mas sim associado a uma libertação, um descanso das aflições da vida terrena. Percebemos que uma parte considerável das referências artísticas presentes no *Álbum* de Nicota Bayeux se relaciona, portanto, a sentimentos como a melancolia e temas como o da morte. De acordo com Martinho Alves da Costa Junior, a morte, articulada com a luxúria e o prazer, foi uma questão latente do final do século XIX. Há um verdadeiro encanto pelo horror e pela morte³⁴⁶. Isso significa que tais referências estão relacionadas diretamente à produção de *Coeur Meurtri*? Não é possível afirmar que pintora recolheu tais escritos com a finalidade de pensar sua tela. Contudo, podemos identificar uma busca de Nicota Bayeux por temas comuns ao romantismo e que foram posteriormente apropriados pelo decadentismo³⁴⁷. Além disso, é preciso considerar que a pintura foi executada no mesmo

³⁴⁵ O articulista do jornal *Gil Blas* afirmou que foi um dos últimos versos escritos por Mme Ackermann antes de falecer. *Gil Blas*. 13 de maio 1892, p. 3. Mme Ackermann é um caso importante para pensarmos o lugar das mulheres na produção artística do século XIX. A poetisa foi bastante associada por seus contemporâneos pela falta de feminilidade em seus escritos, disseram que era “devoid of feminine characteristics”, “La Sapho de l’athéisme”, uma “amazone blessée”, que era “la virilité de la pensée”. Wendy Nicholas Greenberg acredita que Ackermann preferia se retratar como homem e realmente queria que os críticos vissem nela um intelecto masculino. O desejo da poetisa era se separar de sua escrita. Ackermann evitava a subjetividade romântica e a imperfeição formal, que os críticos misóginos identificavam nas escritoras mulheres. Ackermann, inclusive, também proferia comentários negativos sobre suas colegas dedicadas aos versos, afirmou certa vez que “L’originalité. qui n’est pas autre chose que la force, doit bien rarement se rencontrer chez les femmes”. GREENBERG, Wendy Nicholas. **Uncanonical Women: Feminine Voice in French Poetry (1830-1871)**. Amsterdam: Editions Rudolpi, 1999.

³⁴⁶ JUNIOR, Martinho Alves da Costa. Fin-de-siècle: luxúria, morte e prazer. In : **VI EHA**. (Org.) Breno Faria, Fanny Lopes, Fernanda Marinho, Isabel Hargrave, Martinho Alves da Costa Junior, Raphael Fonseca, Stela Politano. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2010, p. 357.

³⁴⁷ Michelle Facos expõe como elementos estilísticos, filosóficos e doutrinas sociais presentes na linguagem romântica são apropriados e redefinidos pelos simbolistas. Valores como a solidão, a subjetividade, a sugestão, o mistério, entre outras características, podem ser percebidos em ambas as correntes. FACOS, Michelle. **Symbolist art in context**. Berkeley: University of California Press, 2009, pp. 39-62.

período em que o *Álbum* foi organizado, portanto, as aproximações de sensibilidade ou temáticas entre ambos são possíveis

Nesse sentido, os cabelos soltos merecem atenção, porque ao mesmo tempo em que podem ser tomados como indícios de uma visão da intimidade feminina, podem também ser vistos dentro de uma tradição de representação da mulher associada à perversão, erotismo, perigo e sedução, típica das “femmes fatales”.

2.1.2 Reflexões sobre o traje representado em *Coeur Meurtri*

A representação da situação de “intimidade” evocada pelos cabelos soltos em *Coeur Meurtri* é reforçada também pela vestimenta. O modelo do traje empregado por Nicota Bayeux é um dos aspectos mais controversos da pintura. Para compreender a especificidade dessa roupa, realizou-se uma vasta pesquisa bibliográfica e iconográfica no campo da história da moda³⁴⁸. Entretanto, não se encontrou qualquer modelo semelhante ao que é representado na obra. Especialistas da história da moda também foram consultados acerca do vestido, no entanto, a incerteza sobre sua tipologia permanece³⁴⁹.

Acreditamos que se trata de uma roupa íntima por quatro motivos: além dos cabelos estarem soltos, a retratada possui partes do corpo a mostra, como braços e colo, o vestido está folgado e é possível vermos as alças brancas da lingerie por baixo do traje. Todas essas

³⁴⁸ A pesquisa iconográfica se deu a partir de catálogos de exposições, a exemplo de: HILL, Colleen, **Exposed: a history of lingerie**. New Haven: Yale University Press - Fashion Institute of Technology, 2014. Catálogo de exposição.; PALAIS GALLIERA. **Femmes fin de siècle 1885-1895**. Palais Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, 1990. Catálogo de exposição.; MUSÉE D'ORSAY. **L'impressionnisme et la mode**. Paris : Musée d'Orsay et ; Paris : Skira-Flammarion, 2012. Catálogo de exposição.

Também foram consultados acervos de museus disponíveis online, principalmente o do *The Metropolitan Museum of Art* (<https://www.metmuseum.org/>); *Victoria and Albert Museum* (<http://collections.vam.ac.uk>) e a plataforma do *Paris Musées* (<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre>), que reúne informações e imagens das coleções dos museus da cidade de Paris. Periódicos de moda franceses também fizeram parte desta busca iconográfica, principalmente *Femina*; *Les Modes*; e *Mode Palace*, consultados na plataforma digital Gallica: <https://gallica.bnf.fr/>. Para a pesquisa bibliográfica podemos citar alguns trabalhos como: HOLLANDER, Anne. **Seeing through clothes**. Berkeley: University of California Press, 1993; BREWARD, Christopher Breward. **Fashion**. New York: Oxford University, 2003; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp, 2009; CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

³⁴⁹ Consultamos as historiadoras da moda Profa. Maria Cláudia Bonadio, Ma. Priscila Nina Fernandes e Ma. Juliana Schmitt sobre a vestimenta de *Coeur Meurtri*. As pesquisadoras não conheciam este tipo de traje. Mas houve um consenso de que se trata de uma roupa íntima. Algumas hipóteses foram levantadas: talvez um traje de luto, um modelo bastante ousado para a época ou apenas uma liberdade de composição da artista.

características eram consideradas impróprias para cobrirem o corpo feminino no espaço público no início do século XX.

IMAGEM 35. Página da revista Mode Palace com a ilustração de duas opções de traje. **Mode Palace**, maio de 1902, p.13. Fonte: gallica.bnf.fr.

Segundo Valerie Mendes e Amy de la Haya, a rotina de uma mulher da elite exigia ao menos quatro mudas de roupa, havia uma vestimenta adequada para cada período do dia e para cada atividade³⁵⁰. Na Paris de inícios do século, onde a tela foi pintada, acreditava-se que o

³⁵⁰ MENDES, Valerie D; HAYE, Amy de la. **A moda no século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 19 e 20. Vestidos elegantes, vestidos mais práticos para o dia-a-dia, vestidos chamados de *Garden-party*, que eram usados em eventos durante o dia, sobretudo na primavera, vestidos próprios para cada fase do dia, manhã, tarde e noite. Também havia aqueles que eram usados no espaço público e outros para o ambiente doméstico. O catálogo *Paris 1900- La ville spectacle* nos traz alguns destes modelos. COLLET, Isabelle ; LOBSTEIN, Dominique. **Paris 1900: la ville spectacle**. (catálogo de exposição) Paris: Musée du Petit Palais, 2014. P.224-257

vestido ideal para caminhadas na cidade durante o dia trazia, geralmente, gola alta, chapéu, mangas compridas e cintura bem marcada, como pode ser observado na revista especializada em moda *Mode Palace* [IMAGEM 35]. Já os vestidos de noite, especialmente aqueles utilizados nos teatros e festas, poderiam ser menos recatados com partes do corpo descobertas. A revista *Les Modes* nos apresenta um vestido ornamentado, repleto de laços e com a cintura bem marcada. O luxuoso traje, classificado pela revista como *Robe de Bal*, nos revela os ombros, braços e colo da modelo [IMAGEM 36]. Características semelhantes também são observadas no retrato da condessa Maurice Pillet-Will, de Paul Albert Besnard, onde a representada está com um vestido reluzente de escamas prateadas [IMAGEM 37]. Seus ombros e colo também estão expostos.

IMAGEM 36 « Robe de bal ». *Les Modes*, janeiro de 1902. Não paginado. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 37 Paul Albert Besnard. *Portrait de La comtesse Maurice Pillet-Will*. (1900-1905). Óleo sobre tela. 101cm x 82cm. Galerie Elstir, Paris.

Embora os vestidos de noite sejam mais ousados, pelos amplos decotes que deixavam partes do corpo feminino a mostra, revelando braços, colo e pescoço; eles diferem bastante do modelo representado por Nicota Bayeux, cuja simplicidade é evidente. Não existem ornamentos, brilho, cores vibrantes, bordados, rendas e laços. Trata-se de um traje, que graças

ao brilho acetinado, aparenta ser em seda, mas composto por linhas retas, sem estampas e com cores neutras, sem adereços. O único detalhe é uma faixa dourada discreta sobre o busto³⁵¹.

Assim, imagina-se que o traje representado por Nicota Bayeux não poderia ser utilizado fora do espaço privado. No entresséculos, vestidos informais usados exclusivamente no ambiente doméstico para receber visitas próximas, como o *robe d'intérieur* (conhecido também como *tea-gown*)³⁵², começaram a fazer parte do guarda-roupa das donas de casa. Possuíam um corte mais simples, podendo ser cinturados ou não, e eram feitos comumente com tecidos mais leves e rendas, podendo ser utilizados com ou sem uma estrutura espartilhada por baixo. Outra possibilidade, aliás, a que é considerada a mais provável, é que se trate de uma lingerie, próximo ao que hoje denomina-se camisola, na época também aparentada às anáguas ou *chemises*³⁵³, que tinha como característica ser menos ajustada e mais confortável.

Em geral os trajes íntimos eram brancos e os *robes d'intérieurs* comumente possuíam mangas e gola, como podemos observar no catálogo da revista *Mode-palace* [IMAGEM 38]. Na imagem vemos diferentes tipos de *tea-gowns*, *peignoirs*, *chemises*, camisolas, *cachet-corsets* e alguns adereços da intimidade. De acordo com a descrição da revista, todos são predominantemente brancos, sendo que alguns possuem detalhes em cor.

³⁵¹ Cabe destacar que a artista também pintou temas em que as mulheres são representadas adornadas. A pintura *Domino Rose* representa uma jovem extremamente ornamentada em um balcão. Ela veste uma capa rosa ornada com laços, que cobre seu corpo e parte de sua cabeça. Em seu corpo vemos usa joias, como anéis, brincos e uma pulseira dourada em seu braço esquerdo. Com a mão esquerda, que está descoberta, segura uma máscara preta que cobre parte de sua face, sobretudo o seu olhar. Ela parece olhar para o espectador e para ele lança um sorriso. (Ver ANEXO 5).

A tela *Dominó Rose* é bastante semelhante a outras produções do período que retratavam momentos de sociabilidade da elite do entresséculos, como bailes, festas e óperas. A tela do espanhol Raimundo de Madrazo y Garreta, *Young Lady with a Mask and Glass of Absinthe*, por exemplo, é bastante semelhante à pintura de Nicota Bayeux (a capa rosa repleta de rendas e laços, a máscara negra e a cena frívola).

³⁵² O “*peignoir*” ou o “*désabillé*” eram utilizados para receber alguém em um momento íntimo, sobretudo durante a manhã. A partir dos anos 1890 e 1900 uma dona de casa poderia recepcionar seus amigos mais próximos no fim da tarde, na maior parte das vezes a partir das 7 da noite, vestida com um “*robe d'intérieur*”. COLLET, Isabelle; LOBSTEIN, Dominique. op. cit., 2014, p. 242.

³⁵³ A camisa ou *chemise*, era uma roupa de tecido fino e cor clara. Ao contrário das roupas destinadas ao olhar a *chemise* deveria estar escondida, era representante da pele. SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **Mortes Vitorianas corpos e luto no século XIX**. 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008, p. 21.

IMAGEM 38 Mode Palace. Janeiro de 1902. p10. Fonte: gallica.bnf.fr

A cor acinzentada da roupa íntima em *Coeur Meurtri* a afasta das lingerie mais comuns do período. A razão de Nicota Bayeux ter optado por esta coloração pode ser simplesmente uma liberdade de composição com a finalidade de gerar um efeito entre o fundo da tela e a vestimenta, cujas tonalidades são muito próximas. Outra hipótese seria o poder simbólico que a cor cinza atribui à cena. Considerando que a obra trata de um drama sentimental e o título se refere a um coração “ferido” ou até “morto” a cor escura poderia simbolizar o luto da retratada diante de uma desilusão amorosa³⁵⁴. De acordo com Alison Lurie, o cinza, que não é nem branco e nem preto, e sim uma combinação destes dois opostos, se caracteriza pela ambiguidade e

³⁵⁴De acordo com Juliana Schmitt, no século XIX era aceitável usar vestimentas com matizes como o cinza, malva, roxo, lavanda e lilás durante o meio-luto. Ibidem, p. 78.

indefinição, podendo ser associada a um estágio entre o bem e o mal, entre a vida e a morte. A vestimenta acinzentada pode indicar tanto um indivíduo discreto e reservado quanto misterioso e intrigante³⁵⁵. A tonalidade da cor também interfere na mensagem que se pretende transmitir: quanto mais escuro o cinza mais este assume significados negativos, ao passo que a aproximação ao branco sugere inocência “com um quê de conhecimento do mundo, possivelmente de tristeza ou pesar”³⁵⁶.

Além do significado simbólico, é importante destacar que no final do século XIX anáguas e espartilhos em cores já começavam a ser entendidos por muitos como itens indispensáveis para uma moda considerada elegante³⁵⁷. Mulheres de diferentes classes sociais – cortesãs e mulheres da elite – consumiam lingerie coloridas, embora os modelos brancos fossem ainda os mais comuns. Certo escritor francês se manifestou a respeito em 1896:

Color, in the secret clothing of women, is a completely modern notion, born of the nervous torments of our imagination, the dulling of our sensations, and the insatiable desire that makes us suffer, almost, and that drives us in all the manifestations of our fevered life³⁵⁸.

O escritor aponta as roupas de baixo coloridas como itens de um gosto moderno, porém, derivado da imaginação perturbada da sociedade em que ele vivia. Em 1902 o escritor Octave Uzanne, em seu livro *Les artifices de la beauté*, salienta como as roupas íntimas nos últimos anos havia se tornado mais luxuosas. O crítico de moda via com bons olhos aquele “novo gosto”. Percebe-se na fala de Uzanne uma fascinação pelas novidades da moda íntima.

Au cours d'une récente visite à une maison de grande lingerie de luxe, il me sembla vivre dans un milieu Édéniq ue où des houris auraient laissé leurs voiles de lumière. C'était un défilé de lingerie de fil avec garnitures, de broderies, de festons, de guipures d'Irlande, de Valenciennes et de Malines ! Oh ! les divines chemises cintrées et ajustées dont les poitrines ajourées, fanfreluchées de larges collerettes plongeaient l'esprit dans l'inquiétante obsession des formes qu'elles devaient revêtir ! **Puis d'autres chemises apparaissaient, non plus en linon ou en batiste, mais en linge de soie, garnies de dentelles fantaisie d'Alençon, d'Angleterre, de dentelle de Saxe ou de guipure de Venise dont les tons blancs ou écrus se mariaient aux nuances rose mourant, bleu meurtri, héliotrope fané ou jaune soufre des tissus.**

³⁵⁵ A pesquisadora norte-americana Alisson Lurie, entende o vestuário como uma espécie de linguagem, com seus diversos elementos de formação de sentido. Em seu estudo *A linguagem das roupas* se debruçou sobre diferentes tipos de mensagens transmitidas pelas associações de peças de roupas. As cores são postas como uma das maneiras de se transmitir significações. Ao tratar do cinza, por exemplo, Lurie cita a maneira em que a cor foi utilizada no romance *Para o farol* de Virginia Woolf e quais mensagens a romancista buscou transmitir. LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 206.

³⁵⁶ Ibidem, p. 207.

³⁵⁷ STEELE, Valery. The Corset: Fashion and Eroticism. *Fashion Theory*. Volume 3, Issue 4. Reino Unido, 1999, p. 457.

³⁵⁸ Apud PERROT, Philippe. Invisible Clothing. In: *Fashion: critical and primary sources*. Volume 3, The nineteenth century. Oxford New York : Berg, 2009, p.317.

Que de recherche dans les coupes! Quelques unes ouvertes latéralement, à la façon des « merveilleuses », avec des nœuds de rubans pour fermeture ; d'autres, plus pratiques, s'ouvrant comme un peignoir, de milieu, avec une mignonne ceinture de taille; quelques autres, les plus osées, verticalement³⁵⁹.

A questão das cores nas roupas íntimas também é comentada pela escritora inglesa de moda Mrs. Eric Pritchard em 1907. A autora parece apreciar a ideia das cores nas roupas íntimas, afirmando que cada mulher combina com um modelo diferente. Contudo, no final de seu comentário dá a entender que a cor na roupa íntima, ou até a ausência da cor, o preto, ainda é uma noção extravagante e imprópria para muitos momentos.

The cache-corset, like the chemise may be a dream of beauty. (...) Some women have a predilection for everything white, and this is a pretty cult, suggestive and simple. But still the question of colour may be considered. Some women look their worst in white, and their best in blue, pink, yellow, etc. Dare I whisper also of a strong fancy amongst many immaculate people for the black undergarments? This affectation is chiefly noticeable amongst Americans and wonderfully becoming it is to a fair skin. I fancy I hear exclamations of "what a horrid idea", but I assure you that the people who adopt a peculiarity of this description are seldom deterred from wearing what they wish by such a domestic detail as the washing bill. There is something curiously effective about black silk, silk gauze, or finest cambric, trimmed with beautiful white lace. **This is an extravagant notion, and would be in most instances generally unbecoming, so it need not be taken seriously into consideration.**³⁶⁰

Talvez tal cautela em relação à roupa íntima preta tenha relação ao fato de os vestidos negros estarem relacionados a mulheres da classe trabalhadora ou a mulheres de luto³⁶¹. Não sabemos se esta regra de vestuário se aplicava também às roupas íntimas.

Percebe-se, a partir dos comentários, que as roupas íntimas em cores ou pretas, embora dividissem opiniões no entresséculos, estavam sendo percebidas e discutidas socialmente. Nos três casos citados são tratadas como novidades, ainda que 11 anos separem os excertos. Embora as revistas de moda femininas veiculassem propagandas de *lingeries*, em sua grande maioria brancas, tais comentários indicam que havia um mercado no entresséculos de *lingeries* de luxo que fugiam do modelo tradicional. A revista *La Vie Parisienne*, traz algumas peças que não foram encontradas em revistas de moda, como *Mode-Palace*. É preciso salientar que *La vie Parisienne* não era uma revista especializada em moda e sim um periódico semanal voltado, sobretudo, ao público masculino. Trazia em alguns volumes matérias dedicadas a uma

³⁵⁹ UZANNE, Octave. **Les artifices de la beauté**. Paris : F. Juven, 1902, p. 215. Grifos meus.

³⁶⁰ PRITCHARD, Eric. **The cult of Chiffon**. Grant Richards Londres, 1907, pp. 18 e 19.

³⁶¹ Ibidem.

investigação fetichizada das roupas íntimas e da vida erótica das mulheres³⁶². Além das tradicionais *lingeries* brancas também ilustram modelos estampados, com detalhes em cores e também modelos em preto [IMAGEM 39]³⁶³.

IMAGEM 39 Detalhe da imagem reproduzida pelo seguinte periódico: ÉTUDES sur la toilette - 1re série: les chemises. *La vie Parisienne*. 18 de dezembro de 1880. Fonte : gallica.bnf.fr

Pesquisador da moda íntima, Philippe Perrot afirma que entre o Segundo Império e a primeira década do século XX houve o desenvolvimento do refinamento e da visibilidade das roupas de baixo femininas. Destaca que ocorreram variações nos cortes, decorações e uso de materiais luxuosos nas *chemises*³⁶⁴. Contudo, percebemos com base nos comentários anteriores que ainda havia um certo pudor sobre as mudanças nos vestuários íntimos, não sendo consensualmente aceito.

O artigo de Valerie Steele – *Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris* – traz questões importantes sobre o vestuário feminino do entresséculos, sobretudo em

³⁶² STEELE, op. cit., 1999. p. 459.

³⁶³ ÉTUDES sur la toilet. *La vie Parisienne*, 18 dec 1880.

³⁶⁴ PERROT, Philippe, op. cit., 2009. Nota número 28, p. 324.

relação ao uso das roupas íntimas³⁶⁵. De acordo com Steele, cortesãs e atrizes do final do século XIX em Paris ajudaram a lançar essas novas vestimentas que possuíam um tom mais erótico. Rapidamente essas foram adotadas por mulheres de diferentes partes do mundo. Aquelas que estavam fora deste universo do espetáculo, consideradas “respeitáveis”, também aderiram a *lingeries* luxuosas e espartilhos de cetim colorido.

A partir deste apontamento, podemos destacar o quão ambíguas eram tais representações femininas no entresséculos. Mulheres de diferentes classes sociais, mas de poder aquisitivo semelhante (refiro-me às mulheres da alta sociedade e às cortesãs), adquiriam vestes de luxo nas mesmas casas de costura, principalmente com Worth e Doucet³⁶⁶. Certa vez se disse em 1865, “The nobleman’s wife from the Faubourg Saint-Germain passes, on the staircase at Worth’s, the elegant female from the Quartier Bréda”³⁶⁷. Isso indica que não foi apenas a moda que mudou, mas também o discurso sobre as peças íntimas. De acordo com Steele, se antes do final do século XIX a “ vaidade” e a “falta de modéstia” eram entendidas como características negativas da mulher, é possível observar que, pouco tempo depois, esses mesmos traços são ressignificados, agora como elementos associados à “sedução”, que se desdobra em certas “virtudes”³⁶⁸.

Valerie Steele nos convida a repensar a imagem tradicional da “Nova Mulher”. Segundo a historiadora, a mulher que deixou a casa e a família para se dedicar à educação e à carreira, costumeiramente é entendida como a antítese à *fashionable*. Contudo afirma que a realidade é mais complexa; ou seja, tais mulheres também foram agentes neste contexto, visto que cada vez mais percebiam a moda como um meio de autocriação e uma busca pelo prazer individual³⁶⁹.

³⁶⁵ STEELE, Valery. *Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris*. in: **Fashion: critical and primary sources**. Volume 3, The nineteenth century. Oxford New York: Berg, 2009

³⁶⁶ Ibidem, p. 396.

³⁶⁷ Ibidem, p. 396. A *rue Bréda* (hoje chamada de *rue Clauzel*) era um centro da vida noturna e da prostituição parisiense.

³⁶⁸ Steele demonstra como em Paris a moda feminina sustentava a economia e a hegemonia cultural francesa, lhe garantindo o título de “capital de moda”. Citando escritores da moda, a pesquisadora mostra como a atenção à *lingerie* começou a ser associada a uma vida feliz no casamento. Este desenvolvimento não foi necessariamente ameaçador para os homens, exceto na medida em que o poder sexual das mulheres pudesse interferir em o seu crescente poder social. Ibidem, pp. 399 e 400.

³⁶⁹ De acordo com Steele, as indústrias da moda obviamente desempenharam um papel muito importante para a promoção da moda em Paris. Contudo, o fator econômico não foi o único. Enfatiza que havia forças sociais e culturais que contribuíram para a aceitação das mudanças na vestimenta e da maior exposição sexual. Ibidem, p. 404.

Em *Coeur Meurtri*, além do vestido acinzentado, notamos também alças brancas cobertas parcialmente pelo vestido. Acreditamos que se trata de algum tipo de espartilho, talvez um modelo mais solto, ou um sutiã, visto que no final do século XIX já existiam os primeiros protótipos³⁷⁰. O espartilho possuía uma função social muito importante para a mulher da época, instrumento de modelagem do corpo feminino que foi objeto de contradição entre higienistas e moralistas da época³⁷¹. Havia um tipo de espartilho para cada momento do dia, desde o descuidado que era vestido na parte da manhã até o luxuoso das grandes noites³⁷². Na pintura de Nicota Bayeux a vestimenta larga oculta essa estrutura que segura e modela o corpo da retratada. No início do século XX percebemos que já havia uma discussão em torno do vestuário feminino ser mais confortável e livre do espartilho. O cartunista francês Ferdinand Bac em seu desenho *reforme du costume féminin* satirizava as discussões em torno das mudanças do vestuário feminino [IMAGEM 40].

IMAGEM 40 Apud. VIGARELLO, Georges. *La robe : une histoire culturelle : du Moyen Âge à aujourd'hui*. Paris : Seuil, 2017. Fonte: Institut national d'histoire de l'art (INHA).

³⁷⁰ Os primeiros protótipos do sutiã, chamados de *Bien-être*, foram criados pela fabricante de roupas íntimas Herminie Cadolle, em 1889. Foi uma grande inovação na época, pois ao invés dos seios serem sustentados por baixo, como dentro de taças, eram suspensos por meio de alças apoiadas nos ombros. ALMEIDA, Euzita Cleide de. *Lingerie, Moda e Sedução: visão do erotismo pela publicidade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 43.

³⁷¹ Philippe Perrot reúne comentários de médicos do século XIX a fim de evidenciar como espartilho dividiu opiniões. Alguns viam a roupa íntima como responsável por doenças e deformações no corpo das mulheres devido à compressão do peito. Outros acreditavam que os espartilhos corrigiam a postura e que não havia comprovação que causassem deformidades corporais. PERROT, Philippe, op cit., pp. 309-316.

³⁷² PALAIS GALLIERA. *Femmes fin de siècle 1885-1895*. Palais Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, 1990. Catálogo de exposição.

Na parte inferior da ilustração o cartunista questiona “Senhoras, vocês são favoráveis ao fim do espartilho?”. Duas mulheres são representadas: a primeira, que em virtude de sua idade e forma física fora dos padrões apreciados pela sociedade francesa se revolta com a imagem que vê no espelho e responde negativamente à pergunta; a segunda, figura feminina jovem e esbelta, se coloca a favor da mudança. De maneira jocosa, o cartunista insinua que o espartilho era um item indispensável para esconder as imperfeições do corpo feminino.

O traje em *Coeur Meurtri*, apesar da indefinição e discrição, devido à sua cor acinzentada que quase se funde à tinta escolhida para compor o fundo da tela, cumpre um papel importante na pintura. Trata-se de uma vestimenta moderna, pois o tecido escuro e a pele à mostra não eram características das roupas íntimas tradicionais, comumente brancas e menos reveladoras. Como foi demonstrado, no entresséculos havia uma discussão sobre a sofisticação da roupa íntima, que ganhou novas significações e funções. A retratada de *Coeur Meurtri* pode ser vista como, ao mesmo tempo, associada às transformações na concepção de moda e à sedução atrelada ao corpo feminino de inícios do século XX, analisados por Steele.

2.2. Cenas de interioridade: entre a autonomia e o enclausuramento

IMAGEM 41 Nicota Bayeux. **Sem título.** (s/d). Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

IMAGEM 42 Nicota Bayeux. **Saudades.** (s/d). Óleo sobre tela. 73 cm x 54 cm. Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Coeur Meurtri não foi a única obra de Nicota Bayeux cuja personagem se encontra em um momento de intimidade. Outra obra, *Sem Título* [IMAGEM 41], retrata uma jovem com um traje branco e uma pequena medalha na região do pescoço, as pinceladas que compõem o fundo da tela, assim como em *Coeur Meurtri*, mesclam-se com as cores da vestimenta, conferindo um aspecto de obra inacabada. Novamente os cabelos são índices importantes, estão representados por um trançado frouxo, que se desmancha. Pode-se supor que o penteado desalinhado alude a um momento de informalidade. A jovem, que parece estar encostada na parede, tem olhar perdido, mergulhado em seus pensamentos mais íntimos. Expressão semelhante se encontra em *Saudades*, tela em que o olhar da figura feminina revela uma certa melancolia, ou ainda uma nostalgia, sentimentos que são acentuados quando esta apoia o rosto sobre a mão esquerda³⁷³. Assim como em *Coeur Meurtri* e *Sem Título*, os cabelos estão soltos.

³⁷³ A cabeça apoiada sobre a mão é uma maneira tradicional de se representar a melancolia. Podemos ver este mesmo gesto em outras pinturas, como em Eugène Carrière em *Madame Eugène Carrière en meditation* e a obra

Saudades se diferencia por estarem adornados com flores vermelhas nos dois lados da cabeça – semelhantes a crisântemos. Em *Saudades* [IMAGEM 42] a figura feminina aparece vestindo um traje branco, aparentemente uma camisola, coberta por um xale azul. Sobre a mesa se encontra um instrumento musical; tal objeto remeteria ao local onde retratada sente nostalgia? Seria esta pintura uma alegoria da “saúde”? Nas duas telas o fundo não nos fornece informações. As figuras femininas são representadas em meio corpo e ocupam a maior parte da composição.

Tais telas emergem no bojo de transformações sociais profundas. A privacidade tornou-se, paulatinamente, um valor em diversos países ocidentais ao longo do século XIX. Tal questão é contemporânea à crença na individualidade como um vetor de liberdade do sujeito, com isso a intimidade torna-se esse lugar de refúgio do “social” visto como um espaço de constrangimento³⁷⁴. De acordo com Rafael Cardoso Denis, no final do século XIX é possível identificar uma série de produções artísticas cujo tema central era a representação de indivíduos com profundidade psicológica, usualmente dispostos no interior de suas casas. A arte brasileira “começava a se voltar para dentro: não somente para o interior do país (os caipiras de Almeida Junior), conforme sempre destacou nossa historiografia, mas para o interior das casas e das almas também”³⁷⁵. Nesse sentido, destacam-se obras como *Más Notícias* [IMAGEM 43], de Rodolpho Amoedo, *A Carta* [IMAGEM 44], de Eliseu Visconti, e *Amuada* [IMAGEM 45], de Belmiro de Almeida, são exemplos que trazem esse olhar sobre o interior da casa e sobre a interioridade destas mulheres do entresséculos. Nas três representações se observam figuras femininas elegantemente vestidas de acordo com as evocações da moda da época. Embora estejam no espaço privado, as três também se vestem de forma adequada para a vida no espaço público – exceto pela ausência do chapéu em *Más Notícias*. Em *A Carta* observamos uma elegância sóbria no traje negro, comumente portado pelas viúvas, também presente no uso do chapéu e do boá de pele em volta do pescoço. Na tela assinada por Belmiro de Almeida, nota-se uma vestimenta completa conforme os padrões do período, com utilização inclusive de luvas de pelica, chapéu ornamentado com flores e um boá de plumas deixado sobre o sofá³⁷⁶.

de Antonio de la Gandarra *Portrait de Marie-Louise Revillet* (1888), ambos no Musée d’Orsay. FACOS, op. cit., 2009.

³⁷⁴ SCHMITT, op. cit., 2008, p. 32.

³⁷⁵ DENIS, Rafael Cardoso. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) **Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 475.

³⁷⁶ Sobre a tela de Belmiro de Almeida e sua relação com a pintura de interioridade ver VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Também na obra de Amoedo a retratada encontra-se elegantemente trajada com um vestido de mangas bufantes; percebe-se que o pintor se preocupou em detalhar as diferentes texturas, como as rendas, as transparências e o cetim. A retratada também aparece com delicadas pulseiras em cada um dos seus braços.

As três telas, em virtude das vestimentas, parecem representar três senhoras de elite. Todas são figuradas em ambientes fechados e imersas em si mesmas, mergulhadas em seus próprios pensamentos. Em *Más Notícias* e *A Carta* notamos que o drama das cenas se relaciona diretamente ao conteúdo da carta que as duas mulheres seguram. Em *Amuada* o cenário não nos oferece indícios sobre o motivo do estado psicológico da retratada.

IMAGEM 43 Rodolfo Amoedo. **Más Noticias.** (1895). Óleo sobre tela; 100 cm x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

IMAGEM 44 Eliseu Visconti. *A Carta* (1906). Óleo sobre madeira. 67 cm X 82 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 45 Belmiro de Almeida. *Amuada* (s/d). Óleo sobre madeira. 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Tal como nas obras mencionadas, a tela de Nicota Bayeux figura uma cena de interioridade³⁷⁷. Embora abordem uma temática semelhante, as três pinturas se diferem bastante de *Coeur Meurtri*. Enquanto a figura feminina de Nicota Bayeux veste um traje com poucos detalhes, onde prevalece tonalidades escuras, o colo e os braços estão expostos e iluminados, conferindo sensualidade à representada, ainda que de forma nuançada. Por outro lado, nas obras de Amoedo, Visconti e Belmiro de Almeida percebemos vestimentas mais elaboradas acrescidas de acessórios e ornamentos, as golas altas estão presentes nas três obras, conferindo recato e distinção às retratadas.

No mesmo período, também em alguns países da Europa, muitos pintores se dedicaram à temática da interioridade³⁷⁸. Dentre eles podemos citar o belga Fernand Khnopff e seus retratos psicológicos femininos. De acordo com a análise de Michel Draguet, a pesquisa de Khnopff tem como tema o olhar, de modo que suas representadas comumente apresentam um olhar distante e alheio ao mundo representado³⁷⁹. Em *Portrait de Marguerite* [IMAGEM 46], o artista retrata a figura feminina de pé e absorvida em pensamentos melancólicos. O corpo está voltado para o espectador, no entanto, na medida em que o rosto está virado para o lado direito sobre o ombro, ela parece se distanciar de nós. A porta fechada, de acordo com Draguet, reforça a ideia de que a mulher está reclusa em seus sonhos ou pensamentos. Características semelhantes podemos notar em *Portrait de Mme Franz Phillipson* [IMAGEM 47]. A figura aparece sentada em uma poltrona e também confinada em sua interioridade. Seu corpo e rosto estão voltados para frente, em direção ao observador, situação semelhante a que observamos em *Mas Notícias*, de Rodolpho Amoedo – de acordo com Rafael Cardoso Denis, este olhar fixo da figura feminina em *Más Noticias* busca em nós, observadores, a resposta de suas inquietações³⁸⁰.

³⁷⁷ Além destas três obras podemos citar outras pinturas de brasileiros que trabalham a interioridade: *A leitura e Saudades* de Almeida Junior, *A Má Notícia* de Belmiro de Almeida, *Recordação e Retrato de Mulher* de Rodolpho Amoedo, *Retrato de Senhora* (Coleção Automóvel Clube do Brasil) e *Retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis*, de Eliseu Visconti.

³⁷⁸ Alguns nomes são: Fernand Toussant, John Singer Sargent, James Tissot e James McNeill Whistler.

³⁷⁹ Outras pinturas em que o olhar é interiorizado: *Portrait Marie Monnom* (1887), *Portrait de Madame Botte* (1896), *Portrait de Madame de Bauer* (1893) e *Madame Edmond Khnopff* (1882). De acordo com Draguet, tal olhar também pode ser observado em suas representações de crianças. Apesar da fisionomia infantil parecem adultas, visto que são reservadas e distantes. DRAGUET, Michel. **Khnopff** – ou l’ambigu poétique. Paris: Flammarion, 1995, p. 79.

³⁸⁰ Rafael Cardoso Denis entende que a questão principal do autor em *Más Notícias* é: “aquilo que há por trás daquele olhar fixo e perscrutador, como se buscasse em nós a resposta que também buscamos nele”. DENIS, Rafael Cardoso. **A arte brasileira em 25 quadros** (1790-1930). Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 114.

IMAGEM 46 Fernand Khnopff. **Portrait de Marguerite** (1887). Óleo sobre tela. 96 x 74,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

IMAGEM 47 Fernand Khnopff. **Portrait de Madame Franz Philippson** (1899). Óleo sobre tela. Coleção particular.

Apesar do olhar ser um fator importante nas obras de Khnopff, Draguet chama atenção para um elemento de grande relevância: as vestimentas. Segundo o historiador da arte, Marguerite aparece prisioneira de seu próprio traje, composto por luvas, bainhas e drapeados. “Les coutures du vêtements sont serrée comme une plaie définitivement suturée”³⁸¹. Situação semelhante pode ser notada em *Mme Franz Phillipson*, que aparece com um vestido azul cinturado, com gola alta e rendas nas mangas. A gola parece sufocar a representada, fato perceptível por meio da pele comprimida em seu pescoço.

Tal característica também pode ser destacada em *La présentation*, de Pierre Georges Jeannot, exposta no *Salon de Beaux Arts* no ano de 1902 [IMAGEM 48]. A jovem aparece com o olhar voltado aos seus pensamentos. Embora ocupe o mesmo espaço que sua mãe e seu futuro marido, ela está só e aparentemente alheia da situação que se desenrola na sala. Como sua mãe, aparece com o traje completo, sendo que seu rosto é a única parte do corpo exposta; enquanto isso sua face e seu olhar transmitem introspecção.

IMAGEM 48 Reprodução da pintura “La présentation” pelo Catalogue illustré du salon de 1902. Société nationale des beaux-arts. pp.115. Fonte: gallica.bnf.fr

³⁸¹ DRAGUET, op. cit., 1995, p. 106.

Maria Cristina Castilho Costa também relaciona a vestimenta ao drama vivido pela figura feminina de *A Carta*. Segundo análise da socióloga, a impecabilidade do colarinho se choca com o emaranhado das dobras do lenço, da mesma maneira em que o aprumo da mulher se choca com suas emoções³⁸². Tal leitura pode ser aplicada, até certo ponto, também às obras de Amoedo e Belmiro de Almeida, pois as representadas aparecem impecáveis no vestir, mas mergulhadas em questões interiores. Mesmo no espaço privado, as três figuras se vestem de acordo com as normas do vestir para o espaço público. Uma possível chave de leitura é que nas três pinturas o drama psicológico, além de ser transmitido pelo olhar e posturas reclinadas, também aparece por meio da vestimenta sufocante, que modela e constrange os corpos femininos.

Tal aspecto não está presente em *Coeur Meurtri*, cuja roupa não aprisiona a figura feminina. Ao contrário, trata-se de um traje fluido, de linhas retas e com recortes que revelam mais do que escondem partes do corpo. O resultado acaba por transmitir uma sensação de um corpo relativamente livre, em contraposição aos exemplos mencionados, onde as retratadas parecem aprisionadas, contidas pelo tecido. Mas isso não significa ausência de tensão, que é expressa pela postura ereta e pela temática psicológica da obra, transmitida pela face da retratada e também pelo título “coração ferido”.

Podemos citar alguns exemplos de pinturas de interioridade onde as vestimentas também não oferecem sustentação e aprisionamento ao corpo feminino. A tela *Recordação* de Rodolpho Amoedo, produzida na década de 1900, traz uma mulher sentada a uma cadeira e envolta em um tecido vermelho [IMAGEM 49]. O pano não cobre totalmente o seu corpo, podemos ver os seus braços e ombros expostos. Percebemos que ela está em um quarto, sendo que a janela do cômodo aparece no canto superior direito. Assim como em *Coeur Meurtri*, a figura feminina não está adornada – com exceção de uma delicada pulseira em seu braço esquerdo, na outra mão ela segura um pequeno ramo de flores. Seus cabelos estão frouxamente presos em um coque. O olhar da retratada não se direciona a algo externo a ela, parece voltado a suas recordações, como indica o título da obra. O corpo está relaxado, inclinado sobre o braço e sobre as costas da cadeira, o rosto se apoia sobre seu braço esquerdo.

Posição do corpo semelhante pode ser apontada em Édouard Vuillard em *Misia assise dans une bergère* [IMAGEM 50]. A figura feminina aparece completamente despejada sobre

³⁸² COSTA, Maria Cristina Castilho. **O Retrato Feminino na Pintura Brasileira 1800-1950**. Do Realismo ao Romantismo. Análise Estética e Sociológica. 1985. Tese (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985, p. 80.

a cadeira, há quase uma fusão entre sua roupa e o tecido do estofado da poltrona. A saia do vestido se espalha sobre toda a base da tela. Nas margens inferior e esquerda da pintura percebemos um enquadramento marrom que a aprisiona. A vestimenta não se apresenta como uma sustentação neste caso, pelo contrário, ela reforça o estado prostrado da representada diante da frustração amorosa³⁸³.

IMAGEM 49 Rodolpho Amoedo. **Recordação** (Década de 1900). Guache sobre papel. Acervo da Fundação Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

IMAGEM 50 Édouard Vuillard. **Misia assise dans une bergère** (1901). Óleo sobre tela. 44,3 cm x 43,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

A tela *Doux rêve*, de Alphonse Moutte, exposta no *Salon de Beaux Arts* de 1903 [IMAGEM 51], figura uma jovem mãe absorvida em seus pensamentos enquanto amamenta o seu filho no seio esquerdo. Ela parece estar apartada da cena presenciada. Seus olhos estão semicerrados estando a mulher completamente envolta em seus sonhos. Percebemos que a roupa íntima foi abaixada para que a retratada pudesse amamentar a criança, dessa forma temos busto e ombros despidos. Na mão esquerda notamos uma aliança, indicando se tratar de uma mulher casada. Não é possível identificar, a partir desta reprodução do catálogo, se a mulher está encostada em algum lugar ou se está sentada em uma cadeira.

³⁸³ Também intitulada *Nonchaloir*, a tela representa Misia Natanson durante o processo de separação com Thadée Natanson.

Postura semelhante possui a representada por Eliseu Visconti em *Retrato de Senhora* [IMAGEM 52]. A mulher aparece com uma indumentária possivelmente de um tipo popular, com mangas bufantes nas cores marrom e rosa e com uma gola branca³⁸⁴. Percebemos que a amarração de seu vestido está frouxa, a parte inferior está desamarrada. Seu corpo é apresentado desmazelado. Percebe-se que o quadril da mulher está sutilmente projetado para frente, estaria a retratada sentada? Seu cabelo está preso em um coque desalinhado que parece se desfazer. Sua fisionomia e pálpebras caídas nos trazem a sensação de cansaço e devaneio. O fundo de cor neutra não traz qualquer informação à cena, a retratada é o único elemento da pintura.

IMAGEM 51 Reprodução da pintura “Doux rêve” pelo Catalogue illustré du salon de 1903. Société nationale des beaux-arts. P. 176. Fonte: gallica.bnf.fr.

IMAGEM 52 Eliseu Visconti. *Retrato de Senhora* (1897). Óleo sobre tela. 62 x 47 cm. Coleção Automóvel Clube do Brasil.

³⁸⁴ De acordo com a pesquisa realizada pelo “Projeto Eliseu Visconti”, a vestimenta característica da retratada sugere ser um tipo popular. Os pesquisadores acreditam que *Retrato de Senhora* de ser uma das pinturas registradas no catálogo da Exposição Individual de 1901, com os títulos: Camponesa italiana (nº 37); Hespânica (nº 46); ou mesmo um dos vários nomes próprios: Georgette (nº 39); Marguerite (nº 41); Marcelle (nº 47). Pesquisa coordenada por Tobias Stourdéz Visconti, Mirian N. Seraphim, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Maria Isabel Rangel Visconti. Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p215/>.

Assim como em *Coeur Meurtri*, os quatro exemplos trazem mulheres em cenas no espaço privado, ensimesmadas. As vestimentas nos casos em questão diferem da série de pinturas anteriormente comentada, visto que não oferecem suporte ao corpo das retratadas. Percebemos nestas quatro pinturas os corpos relaxados e consumidos pela melancolia, sobretudo nas obras de Amoedo e Vuillard. As representadas de Moutte e Visconti também demonstram apatia por meio do corpo, ainda que de forma mais sutil. Em *Doux Réve* os ombros estão caídos e a cabeça possui uma leve inclinação para frente.

Rafael Cardoso Denis defende que as obras que tematizam a interioridade feminina são exemplares de uma mudança no padrão de representação das mulheres. O pesquisador relaciona essas produções com o progressivo ingresso do Brasil, entre as décadas de 1870 e 1890, em um regime da modernidade que implicou em novas formas de sociabilidade. Neste contexto, é identificado um novo público de arte, no qual a mulher ilustrada estava incluída. “Esse novo público buscava uma outra representação da mulher, condizente com sua crescente sofisticação e cosmopolitismo”. Conclui tal afirmação com as seguintes ressalvas: “São representações frequentemente decorativas, às vezes frívolas, nas quais a mulher é vista como objeto de fruição masculina, sim, mas com direito a alguma agência e muita profundidade psicológica”³⁸⁵. A representação da interioridade retratava um momento de autonomia do indivíduo, que encerrado em seus pensamentos estaria livre do sufocamento social. No caso das mulheres tais imagens dotam-nas de uma certa densidade psíquica, ainda que, ao mesmo tempo, emergem como figuras apáticas, de modo que a roupa pareça funcionar como um suporte para que seus corpos não desmanchem diante de suas decepções.

A representação da mulher como um personagem passivo, objeto de observação do espectador masculino, foi recorrente em diferentes períodos ao longo da História da Arte ocidental. Podemos apontar como um marco importante deste tipo de construção do feminino a produção da tela *O juramento dos Horácios*, de Jacques Louis-David, que em 1784 foi recebida com sucesso e causou imenso efeito nas produções posteriores do feminino e do masculino. Segundo análise de Jorge Coli, na pintura de David os homens são representados de um lado da tela decidindo a ação e de outro as mulheres se mostram passivas “tanto no sentido

³⁸⁵ DENIS, Rafael Cardoso. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) **Oitocentos**: arte brasileira do império a primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 475.

da ação impossível quanto no sofrimento recebido”³⁸⁶. A tela de David define papéis sociais para homens e mulheres que se distribuem em virtudes cívicas e domésticas – cabendo ao personagem masculino o papel heroico. Como descrito por Coli em *O Juramento dos Horácios*, os homens estão “de pernas afastadas, inscrevem-se em triangulações retesadas, musculaturas hirtas; às mulheres, ao contrário, as energias escapam, e elas deixam cair braços, apoiam cabeças”³⁸⁷.

Evidentemente que tais definições de papéis se alteraram com o tempo, bem como a Pintura de História e seus personagens heroicos também perderam o lugar de importância que tiveram com o neoclassicismo e com o academicismo do século XVIII e início do século XIX. Contudo, percebe-se ainda uma recorrência no final do século XIX e início do século XX em representar as figuras femininas como personagens passivas³⁸⁸.

Como se sabe, a pintura é um veículo de significação e construção visual, que no caso da representação de mulheres criou signos responsáveis pela construção de padrões estéticos e de idealização feminina. Tamar Garb, em seu texto *Gênero e Representação*, discute essa questão direcionando sua análise ao final do século XIX, em especial às obras do impressionismo francês. A autora destaca um elemento aparentemente inofensivo, a representação do “olhar”, com o objetivo de salientar de que maneira este componente está carregado de relações de poder – o homem comumente é colocado como observador nas obras, enquanto a mulher é posta como objeto de contemplação³⁸⁹.

A questão do olhar também foi abordada por Patricia Mayayo no texto *El poder de la mirada*. Nele, a autora discute o lugar do olhar masculino e feminino na arte, tanto das representadas quanto dos observadores (sejam estes mulheres ou homens). Ao tratar do final do século XIX, Mayayo se detém no trabalho de Degas, destacando o modo com que os olhares

³⁸⁶Coli afirma que *O Juramento dos Horácios* ofereceu à Revolução Francesa as imagens heroicas que ela necessitava. “Sua ética estoica condenou e esmagou o erotismo sensual e libertino, tão próprio à pintura do antigo regime”. COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 40.

³⁸⁷ Ibidem, p. 22.

³⁸⁸ Contudo, é preciso salientar que apesar desta recorrência de representações do feminino como passivas na produção finissecular, também era um tema da moda pinturas com mulheres trabalhando no campo, bem como prostitutas trabalhando nos bordéis. A pesquisadora Manuela Nogueira, partindo da pintura *O Cafezal*, de Georgina de Albuquerque, nos mostra como a temática da mulher no campo estava presente nos salões parisienses e também na produção brasileira. NOGUEIRA, op. cit., 2016, pp. 81 e 82.

³⁸⁹ GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In: GARB, Tamar, (orgs.) **Modernidade e Modernismo**. A Pintura Francesa no Século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 223.

das modelos de suas obras nunca se cruzam com o olhar do observador. Este comumente é posto à espreita, na posição de *voyeur*, que capta secretamente a intimidade da mulher³⁹⁰.

Carol Duncan em seu texto *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting* pretende desconstruir o mito que liga imediatamente a arte vanguardista do início do século XX à liberdade do artista e à inovação. Para tanto, ela propõe analisar não as inovações do movimento, que são mais evidentes na História da Arte, e sim o que essas obras dizem a respeito das relações sociais entre os sexos. De acordo com Duncan, a maioria dos nus femininos da primeira geração vanguardista implica na presença do desejo sexual masculino (seja do artista ou do observador), que reduz as mulheres à carne³⁹¹.

Identificamos em *Coeur Meurtri* uma liberdade de composição desta mulher interiorizada. O modo com que se representa o corpo é fundamental: a figura feminina está em pé, ereta e com o queixo sutilmente inclinado para cima. Enquanto isso, ombros e os braços estão para trás, mostrando que, apesar da situação dramática vivenciada, a retratada não se apresenta acuada. Seu corpo não está relaxado como nas obras anteriormente comentadas; ela não está desfalecida, deitada, e tampouco figura um olhar mergulhado em uma vida psíquica alheia ao mundo e ao observador que a fita. Ela, ao contrário, parece encarnar, conscientemente, suas dores, seus dramas, sem se esquivar de nada, inclusive de nós, os espectadores.

³⁹⁰ MAYAYO, Patricia. El poder de la mirada. In: _____. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 203 e 204.

³⁹¹ Duncan faz esta análise comparando as obras do final do século XIX, que representavam *femmes fatales*, entendidas pela autora como mulheres ativas, com as obras da primeira geração vanguardista, que segundo a historiadora da arte, modificaram a forma de representar a mulher, reduzindo-a a objeto de contemplação masculina. DUNCAN, Carol. *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting*. **Feminism and Art History**: Questioning the Litany. By Norma Broude and Mary D. Garrard. New York: Harper & Row, 1982, p. 298.

2.3. Olhar inatingível: a ameaça do desconhecido

Para pensarmos tal postura diferenciada da mulher interiorizada de Nicota Bayeux, acreditamos ser importante retomar à escrita do articulista do *O Estado de S. Paulo* que identificou na figura feminina uma “expressão soberana”.

A maneira criteriosa e a aristocrática distinção de sua arte synthetizavam-se no seu quadro ‘Coeur Meurtri’, **representa este a expressão soberana da mulher que esconde a sua dor, da subtil ironia de altaneiro domínio de que só a mulher sabe usar para encobrir no profundo mystério da sua physionomia o seu coração mortificado**³⁹².

De acordo com a interpretação do articulista, a mulher representada tem domínio dela mesma, é capaz de esconder sua dor. Trata-se, assim, de uma ação. Percebemos nesta fala uma diferença essencial em relação às obras de interioridade comentadas anteriormente: a representada não está consumida pela melancolia, há uma energia em sua postura e expressão. Sua fisionomia é misteriosa, visto que não podemos ter certeza sobre os seus sentimentos. Apesar do colunista se referir a *Coeur Meurtri*, ele expõe no final de sua fala que esta capacidade de “encobrir” os sentimentos é uma característica comum às mulheres.

Esta “soberania” da figura feminina, destacada pelo colunista, revela uma ambiguidade presente na obra de Nicota Bayeux. Podemos dizer que, sutilmente, há uma mistura tristeza e raiva em seu olhar? Essa indefinição lhe confere mistério. Quem teria ferido o seu coração? O que ocorreu para causar tamanho drama psicológico? A obra não oferece muitas pistas sobre o que ocasionou a cena, apenas dúvidas, especulações, as quais, aliás, provém da comparação entre imagem e título. A figura feminina é uma personagem ambígua, visto que nos sugere interpretações, mas não nos permite decifrá-la em definitivo.

O entendimento da mulher como um ser misterioso, enigmático, pode ser percebido nas palavras do articulista, mas também no discurso de uma parte da produção artística do oitocentos. O poeta Baudelaire é um exemplo importante. Em seu poema *A serpente que dança*, que faz parte do livro *Flores do Mal* o poeta fala de uma mulher cujos olhos são indecifráveis.

(...) Teus olhos, que jamais traduzem
Rancor ou doçura,
São jóias frias onde luzem
O ouro e a gema impura.

³⁹² A SEGUNDA Exposição Brasileira de belas Artes. *O Estado de São Paulo*, 12 de fevereiro de 1913, p. 4

Ao ver-te a cadência indolente,
 Bela de exaustão,
 Dir-se-á que dança uma serpente
 No alto de um bastão(...).³⁹³

Os olhos que o eu lírico menciona não “traduzem” qualquer sentimento, nem os mais opostos, como o rancor e a doçura. O autor completa afirmando que há frieza nesse olhar. Em outro poema, chamado *Céu Nublado*, menciona uma mulher cujos olhos são enigmáticos.

**Dir-se-ia teu olhar coberto de uma bruma;
 Teu olhar misterioso (é azul, verde ou se esfuma?)
 Às vezes terno e sonhador, às vezes cruel,
 Reflete a palidez e a indolência do céu.
 (...)**
Ó mulher perigosa, ó climas sedutores!
 Hei de adorar a tua neve e os teus rigores?
 E como arrancarei do inverno em que me enterro
 Mais agudo prazer que os do gelo e do ferro?³⁹⁴

Neste trecho, Baudelaire cria uma analogia entre a neblina e olhar da mulher. A neblina nos impede de ver com clareza a paisagem, bem como o olhar da mulher, que está coberto com uma bruma ocultando inclusive a sua cor. Baudelaire constrói antíteses a fim de reforçar o mistério dos olhos e, por conseguinte, estabelece uma analogia da mulher como emblema do perigo, um ser que pode ser sedutor e perigoso.

Tal associação da mulher com o mistério também pode ser percebida na frase do pintor Edvard Munch, artista do entresséculos responsável por séries de representações de *Femmes Fatales*. Certa vez afirmou: “Woman in her many sidedness is a mystery to man – Woman who is at one and the same time a saint, a whore, and an unhappy person abandoned”³⁹⁵, os vários lados da mulher, sendo estes muitas vezes conflitantes, são entendidos pelo artista como um mistério para o homem. Discurso que podemos observar também na pintura *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)*. De acordo com a interpretação de Barbara Susan Travitz Bimer, essa tela é uma representação simbólica de uma mulher que possui várias identidades, sendo estas

³⁹³ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 169. Grifos meus.

³⁹⁴ Ibidem, p. 225. Grifos meus.

³⁹⁵ Edvard Munch apud BIMER, BARBARA SUSAN T. **Edvard Munch's Fatal Women: A Critical Approach**. M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.

opostas umas às outras. Cada uma delas é um enigma para o artista que é representado na tela como vítima dessa figura feminina perversa³⁹⁶.

IMAGEM 53 Edvard Munch. **Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)** (1894). Rasmus Meyer Collection, Bergen.

O mistério é, certamente, uma característica que se destaca *Coeur Meurtri*. Suas pálpebras caídas ocultam parcialmente seu olhar, enquanto a predominância de tons neutros na composição, incluindo seu vestido acinzentado, reforçam uma conotação de indefinição e morbidez. Na produção artística do entresséculos o mistério da mulher associado ao perigo, ao incerto, ao enigma, comumente é representado por meio da imagem da *Femme Fatale*³⁹⁷. Seria a representada de Nicota Bayeux uma mulher fatal? Sua postura ativa seria uma apropriação da artista deste tipo feminino?

Na produção artística do período, pode-se identificar a criação de mitos em torno das mulheres que vão desde a figura fragilizada, e até mesmo sacralizada, até o seu extremo oposto, ou seja, a mulher perversa, extremamente sexualizada, “devoradora de homens”³⁹⁸. A mulher

³⁹⁶ Ibidem, p. 312.

³⁹⁷ Sobre o tema é importante destacar o livro de Bram Dijkstra, referência sobre a representação das *Femmes Fatales* na produção artística do entresséculos. DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture**. Oxford, Ed: Oxford University Press, 1988.

³⁹⁸ COLI, op. cit., 2010, p. 121.

interiorizada, como observamos anteriormente, já trazia algum tipo de agência e profundidade, mas ainda carregava traços da frivolidade e passividade por meio de sua vestimenta e postura corporal resignada. A mulher fatal também é frívola, contudo, a vestimenta neste tipo feminino assume outra função.

Laura Malosetti destaca o papel importante da vestimenta na representação da *Femme Fatale*. A mulher vestida luxuosamente é dona de si e das situações que promove. Não é mais um objeto de contemplação nem uma escrava voluptuosa. Por meio de sua roupa, maquiagem e penteado é capaz de dominar o homem com seus encantos³⁹⁹. A historiadora da arte, entende que esta maneira de representar a mulher significou uma nova força de atração erótica. Dotin-Orsini também chama a atenção do ornamento e da maquiagem como elementos muito comuns na representação deste tipo feminino, simbolizando o caráter perigoso da mulher que mente sobre sua aparência com a finalidade de atrair os homens⁴⁰⁰.

O historiador da arte John Berger discute sobre tal importância dada à “aparência” nas representações do feminino. As mulheres são descritas de uma maneira bastante diferente dos homens, inclusive na arte moderna, não porque o “feminino” é diferente do “masculino”, mas porque ainda se presume que o “espectador ideal” é o homem e a imagem da mulher tem a finalidade de agradá-lo⁴⁰¹.

“Agradar em tudo, agradar sempre, agradar a todos, eis o fim da mulher. Tudo nela suscita o amor. Seus ornatos, seus vestuários, seus sorrisos e seus olhares são outras tantas armas para despertar o desejo”, leitura crítica feita por Nicota Bayeux em seu *Álbum* sobre o papel decorativo atribuído à mulher por muitos em seu tempo⁴⁰². A artista discorda desta construção da mulher como um sujeito passivo, que tem como função agradar aos outros, sobretudo ao homem. Entende que quando “inteligentes” as mulheres não necessitam destes artifícios. Observando *Coeur Meurtri*, nota-se que são justamente os “ornatos”, “vestuários”, “sorrisos” e “olhares” que lhe faltam. Seu cabelo está desalinhado, não possui adereços no corpo, tais como brincos, pulseiras ou colares e sua vestimenta, embora moderna, é simples, sem brilhos, estampas, bordados ou rendas, a sua cor acinzentada quase mistura a roupa à fatura do fundo marrom da tela. Sua expressão facial e olhar não são muito receptivos. A retratada

³⁹⁹ MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografías del deseo. *Caiana*. No 7, 2015. p. 7.

⁴⁰⁰ DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A Mulher que Eles Chamavam Fatal*. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 61.

⁴⁰¹ BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, pp. 66-68.

⁴⁰² O trecho citado faz parte do texto “A Mulher” escrito por Nicota Bayeux em seu *Álbum*. Ver Capítulo 1, páginas 54 e 55.

não parece seduzir o espectador. Seria a representada de *Coeur Meurtri* a idealização de mulher presente no *Álbum* da artista? Não há documento ou registro que nos permita confirmar esta hipótese, contudo, é um fato que a ausência de ornamentação e destes signos comumente atribuídos ao feminino chama atenção e diferencia a pintura de uma parte significativa da produção artística que representava o feminino, desde a mulher resignada até a mulher fatal.

Não defendemos que a representada de *Coeur Meurtri* seja uma *Femme Fatale* no *stricto sensu*, mas sim que possui alguns atributos que a aproximam deste tipo feminino e a conferem uma postura ativa. Acreditamos que Nicota Bayeux ao construir sua personagem, buscou retratar uma cena íntima, onde a mulher aparece com uma atitude diferenciada, que pode ter sido referenciada nas representações da mulher fatal. De acordo com Jorge Coli, a produção artística do século XIX se caracteriza pela pluralidade de referências, momento em que o artista tem maior liberdade de escolha⁴⁰³.

Mesmo as representações de mulheres fatais na produção artística finissecular não assumiram formatos unos, inflexíveis. Segundo Mireille Dotin-Orsini, o tema se tornou um clichê no final do século XIX, o que dificultou sua definição precisa. Romancistas se aproveitaram deste mito feminino como publicidade para vender seus livros, que possuíam narrativas das mais diversas, que muitas vezes não correspondiam às imagens das capas e títulos que estampavam *Femmes Fatales*⁴⁰⁴. Tal afirmação nos possibilita dizer que as mulheres perversas apareceram de modos distintos no imaginário finissecular.

Malosetti, em sua descrição da *Femme Fatale*, destaca algumas características que podem ser notadas na retratada de Nicota Bayeux. Dentre elas temos o olhar velado, a colocação do corpo de pé, a cabeça inclinada para trás e os cabelos longos e desalinhados:

Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. **De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden**, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad⁴⁰⁵.

Termina sua descrição falando de símbolos que com frequência eram postos junto da mulher fatal, reforçando sua periculosidade, tais como esfinges, serpentes, cadáveres e chamas.

⁴⁰³ COLI, op. cit., 1988, p. 227.

⁴⁰⁴ Para pensar a representação das mulheres fatais no século XIX, Orsini buscou não privilegiar os grandes autores da literatura. Direccionou sua análise nos “pequenos decadentes”. DOTTIN-ORSINI, op. cit., 1996, p. 17.

⁴⁰⁵ MALOSETTI COSTA, op. cit., 2015, p. 6. Grifos meus.

Essas figurações remetiam muitas vezes à personagens bíblicas e mitológicas, a exemplo de Salomé, Pandora e Judite, que encarnavam a fascinação e o terror que as novas mulheres modernas exerceram sobre os homens de seu tempo. Parte da sociedade do final do século XIX, incluindo alguns intelectuais e artistas, entendiam que os casos de alcoolismo, uso de drogas, queda de natalidade e de epidemia da sífilis em Paris estavam relacionados à modernidade⁴⁰⁶. A criação de personagens fictícios e fantasmas tais como a “nova mulher”, a dominadora ou a artista fatal é sintomático não apenas da cristalização destes medos que se colocaram no final do século, mas também transmite um fator mais amplo, que estava no cerne das questões sociais sobre as consequências da emancipação feminina⁴⁰⁷.

Claudia de Oliveira entende as narrativas sobre a mulher fatal como a construção de uma figura não idealizada, que rompia com a associação da mulher à tradição romântica. A nova mulher parecia ter perdido a sua sacralidade, sua absoluta unidade, o corpo feminino não era mais o representante da beleza celestial. Oliveira traça um paralelo entre a mulher moderna e a representação da mulher fatal, sendo esta um tipo feminino “carnalizado”, mais próximo ao “real”⁴⁰⁸.

O retrato *La comtesse Maurice Pillet-Will*, de Paul Albert Besnard [IMAGEM 37], é um exemplo da *Femme Fatale* como mulher real, moderna, luxuosa e sedutora. Sentada em uma poltrona verde, a figura feminina usa um vestido inteiramente brilhante e revelador. Seu penteado é elaborado e está maquiada. Voltada em direção ao espectador, seus olhos estão meio fechados, atribuindo à representada uma expressão misteriosa. Albert Besnard apelidou a condessa de “Le sphinx parisien”⁴⁰⁹, referência à enigmática e perigosa esfinge.

O olhar impenetrável também pode ser observado nos salões de Paris. No caso da pintura *amour profane*, do artista Louis Marie De Schryver e exposta no *Salon de la Société des artistes français* de 1902, observamos uma figura feminina cujo olhar velado em direção ao espectador demarca o seu mistério e sedução [IMAGEM 54]⁴¹⁰. A figura parece estar de pé,

⁴⁰⁶ STEELE, op. cit., 2009, p. 402.

⁴⁰⁷ FOUCHER-ZARMANIAN, Charlotte. **Créatrices em 1900: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes**. Paris: Mare e Martin, 2015, p. 82.

⁴⁰⁸ OLIVEIRA, Cláudia de. **As Pérfidas Salomés: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para todos... - 1907-1930**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008 (papéis avulsos).

⁴⁰⁹ LOBSTEIN, op. cit., 2014, p. 262.

⁴¹⁰ A tela em questão foi exposta junto com a pintura *amour sacre*, do mesmo artista. Comparando-se as duas algumas semelhanças são perceptíveis, como a vestimenta clara e o gesto feito com as mãos. Em contrapartida, o olhar e a fatura marcam as diferenças entre as obras e determinam a oposição entre os dois tipos de amor, o sacro e o profano. Enquanto o amor profano olha em direção ao espectador e possui uma fatura mais livre, a figura que

com o corpo inclinado levemente para trás e as mãos unidas em posição de prece. Notamos que o lado direito do seu rosto é coberto por uma penumbra, o que nos impede de vê-la por completo. A jovem, embora misteriosa, traz um sutil sorriso no rosto.

IMAGEM 54 Reprodução da pintura “Amour Profane” pelo Catalogue illustré du salon de 1902. Société des artistes français, p. 123. Fonte: gallica.bnf.fr

IMAGEM 55 Reprodução da pintura de Nicota Bayeux “Marina” pela Revista Renascença. Fonte: RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923, p. 17.

O retrato *Marina* de Nicota Bayeux, reproduzido pela revista *Renascença* em 1913 [IMAGEM 55]⁴¹¹, traz uma figura feminina com características semelhantes à pintura de Schryver. O corpo está levemente reclinado para trás, sendo que o rosto está sutilmente virado para o lado, de modo que o seu colo fique mais exposto. Os olhos estão semicerrados, e um sutil sorriso desponta no rosto. Da mesma maneira que em *Amour Profane* há uma penumbra

representa o amor sacro olha em direção ao céu, indicando o contato com Deus, além disso as pinceladas são contidas.

⁴¹¹ **Renascença**: revista de arte e pensamento, Nº3, 1923, p. 17.

cobrindo parte da face da retratada. Infelizmente a reprodução da revista não nos permite observar os detalhes da obra, ou mesmo suas cores, com isso não é possível confirmar se seus cabelos estão presos ou soltos, já que se confundem com o fundo escuro da tela, nem se a representada utiliza algum adereço (embora aparentemente possua brincos).

IMAGEM 56 Reprodução da pintura “Impression Parisienne” pelo Catalogue illustré du salon de 1904. Société des artistes français, p. 108. Fonte: gallica.bnf.fr

No *Salon des artistes français* de 1904 a tela de F. Buret⁴¹², *Impression parisienne*, também se destaca pelo olhar impenetrável da personagem [IMAGEM 56]. Observamos uma figura feminina elegantemente vestida caminhando nas ruas da cidade, percebemos que está acompanhada de outra mulher. Vira-se em direção ao espectador de maneira furtiva e o observa pelo canto dos olhos, estando estes com as pálpebras levemente fechadas. Trata-se de uma cena momentânea, pois logo a representada retornará ao seu trajeto anterior. Esse tipo de representação da “parisiense” foi muito comum, principalmente por ela encarnar a

⁴¹² Florent Buret foi aluno de William Bouguereau na Académie Julian.

modernidade, a cidade em movimento⁴¹³. Segundo Griselda Pollock, a mulher que transita na cidade moderna não passa despercebida, atrai os olhares. O homem, por sua vez, é o *flâneur* anônimo, que observa mas não é observado⁴¹⁴. Na tela de Burret o observador é descoberto e fitado pela figura feminina, ao passo que ela se mantém impávida, impenetrável, com seu olhar misterioso.

A partir do que foi visto, entende-se que a mulher figurada por Nicota Bayeux possui diferenças importantes em relação às mulheres perversas, sobretudo no que diz respeito à ornamentação e à vestimenta exuberante. Contudo, também percebemos semelhanças, principalmente em relação ao olhar enigmático e a atitude ativa.

A indefinição da figura feminina de *Coeur Meurtri* é o principal traço que a aproxima da mulher fatal, o que a torna ameaçadora. Será que o coração da retratada que foi ferido? Ou teria ela ferido o coração de alguém? Martinho Alves da Costa Junior pondera que, na cultura finissecular, mesmo quando a mulher aparece como vítima deve ser destruída, antes que se transforme em “fatal”⁴¹⁵. A representada de Nicota Bayeux é dual, está entre a vítima e a vilã, entre a fragilidade e a força, entre a tristeza e a indignação.

⁴¹³ CHAZAL, Gilles. **Paris 1900**: dans les collections du Petit Palais. Paris: Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2002, p. 76.

⁴¹⁴ POLLOCK, op. cit., 2011.

⁴¹⁵ O historiador da arte mostra o poderio da mulher fatal a partir do trabalho de Félicien Rops. *Jantar de Ateus* (1882), onde a figura feminina, em um primeiro olhar parece ser a vítima da cena, contudo percebemos pernas masculinas no canto da ilustração. “De uma forma ou de outra, a mulher é um elemento perigoso, ardiloso e misterioso. Portanto, se ela aparece como vítima é, antes de tudo, porque deve ser destruída (Ophélia, A figura de Sardanapalo etc.) antes que se transforme em fatal, e a partir deste ponto, não se há mais nada a ser feito (como em Dalila, Diana etc.).” JUNIOR, Martinho Alves da Costa, op. cit. 2010, p. 362.

2.4. Retratos, figuras e estudos: a produção de *La Belle Isabel* na *Académie Julian*

Antes de ser mencionada nos jornais paulistanos como *Coeur Meurtri*, a presente tela muito provavelmente possuía outro título: *La Belle Isabel*. Sabemos disso graças a registros fotográficos do antigo entelamento da obra que nos revelaram não apenas seu nome original, mas também que foi produzida em Paris enquanto a artista era aluna da *Académie Julian*. A inscrição encontrada “5. rue Berri” é exatamente o endereço de um dos ateliês femininos da instituição. A partir desta informação, formulamos a seguinte questão: de que maneira as aulas da *Académie Julian* aparecem em *Coeur Meurtri*? Para responder isso, um dos caminhos possíveis é o de investigar quais as semelhanças e quais as diferenças entre as produções de Nicota Bayeux e de suas colegas.

Com um ensino voltado sobretudo para o desenho, portanto, preocupado com os estudos anatômicos e com a representação ideal da figura humana, tal como era preconizado pela tradição acadêmica a que se filiava, o retrato foi um gênero artístico bastante incentivado nos ateliês da *Académie Julian*. Além do prestígio técnico atribuído ao retratista, entendia-se que a dedicação a tal representação traria ao artista mais compradores, visto que no final do XIX o retrato se tornara um objeto de desejo de muitos burgueses de posses. Os nomes femininos mais conhecidos que passaram pela *Académie Julian* são de retratistas, como a russa Marie Bashkirtseff, a suíça Louise Breslau, a americana Cecília Beaux, a polonesa Anna Bilinska-Bohdanowicz e a francesa Amélie Beaury-Saurel⁴¹⁶.

Analisando a seguinte fotografia [IMAGEM 57], de um ateliê da *Académie Julian* em 1885, o número de retratos e estudos de cabeças evidencia-se na imagem; no canto direito também percebemos um esqueleto e moldes do corpo humano. Essas escolhas de composição indicam a preocupação em construir uma imagem de profissionalismo e compromisso com os preceitos acadêmicos. A ausência de elementos que remetam ao feminino também chama a atenção e pode ser interpretada como uma maneira de ressaltar a similitude do ensino oferecido para homens e para mulheres.

⁴¹⁶SIMIONI, op. cit., 2008, p. 188.

IMAGEM 57 Grupo de alunas da Académie Julian. Fotografia de 1885. Arquivo digital da Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2001697170/>. (Data de acesso: 10 de junho de 2019)

Dessa forma, como Nicota Bayeux era aluna da *Académie Julian*, não surpreende o fato dos retratos e figuras serem mais recorrentes em sua obra. *Coeur Meurtri* assim como outras telas da artista destacadas e reproduzidas pelos jornais e revistas do início do século XX tinham em o comum o fato de pertencerem a esses gêneros⁴¹⁷. Rodolph Julian afirma em sua entrevista ao jornal *The Sketch* serem os retratos os principais destaques de suas alunas nas competições da escola, e completa “which is generally supposed to be more or less a men’s speciality”⁴¹⁸. O diretor aponta uma questão importante, destacando um papel fundamental exercido por sua instituição: o fato do retrato ser o principal gênero ao qual estas mulheres estavam expostas garantia a elas não apenas a inserção no mercado artístico, como também a especialização em um gênero comumente associado ao masculino, o que imediatamente lhe confere maior prestígio.

⁴¹⁷ *Saudades, Cabeça de Velho Italiano e Retrato de d. Anna Lundgreen*: BELLAS Artes. **A Cigarra**, 6 de maio de 1914 e NICOTA BAYUEX. **A Cigarra**. 1 de março 1923, p. 31; Roque Marco e Nha Tuca, EXPOSIÇÃO DE PINTURAS. **Diário do povo**, 29 de agosto de 1913 e PELA ARTE. **Diário do Povo**, 7 de setembro de 1913, p. 2.; *Marina, Domínó Rose e Coronel Bento Bayeux*, **Renascença** n.3 1923;

⁴¹⁸ JULIAN’s Studios: an Interview with their Creator, **The Sketch**. A Journal of Art and Actuality, 28 juin 1893.

Tamar Garb em seu texto *‘L’art féminin’: the formation of a critical category in late nineteenth-century france* discute como a questão da identidade de gênero do artista evidenciada em sua obra sempre esteve em jogo⁴¹⁹. Na França do século XIX, a profissionalização das mulheres como artistas começa a ser aceita socialmente, contudo deveria corresponder aos valores tradicionais, ou seja, pinturas feitas por mulheres deveriam trazer características associadas à “feminilidade”. Nos *Salons des Femmes*, por exemplo, eram esperadas sobretudo pinturas de flores, quando as obras não correspondiam a esta expectativa a crítica de arte acusava as artistas de “masculinização”. Por meio de explicações biologizantes, era entendido como improvável que uma mulher pudesse produzir algo original. Houve casos em que produções feitas por mulheres foram associadas a seus professores homens evidenciando “uma óbvia mão do professor” nas telas⁴²⁰.

Gabriel Weisberg enfatiza como os retratos se destacavam nas produções artísticas das alunas da escola. Algumas artistas demonstraram interesse por poses informais e pela representação de momentos de intensa introspecção, características que, segundo o historiador da arte, respondem a uma gradual liberação da tradição acadêmica aplicada ao retrato. O ensino recebido capacitou tecnicamente estas alunas para executarem retratos com expressões faciais precisas, capazes de transmitir a sensação de profundidade psicológica ao observador⁴²¹.

Tal libertação da rigidez acadêmica também é destacada por Samuel Montière. O historiador afirma que a *Académie Julian* não era “oficialmente” favorável a inovações na arte acadêmica – a exemplo do Impressionismo, Pós-Impressionismo ou Fauvismo – contudo, era apresentada como uma instituição menos intransigente em comparação ao que era ensinado na *École des Beaux-Arts*⁴²². A partir de comentários de alunos, Montière nos mostra que havia um esforço dos professores, inclusive de William Bouguereau, em não recusarem completamente às novas estéticas, principalmente para não perderem alunos nos ateliês. É enfatizado pela revista *The Galaxy* que a “pintura de gênero” e a “pintura da vida moderna” eram privilegiadas na escola, se comparadas a temas religiosos, mitológicos e em relação às cenas de batalha da pintura histórica⁴²³. Afirma o articulista que os pintores, guiados pelo espírito de seu tempo, preferiam temas oriundos da vida moderna, visto que não eram perturbadores como as telas que

⁴¹⁹ Tamar Garb discute tal questão focando nas artistas do século XIX. Whitney Chadwick também fala em “arte feminina”, mas com os olhos voltados para o século XVIII. CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. Thames & Hudson, 2007, p. 151.

⁴²⁰ GARB, op. cit., 1989, p. 44.

⁴²¹ WEISBERG, op. cit., 1999, pp. 33 e 36.

⁴²² MONTIÈRE, op. cit., 2011, p. 308.

⁴²³ Ibidem, p. 320.

retratavam guerras. Preferiam pinturas associadas a emoções calmas, sentimentos gentis e pequenas cenas domésticas⁴²⁴. A “pintura da vida moderna” foi uma demanda dos compradores do período, que os pintores seguiram ao seu modo dependendo de suas estratégias de vendas e promoção⁴²⁵.

Tal adaptação da pintura tradicional apontada por Gabriel Weisberg e Samuel Montiegè pode ser percebida na produção de Nicota Bayeux e de algumas de suas colegas. Dentre as poucas pinturas encontradas das alunas do ateliê da *rue Berri*, vale notar que a maioria se trata de retratos e estudos de figuras⁴²⁶. Dentre as colegas de Bayeux, a inglesa Marion de Saumarez⁴²⁷ é uma das poucas que possuem seus trabalhos em instituições de arte. Os outros nomes têm suas produções, sobretudo, em coleções particulares, que só foram descobertas por meio de *sites* de leilão⁴²⁸.

Uma pintura bastante significativa desta tendência da época em representar cenas de interioridade é o óleo sobre tela *Portrait of Marie* (1903-1906) [IMAGEM 58], que é provavelmente um retrato Rose-Marie Guillaume, também aluna da *Académie Julian*. Trata-se de uma pintura em que o único elemento é a figura feminina, o fundo esverdeado não possui qualquer objeto ou ornamento que desvie o olhar da retratada que, por sua vez, usa um vestido branco e solto ao corpo. Há uma faixa com detalhes em branco e rosa bordada no vestido que se estende de um braço ao outro, próxima ao ombro, passando pela gola do traje. Os cabelos castanhos estão presos em um coque frouxo, ornado com um enfeite violeta, que pouco se

⁴²⁴ Apud. Ibidem, p. 321.

⁴²⁵ Ibidem, p. 321.

⁴²⁶ Outros retratos, estudos e cenas de interior das colegas de Nicota Bayeux, além dos que serão mencionados no texto: ver ANEXO 4.

⁴²⁷ Marion de Saumarez nasceu em 1885 na Inglaterra. Em 1900 se mudou para Paris, momento em que iniciou seus estudos na *Académie Julian* – a artista foi aluna da instituição durante sete anos. Anos depois Marion Saumarez se mudou para a casa de campo de seus pais, em Suffolk, Inglaterra.

Durante toda a sua vida, a artista continuou a pintar e manter contato com outros artistas. Seus trabalhos podem ser encontrados em coleções particulares e públicas.

O *Guernsey Museum & Art Gallery* possui 12 trabalhos de Saumarez, dentre estes 11 são retratos e figuras. A pintura *The Altar Of Sacrifice* pode ser encontrada na Igreja de St Andrew, em Suffolk, Inglaterra, trabalho que foi encomendado como um “Memorial Paroquial” para aqueles que morreram na Primeira Guerra Mundial. Dados obtidos no website do Museu Guernsey e no catálogo online “Art UK” que disponibiliza imagens e dados de obras de arte de todas as coleções públicas do Reino Unido.

<http://www.museums.gov.gg/article/101077/Home;>

https://artuk.org/discover/artworks/view_as/grid/search/keyword:marion-saumarez

⁴²⁸ Pinturas das artistas Léonie de Loghadès Marion de Saumarez, Dewing Woodward e Thérèse Geraldty foram localizadas a partir do site “Artnet” plataforma que disponibiliza imagens e dados de obras de arte presentes em diferentes galerias e leilões de arte. A pintura *Portrait imaginaire de Cyrano de Bergerac*, de Léonie de Loghadès foi encontrada no website especializado em leilões de arte “Blouin Arts Sales Index” <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Leonie-de-Loghades-6111981/Portrait-imaginaire-de-Cyrano-de-Bergerac->

destaca. A retratada não possui adereços, como colar e brincos e não está maquiada. A luz reflete, sobretudo, no lado esquerdo de seu rosto, enquanto a parte direita e os olhos permanecem em uma sutil penumbra. O olhar da retratada é muito semelhante ao observado nas pinturas de interior⁴²⁹. Mantém o olhar voltado para o seu eu. Seus pensamentos não estão na sala em que seu corpo ocupa. A penumbra em seu olhar reforça a sensação de que sua subjetividade é inalcançável.

IMAGEM 58 Marion de Saumarez. *Portrait of Marie* (1903-1906). Guernsey Museum & Art Gallery, Guernsey.

IMAGEM 59 Léonie de Loghadès. *Portrait de femme au collier de perles* (s/d). Pastel. 42 cm x 33 cm. Coleção Particular. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

Tal olhar distante também pode ser identificado no pastel da francesa Léonie de Loghadès⁴³⁰, onde, novamente, a profundidade psicológica é o foco da composição [IMAGEM 59]. O fundo e vestimenta possuem tons pasteis semelhantes, e lhes faltam elementos

⁴²⁹ Ver Capítulo 2, subcapítulo “Cenas de interioridade: entre a autonomia e o enclausuramento”.

⁴³⁰ Léonie de Loghadès (cujo sobrenome de solteira era Tchoumakoff) foi uma artista francesa, de pais russos. Participou de salões de arte, como *L'Exposition de la Société des Amies des Arts de Seine-et-Oise* de 1894, ganhando o « Prix du Salon » ; o *Salon des Artistes Français* de 1903, com um retrato em pastel ; e, novamente com um retrato, expôs no *Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs*, em 1901.

JOURNAL officiel de la République française. 4 de julho de 1898, p. 4074; **LE JOURNAL**. 7 de agosto de 1894, p.1 ; **LE SALON des Femmes Peintres et Sculpteurs**. **LE XIXe siècle** : journal quotidien politique et littéraire. 25 de fevereiro de 1901, p. 1;

decorativos, a simplicidade é imperativa. O único adereço da retratada é um colar de pérolas sem afetação.

Assim como em *Coeur Meurtri*, essas imagens possuem em comum alguns pontos: a ênfase na representação da figura feminina composta com vestimentas relativamente simples e olhar interiorizado; além disso, a utilização de um contraste entre a figura e o fundo sem elementos. Na pintura de Nicota Bayeux percebemos que a fatura que compõe o rosto da figura feminina preza mais pelo detalhe do que as pinceladas largas presentes no fundo, nos cabelos e na vestimenta. Situação semelhante pode ser observada no retrato de Saumarez, mais evidente na parte inferior do vestido; e no pastel de Loghadès, no qual os traços do vestido são simples, e se complexificam no rosto da jovem. No entanto, vale destacar que existem algumas diferenças importantes. Os cabelos estão presos e o corpo está coberto pela vestimenta, não percebemos a mesma nuance erótica observada em *Coeur Meurtri*.

IMAGEM 60 Rose-Marie Guillaume. **Mlle. Breuil** (1892). Pastel em papel. 41 cm × 33 cm. National Gallery of Art, Washington

IMAGEM 61 Augusta Roszmann. **Portrait of a Woman in a white Dress** (1894). Pastel. André Del Debbio Collection, Paris. Fonte: Apud WEISBERG, Gabriel. Op. Cit. 1999. P 34.

A análise de Weisberg sobre o desenho de Rose-Marie Guillaume, *Portrait de Mlle. Breuil* (1892) [IMAGEM 60], entende que o fundo e vestido apenas esboçados transmitem uma sensação de imediatismo e vivacidade; já os olhos profundos da retratada criam um

sentimento de introspecção e individualidade⁴³¹. Guillaume não aparece na lista de colegas de Nicota Bayeux, contudo foi aluna da *Académie Julian* durante anos. Estudos e pinturas com temáticas psicológicas e que estilisticamente enfatizam o efeito inacabado podem ser identificadas em alunas não apenas do ateliê de Bouguerreau. A belga Augusta Roszmann, aluna de Boulanger e Lefebvre, é um exemplo. Seu pastel *Portrait of a Woman in a White Dress* [IMAGEM 61] traz características semelhantes no olhar e na fatura. Outras artistas como Marie Bashkirtseff e Cecilia Beaux também podem ser citadas por construírem seus retratos de maneira semelhante. O treinamento recebido na *Académie Julian* lhes permitiu processar expressões faciais com precisão e transmitir a sensação de profundidade psicológica.

Além de *Coeur Meurtri*, outras pinturas de Nicota Bayeux possuem traços que poderiam ser vistos como “inacabados”⁴³², a exemplo do retrato de sua irmã Nina [IMAGEM 62]⁴³³, no qual o efeito é bastante evidente na parte inferior da tela. Podemos observar claramente as pinceladas do elegante casaco marrom. Por baixo do casaco há uma camisa branca simples com uma gola que cobre o pescoço completamente. Também compõe a vestimenta um grande chapéu. Praticamente toda a pintura está em cores neutras, mudando apenas a tonalidade de um marrom para o outro, assim, cabelos, casaco e fundo quase se fundem. Tal paleta de cores simplificada, que também é observada em *Coeur Meurtri*, foi apontada pelo articulista do *O Estado de S. Paulo* como uma característica dos retratos e figuras de Nicota Bayeux: “caracteriza-se por uma sobriedade de notória nobreza; os seus quadros de figura e os retratos têm a simplicidade de colorido que requerem estas pinturas, destinadas a concretizar e transmitir uma individualidade, ou um estado psychico [...]”. Em contraposição às cores simples e quase homogêneas do fundo e da vestimenta, está o rosto da representada, iluminado pela artista e provocando o efeito de individualidade e introspecção comentados pelo colunista. Assim como em *Coeur Meurtri* e nas pinturas e estudos mencionados, o fundo não traz informações, o principal elemento destes retratos é o indivíduo representado.

⁴³¹WEISBERG, op. cit., 1999, p. 33.

⁴³² O aspecto de “inacabado” também pode ser observado na pintura *Sem Título* [IMAGEM 41] de Nicota Bayeux.

⁴³³ No catálogo Dezenovevinte a pintura aparece como *Retrato (moça com chapéu)*. Sabemos que a retratada é Nina, irmã de Nicota Bayeux, devido a entrevista concedida pela família da artista. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dezenovevinte**: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Catálogo de exposição.

IMAGEM 62 Nicota Bayeux. **Sem título [Retrato de Nina]** (s/d). Óleo sobre tela. 81 cm x 53 cm. Coleção Particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Contudo, apesar das semelhanças apontadas, há dois aspectos que diferenciam *Coeur Meurtri* dos exemplos expostos até então: os cabelos soltos e a vestimenta reveladora. Apenas duas pinturas de colegas da artista foram encontradas com os cabelos semelhantes aos da figura feminina de Bayeux. No pastel *Portrait de femme au bijou* [IMAGEM 63], observamos uma mulher de longos cabelos negros e soltos, cujos olhos estão semicerrados. Infelizmente só foi encontrada a imagem cortada, assim, não temos como saber se existem outros elementos na cena além da retratada. Em sua cabeça percebemos uma tiara dourada que remete a uma temática orientalista. Adereço semelhante também pode ser observado na pintura *Arab robe* de Marion de Saumarez [IMAGEM 64], onde a personagem também aparece usando um adereço similar na cabeça, além de também estar com os cabelos longos e escuros soltos. O vestido marrom da representada revela parte de seu colo e parece estar caindo para o ombro esquerdo da figura feminina, que logo estará descoberto.

IMAGEM 63 Léonie de Loghadès. **Portrait de femme au bijou** (s/d). Pastel. 36 cm x 53 cm. Coleção Particular. (Imagem cortada). Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 64 Marion de Saumarez. **Arab Robe** (s/d.). Óleo sobre tela. 63 cm x 42 cm. Coleção Privada. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

A temática orientalista nos dois retratos os afasta da pintura de Nicota Bayeux, que embora também represente sua figura com os cabelos soltos, trata, como já se discutiu, de uma personagem mais próxima à das figurações femininas da modernidade parisiense⁴³⁴. Nas pinturas de Saumarez e Loghadès, a nuance erótica presente nos cabelos longos, soltos e negros é idealizada na imagem do “outro”, do exótico, simbolizado por meio do adereço orientalista na cabeça. José Américo Motta Pessanha, ao tratar do pudor sobre o nu na pintura brasileira do entresséculos, afirma que o distanciamento espacial entre observado e observador mascara o erotismo com a justificativa de se tratar de um olhar curioso e antropológico⁴³⁵. A representada de *Coeur Meurtri* é próxima ao espectador, tanto espacialmente quanto temporalmente, o que pode ser notado por meio de sua roupa íntima moderna. Além disso, é preciso salientar que a representação da mulher oriental no final do século XIX estava carregada de um caráter simbólico de dominação, a visão orientalista estava baseada consideravelmente em uma consciência de Europa soberana e um oriente subjugado⁴³⁶.

Além de *Coeur Meurtri*, outras produções de Nicota Bayeux possuem semelhanças com trabalhos de suas colegas. Com isso, pode-se inferir que elas estavam pintando temáticas correspondentes por meio de faturas similares. A pintura a óleo de Thérèse Geraldty, *Woman with Poppies* [IMAGEM 65], por exemplo, traz elementos comuns à tela *Saudades* de Nicota Bayeux [IMAGEM 42]. Observamos a presença do adereço na cabeça com flores vermelhas, do xale amarelo sobre o corpo e do instrumento musical sobre a almofada. Aqui temos mais um exemplo da representação do “outro”, evidenciado pelo instrumento musical e pelos adereços exóticos, como a tiara e o bracelete dourados.

⁴³⁴ Tal questão foi discutida no Capítulo 2, no subcapítulo “2.1.2 Reflexões sobre o traje representado em *Coeur Meurtri*”.

⁴³⁵ PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: **O desejo na academia (1847-1916)**. São Paulo: PW, 1991. Catálogo de exposição, p. 45.

⁴³⁶ Edward W. Said, baseado em fontes escritas variadas, como romances, relatos de viagem, escritos políticos e acadêmicos, entende que é preciso pensar a relação entre o Ocidente e o Oriente sob a perspectiva política e de dominação. Embora não fale diretamente das artes plásticas, Said discorre sobre o discurso “orientalista”, que foi amplamente disseminado pela cultura europeia do entresséculos. Para Said o orientalismo é antes de tudo uma “distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos sociológicos, históricos e filológicos”. É um discurso que não está em relação direta ao poder político em si, mas que é “produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), com o poder intelectual (como as ciências reinantes da linguística comparada ou anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas a decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que ‘nós’ fazemos e o que ‘eles’ não podem fazer ou entender como ‘nós’ fazemos”. SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 24.

IMAGEM 65 Thérèse Geraldy. **Woman with Poppies** (1910). Óleo sobre tela. 38.1 x 45.7 cm. Coleção privada. Fonte: <http://www.artnet.com> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

Além das figuras femininas, Nicota Bayeux também produziu vários retratos com tipos populares, dentre estes se destacam os idosos⁴³⁷. *Cabeça de velho italiano* [IMAGEM 66] e *Francesco* [IMAGEM 67] trazem dois senhores com vestimentas muito semelhantes, paletó escuro sobre um colete e uma camisa branca, ambos têm barbas e bigodes volumosos e grisalhos. Em *cabeça de velho italiano* percebemos marcas de expressão entre as sobrancelhas e em *Francesco* o retratado porta um chapéu simples. Os títulos das pinturas nos revelam que se trata de italianos⁴³⁸.

⁴³⁷ Ver Anexo 5

⁴³⁸ É importante destacar que esses foram temas comuns à pintora franco-brasileira Berthe Worms que também estudou na *Académie Julian*. No acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo temos alguns exemplos, tais como *Recordas-te?*, *Canção sentimental* e *Saudades de Nápoles*.

IMAGEM 66 Nicota Bayeux. **Cabeça de velho italiano** (s/d). Óleo sobre tela. 42,5 cm x 30,4 cm. Coleção Particular. Fonte: <https://m.skinnerinc.com/auctions/2440/lots/710> (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

IMAGEM 67 Reprodução da pintura Francesco, de Nicota Bayeux, pelo Catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux no Clube Campineiro, de 1924. Acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

As aulas de retratos na *Académie Julian* eram muito recorrentes, o que pode ser percebido nos relatos de Aline de Lens, colega de classe de Nicota Bayeux. Em diferentes momentos ela comenta sobre a produção de retratos e sobre os modelos que posavam na escola. Mencionou uma aula onde a retratada era uma jovem loira com vestes religiosas⁴³⁹; em outro dia a modelo era uma bela jovem italiana, mas que posava mal⁴⁴⁰, certa vez também relatou que “au portrait c’est un vieillard à grande barbe”, como nas pinturas *Francesco* e *cabeça de velho italiano*⁴⁴¹.

⁴³⁹ “Nous avons pour le portrait le matin une jeune femme blonde qui pose en costume de religieuse » DE LENS, op. cit., 2007, p. 37.

⁴⁴⁰ « nous avons une jeune femme italienne au portrait. Elle est assez jolie mais pose très mal » Ibidem, p. 38.

⁴⁴¹ A reprodução da pintura “cabeça de velho italiano” foi encontrada no site de leilão <<https://m.skinnerinc.com/auctions/2440/lots/710>>. O site diz que, de acordo com inscrições presentes em uma etiqueta atrás da tela, se trata de um retrato do escritor “Tolstoi”, produzido em 1890 – é importante destacar que a pintora não é identificada, dizem apenas que há a assinatura “Nic. Bay.”. Acreditamos que estas informações estão incorretas, pois uma reprodução da mesma obra aparece no catálogo da exposição póstuma de Nicota

IMAGEM 68 Nicota Bayeux. Reprodução da pintura "Espera da consulta" pela Revista Renascença. RENASCENÇA: revista de arte e pensamento. 1923. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Unicamp, São Paulo.

A representação de tipos populares femininos também está presente na obra de Nicota Bayeux⁴⁴². A pintura *Espera da consulta* [IMAGEM 68] representa uma mulher sentada em um banco com o corpo inclinado para frente, indicando seu cansaço. Ela segura com as duas mãos um velho guarda-chuva e os apoia entre os joelhos. Seu traje é simples, composto por um lenço na cabeça, uma longa saia, uma blusa de mangas compridas e uma capa. A figura espera o momento da consulta com o médico. “No rosto da mulher, de rugas suaves e meigas há uma expressão muito viva de sofrimentos resignados”⁴⁴³, e, completamos, seus olhos possuem um aspecto introspectivo. Composição e temática semelhantes podem ser observadas na pintura de Dewing Woodward, colega de Bayeux, *Tout sera bientôt fini* [IMAGEM 69], que representa uma senhora simples em posição similar pela maneira de sentar e de repousar as mãos. Suas

Bayeux, de 1924, onde é intitulada como “cabeça de velho italiano”. Acreditamos que a data também não está correta, pois, como foi demonstrado, a pintura possui características que nos levam a acreditar que foi produzida enquanto era aluna da *Académie Julian*.

⁴⁴² Outros dois retratos podem ser citados “Camponesa” e “Nha Tuca”. Ver ANEXO 5.

⁴⁴³ PELA ARTE. **Diário do Povo**, 7 de setembro de 1913, p. 2.

vestes são modestas e ela usa um lenço sobre a cabeça que cobre parte de seus cabelos brancos. A paleta de cores é reduzida e fria, predominam o preto e o branco. O fundo da tela é vazio e a iluminação da pintura está quase completamente voltada para a face da retratada, cujas rugas reforçam sua expressividade. Woodward opta por direcionar completamente a atenção do espectador para a figura feminina. Como observamos, esta foi uma característica bastante recorrente entre as pinturas de Bayeux e suas colegas.

IMAGEM 69 Dewing Woodward. **Tout sera bientôt fini** (s/d). Pastel. 91 cm x 72 cm. Coleção privada. Fonte: www.artnet.com (Data de acesso: 6 de junho de 2019)

Nota-se, portanto, uma recorrência na produção de retratos e figuras por Nicota Bayeux e por suas colegas de classe. Pretendeu-se mostrar, por meio da comparação entre as pinturas e estudos, que havia um interesse destas artistas em representar momentos de introspecção, característica que respondia a uma maior flexibilização das normas acadêmicas aplicadas à retratística – o cuidado com a construção da expressão facial, em contraposição à pincelada mais livre e à simplicidade na escolha das cores nas vestimentas e nos fundos, evidencia que havia um objetivo de ressaltar a profundidade psicológica dos retratados.

Dessa forma, acreditamos que a *Académie Julian*, além de ter um papel fundamental para que Nicota Bayeux se especializasse na produção de retratos e figuras, também possibilitou que a artista acrescentasse traços “modernos” em suas pinturas, principalmente em *Coeur Meurtri*, cujo drama psicológico da figura feminina é central e o uso das cores neutras e da

fatura mais livre contribuem para esse fim. A partir da comparação das telas das alunas da *Académie Julian* e a produção de Nicota Bayeux é possível identificar que a instituição promoveu, de certa forma, uma mediação entre o rigor acadêmico e as novidades artísticas do entresséculos.

CAPÍTULO 3 – Entre gêneros artísticos e silenciamento: a trajetória de *Coeur Meurtri* na Pinacoteca do Estado de São Paulo

3.1. Entrada no acervo da Pinacoteca

Em 1913 o Governo do Estado de São Paulo adquire a pintura *Coeur Meurtri*, com a finalidade de compor o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁴⁴⁴. Esse foi, obviamente, um feito importante para Nicota Bayeux. Primeiro porque ter uma obra adquirida e exibida por um museu por si só já representava uma conquista, visto que este é um espaço de consagração por excelência⁴⁴⁵. Tal situação, que já seria honrosa para um artista veterano, era ainda mais relevante para uma estreante como Nicota Bayeux⁴⁴⁶. Em segundo lugar, a Pinacoteca do Estado de São Paulo a partir do final de 1911 passou a seguir um regulamento próprio, sendo, portanto, *Coeur Meurtri* uma das primeiras telas escolhidas pela instituição após tal reestruturação. Após expor *Coeur Meurtri* na II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mostra em que participaram nomes consagrados como Antônio Parreiras, Oscar Pereira da Silva, Lucílio de Albuquerque e Pedro Weingartner, a tela de Nicota Bayeux foi apontada como um destaque positivo por articulistas do período, o que certamente contribuiu para a aquisição de sua pintura⁴⁴⁷.

Coeur Meurtri foi a primeira tela da artista a ser comprada por uma instituição pública. Sabendo que Nicota Bayeux em 1913 não era um nome muito comentado pelos jornais, por que teve uma de suas telas adquiridas pela Pinacoteca?

No caso específico da aquisição de *Coeur Meurtri*, acreditamos que diferentes fatores – diferentes, mas intrinsecamente relacionados – influenciaram a aquisição da pintura⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ PARA A PINACOTECA de S. Paulo. **O Paiz**. 24 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁴⁵ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 36.

⁴⁴⁶ O articulista do *O Estado de S. Paulo* se refere a Nicota Bayeux como uma “debutante” na mostra. A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes”. **O Estado de São Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁴⁷ Ver Capítulo 1, subcapítulo “1.2.2. Nicota Bayeux e a crítica de arte”, onde tratamos com maior detalhe sobre o papel da crítica em relação aos trabalhos e exposições de Nicota Bayeux.

⁴⁴⁸ Como base metodológica, cabe citar o historiador da arte Enrico Castelnovo. O pesquisador entende que a simples associação da obra ao seu artista, ou a classificação da obra em um estilo definido, reduzindo a produção a tendências estéticas, retiram desta a sua complexidade.

“Em realidade, as obras de arte têm muitos valores que podem ser estéticos, mas também culturais, sociais, políticos, e é a tarefa do historiador da arte lê-las em sua complexidade. As imagens foram usadas como meio de dominação simbólico, como objetos de culto, instrumentos de distinção social, fonte de prazer estético e assim por diante, foram admiradas e detestadas, protegidas e destruídas, (...) foram copiadas, esquecidas, vendidas, roubadas. São histórias, todas, a serem seguidas para que possam perceber as várias facetas de uma obra de arte, em seus

Pretendemos apontar desde características formais da tela que contribuíram para sua inclusão no acervo, até a participação de agentes importantes no campo artístico paulistano que estavam relacionados à artista.

Propomos partir das seguintes questões: de que maneira *Coeur Meurtri* se adequou à política de aquisições da Pinacoteca? Havia uma diretriz que comandava as compras? Se sim, qual? Pedro Nery afirma que, embora a Pinacoteca do Estado tenha sido inaugurada oficialmente em 1905, sua fundação real como instituição museal se dá em 1911⁴⁴⁹. Isso porque, nos anos anteriores, a “galeria artística” não possuía estruturas básicas de um museu, como catalogação, conservação e exposição de sua coleção, tratava-se apenas um acervo acomodado no Liceu de Artes e Ofícios. A partir de novembro de 1911 a coleção passou a seguir parâmetros mais profissionais e técnicos, contratando pela primeira vez um conservador. A Pinacoteca estava construindo uma coleção e um discurso para esta sua nova fase administrativa, e *Coeur Meurtri* fez parte desse processo. Nery faz um levantamento dos acervos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado a fim de identificar quais os critérios de formação das coleções destas instituições. Quando inaugurada em 1905 o acervo inicial da Pinacoteca era proveniente de uma parte do acervo do Museu Paulista. Os trabalhos selecionados para compor tal coleção tinham em comum uma proposta didática, direcionada a uma formação artística. Os quadros enviados para a Pinacoteca estavam desvinculados com um discurso de formação da pátria.

Logo em seguida, entre 1905 e 1910, são feitas as primeiras aquisições para a Pinacoteca. A maior parte das pinturas que seguiam tendências voltadas ao “gosto burguês francês”, ou seja, predominavam cenas de gênero, temática bastante desejada pelas elites locais. De acordo com levantamento feito por Nery, das 27 obras que entraram no acervo, 18 podem ser entendidas como pinturas de gênero, a exemplo de *Canção sentimental*, de Bertha Worms, *cabeça de italiana*, de Georgina de Albuquerque e *Interior Bretão*, de Dario Villares Barbosa⁴⁵⁰

vários aspectos, a história das obras de arte não é uma história idílica, mas uma história de contrastes, de conflitos, de hegemonias, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferações como todas as histórias do homem”.

Esta crítica não significa que a forma tradicional de análise deva ser abandonada, pelo contrário, quanto mais elementos forem utilizados, melhor será delineada a história da obra de arte. Ao cruzar diferentes tipos de informações, as possibilidades de investigação aumentam. CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**: ensaios de história social da arte. Companhia das Letras, 2006, p. 142.

⁴⁴⁹ NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização**: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁴⁵⁰ Pedro Nery faz uma divisão entre “cenas de gênero” e “figuras tipificadas”, contudo não especificou sobre quais telas estava se referindo, dessa forma, optamos por defini-las todas como “pinturas de gênero”: “Oito das 27 obras adquiridas retratavam tipos populares, muitas vezes identificados pela sua nacionalidade e 10 eram cenas de

– dentre estas algumas combinavam cenas de gênero com a retratação de figuras tipificadas. Pinturas com temas históricos⁴⁵¹ e religiosos, retratos⁴⁵² e estudos de nu não eram a preferência da instituição⁴⁵³, embora os nus fossem bastante frequentes nos salões franceses⁴⁵⁴. Segundo Ana Cavalcanti, as pinturas de história no final do século XIX já não eram tão comuns nos salões, predominavam as paisagens, seguidas de numerosos retratos e pinturas de gênero⁴⁵⁵.

Após a regulamentação no final de 1911, a política de aquisições não sofreu grandes modificações. Contudo, Nery identifica que é possível notar que na administração de Altino Arantes à frente da Secretaria do Interior foi flagrante o processo de internacionalização do acervo, diretriz que se estenderia até pelo menos 1914. Este olhar para a produção “de fora” visava dotar a instituição de uma aparência moderna e cosmopolita. É perceptível uma preferência por cenas mundanas, mesmo quando os artistas eram brasileiros, isso aproximaria seus trabalhos à produção internacional⁴⁵⁶. Dentre as oito pinturas compradas entre 1911 e 1912, quatro eram de artistas espanhóis não residentes no Brasil⁴⁵⁷ e quatro de artistas brasileiros⁴⁵⁸. Logo no primeiro mês de 1912 foram compradas três telas que estavam expostas na I Exposição Brasileira de Belas Artes, sendo duas paisagens, uma de Maria Luiza de Camargo por 3:000\$000 e outra de João Baptista da Costa por 3:500\$000⁴⁵⁹; e uma cena de gênero de Eliseu Visconti. A tela de Visconti, *Maternidade*, despertou bastante interesse, o artista pediu 6 contos de reis e o governo tentou adquiri-la por 5 contos de reis. A pintura trazia uma temática familiar e com teor moral. A cena retrata uma família burguesa, composta pela mãe seus dois filhos, em um momento de lazer e descanso no Jardim de Luxemburgo⁴⁶⁰. Um

gênero, sendo que algumas combinavam cena de gênero e uma retratação de uma figura de tipificada”. Ibidem, p. 120.

⁴⁵¹ Apenas uma tela com temática histórica foi incluída na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1905 e 1912, *Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva. Ibidem, p. 101.

⁴⁵² Entre 1905 e 1911 apenas um retrato foi incluído ao acervo, de autoria Berthe Worms – de acordo com Nery, não há informações que a pintura esteve na Pinacoteca do Estado, sendo provável sua transferência para uma das secretarias ou gabinetes. Ibidem, p. 120.

⁴⁵³ As primeiras obras de “nu” entram no acervo da Pinacoteca apenas em 1910, ambas são doações feitas pelos irmãos Dario e Mario Barbosa após realizarem estudos em Paris. Ibidem, p. 120.

⁴⁵⁴ Gabriela R. Pessoa de Oliveira discorre sobre a presença dos nus nos salões franceses e como este gênero foi comumente reproduzido por artistas brasileiros, a exemplo de Virgílio Maurício e Antonio Parreiras, ambos se iniciaram nos *Salons* franceses com trabalhos de nus femininos. OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. **Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937)**. 2016. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 238.

⁴⁵⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. In: **ArtCultura**, v.7, n.10. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005, p. 16.

⁴⁵⁶ NERY, op. cit., 2015, p. 132.

⁴⁵⁷ Francisco Pradilla y Ortiz, José Moreno Carbonero, Eusébio Perez de Walluerca e Pablo Salinas

⁴⁵⁸ João Baptista da Costa, Maria Luiza de Camargo, Antônio Parreiras e o ítalo-brasileiro Eliseu Visconti.

⁴⁵⁹ NERY, op. cit., 2015, p. 128.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 132.

assunto mundano, representando um cenário parisiense e de autoria de um artista ítalo-brasileiro.

No ano seguinte, em 1913, percebemos que a lógica de aquisição foi semelhante⁴⁶¹. Durante a II Exposição Brasileira de Bellas Artes, seis artistas que participavam da mostra foram agraciados tendo seus trabalhos comprados pelo Estado. Destes, dois eram italianos e um era alemão, sendo que os três eram residentes no Brasil⁴⁶². Dos italianos Carlo de Servi e Enrico Vio foram compradas cenas de gênero e do alemão George Elpons uma natureza-morta [IMAGEM 74]. Dentre os brasileiros foram adquiridas duas paisagens, uma de Luiz Cordeiro [IMAGEM 73] e outra de Dakir Parreiras [IMAGEM 72]; e o “retrato” *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux. Tais pinturas seguiam um padrão muito semelhante àquele apontado por Nery. Assim, *O descanso do tropeiro* e *velhice tranquila* dos italianos Carlo de Servi e Enrico Vio, respectivamente, retratam tipos populares. O primeiro representa um senhor em um momento de pausa no trabalho, que se encontra sentado com o braço esquerdo apoiado sobre a mesa, em uma postura relaxada [IMAGEM 70]. Com a boca segura um cachimbo e ao lado de seu braço, vemos uma garrafa de vidro. Já a pintura de Enrico Vio [IMAGEM 71] retrata uma senhora em um momento de introspecção e sossego. Ela está sentada em uma cadeira em frente a uma mesa, sobre esta percebe-se um caderno fechado e uma bandeja, sobre a qual há um conjunto de louças. O uso de cores terrosas é bem semelhante nas duas pinturas.

⁴⁶¹ PARA A PINACOTECA de S. Paulo. **O Paiz**. 24 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁶² De acordo com o jornal *O Paiz*, só poderiam expor na I Exposição Brasileira de Bellas artistas brasileiros ou residentes no Brasil. EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **O Paiz**, 16 de outubro de 1911, p. 3.

IMAGEM 70 Carlo de Servi. **Descanso do tropeiro** (s/d.) Óleo sobre tela. 65 cm X 94 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 71 Enrico Vio. **Velhice tranquila**. Óleo sobre tela. 83 cm X 103 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 72 Dakir Parreiras. **Sou Bois** (s/d.). Óleo sobre tela. 75 cm x 95 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 73 Luiz Cordeiro. **Velhas figueiras** (Quinta da Boa Vista) (s/d). Óleo sobre tela. 65 cm x 80 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

IMAGEM 74 George Elpons. **Rosas** (s/d.) Óleo sobre tela. 53 cm x 76.5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

O gênero retrato não estava incluído dentre as preferências da Pinacoteca nesse período inicial de sua política de aquisições. Vemos sobretudo figuras tipificadas como as telas de Enrico Vio e Carlo de Servi⁴⁶³; tal fato nos leva a crer que a pintura de Bayeux foi interpretada mais como uma cena de gênero do que como um retrato, visto que representa uma situação de interioridade e de profundidade psicológica. Cabe destacar que antes de se chamar *Coeur Meurtri*, a pintura da artista estava intitulada como *La Belle Isabel*. Por algum motivo Nicota Bayeux inscreveu a tela na II Exposição Brasileira de Bellas Artes com um nome mais introspectivo que enfatiza o drama da figura feminina retratada. Teria a artista mudado o título com a finalidade de salientar o aspecto de “cena de interior”?⁴⁶⁴. A mudança de título não era algo incomum na época, o próprio Eliseu Visconti a fez algumas vezes, como a tela *Gioventu*

⁴⁶³ Podemos citar também *cabeça de italiana* de Georgina de Albuquerque, adquirida em 1911, *canção sentimental, recordas-te e perfil de velho* (pintura extraviada), de Berthe Worms, as três adquiridas em 1907.

⁴⁶⁴ É interessante notar que as pinturas, desenhos e estudos das colegas de Nicota Bayeux geralmente são mais descritivos, trazendo o nome das retratadas ou características da roupa e dos acessórios utilizados pelas modelos, a exemplo de *Portrait de femme au bijou*, *Arab Robe*, *Woman with Poppies*, *Portrait of Marie*, *Portrait de femme au collier de perles*. « *Portrait de femme au collier de perles*. « *Portrait de femme au collier de perles*. Ver Capítulo 2.

que antes se chamava *Melancolia*, ou a pintura a óleo *O Beijo* que antes estava intitulada de *Tendresse*⁴⁶⁵.

Nicota Bayeux, ao reforçar a temática de interioridade de sua pintura, correspondeu aos critérios cosmopolitas buscados pela Pinacoteca, temática que estava bastante presente na produção internacional e nacional, conforme se discutiu no capítulo anterior⁴⁶⁶. O título também nos traz outra informação sobre a pintura. O fato dele estar na língua francesa vincula a obra à França, especialmente Paris, cidade em que foi produzida⁴⁶⁷. Nicota Bayeux costumava nomear suas telas de acordo com o local onde as havia pintado, a exemplo de *Domino Rose e Finet*, que foram executadas em Paris, e *N'uma cour mouresca* e *Juif Marrocaïn*⁴⁶⁸, que foram produzidas em Argel⁴⁶⁹, todas estas pinturas também foram expostas na II Exposição Brasileira de Bellas Artes. Outro fator que também conferia à tela um “ar de modernidade” é sua fatura mais livre e visível, própria das novas tendências europeias que refletiam o afrouxamento dos preceitos acadêmicos, com as quais Nicota Bayeux teve contato enquanto aluna da *Académie Julian*⁴⁷⁰.

Nas aquisições seguintes a Pinacoteca seguiu a mesma lógica internacionalista. De acordo com o catálogo de dezembro de 1912⁴⁷¹, após as aquisições feitas durante a II Exposição Brasileira de Bellas Artes, foram integradas ao acervo as telas: *Leilão de Peixe* de Enrique Martínez Cubells y Ruiz, *As últimas notícias* e *Lua cheia* de Luís Graner, *Giestas* de Michele Cascella⁴⁷², *Scena de Montanha* de Tommaso Cascella⁴⁷³, *Corpus Domini* de Augusto L. Freitas⁴⁷⁴, *Últimas Compras* de Nicola Fabricatore, *Sant Eligio* de Nicola de Corsi, *Madrugada*

⁴⁶⁵ Informações obtidas no site do Projeto Eliseu Visconti: <https://eliseuvisconti.com.br/>.

⁴⁶⁶ O Capítulo 2 trata a temática da interioridade tanto na produção nacional quanto internacional.

⁴⁶⁷ Dakir Parreiras também intitula sua obra na língua francófona: *Sou Bois*. Embora o título esteja em francês, o articulista do OESP afirma que se trata de uma floresta brasileira. A SEGUNDA exposição Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1913, p. 3.

⁴⁶⁸ Percebe-se que a grafia francesa está incorreta, aparentemente há uma mistura do português com o francês. Não sabemos se esta mistura foi proposital ou um erro dos jornais. As grafias corretas seriam: *Dans une cour mauresque* e *Juif Marocain*.

⁴⁶⁹ As obras que foram feitas em São Paulo e Campinas estão com o título em português, com exceção de *Doux Souvenir*. Informações retiradas da lista de obras da exposição de Nicota Bayeux, mostra realizada na cidade de Campinas em agosto de 1913, divulgada pelo *Correio Paulistano*. NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**, 28 de agosto de 1913, p. 3; e da crítica sobre a II Exposição Brasileira de Bellas Artes EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

⁴⁷⁰ Ver Capítulo 2, subcapítulo “Retratos, figuras e estudos – a produção de La Belle Isabel na Académie Julian”.

⁴⁷¹ Apesar da capa do catálogo estar indicada como do ano de 1912, as telas mais recentes listadas foram adquiridas no ano de 1913. A pintura de Nicota Bayeux, por exemplo, já estava no catálogo de 1912. Provavelmente foi um erro de impressão. Centro de Documentação e Memória (CEDOC). Documento P. HIST. 0001.

⁴⁷² No catálogo está escrito Miguel Cascilla.

⁴⁷³ No catálogo está escrito Tomaz Cascilla.

⁴⁷⁴ Embora a pintura de Augusto Freitas esteja no “catálogo de 1912”, não foi encontrado qualquer registro da pintura no banco de dados da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Não sabemos se de fato integrou o acervo.

de *Boda* de Ernesto Valls e *La Culla Tragica*, de P. G. Amisani. Dentre essas, três são assinadas por pintores espanhóis, cinco italianos e apenas um brasileiro⁴⁷⁵.

Embora percebamos uma correspondência modular entre *Coeur Meurtri* e o conjunto de pinturas adquiridas para a Pinacoteca, ela não é capaz de explicar tudo. O caráter cosmopolita não era exclusividade da pintura de Bayeux, havia outras telas que seguiam tais tendências na II Exposição Brasileira de Belas Artes, inclusive esta foi a principal crítica do articulista do *O Estado de São Paulo* à mostra ao apontar a “falta de caracter nacional nas exposições brasileiras de arte”⁴⁷⁶. Artistas renomados como Eliseu Visconti e Oscar Pereira da Silva também expuseram na mostra pinturas que seguiam as características internacionalistas e não foram agraciados com aquisições. Em contrapartida, chama a atenção que pintores considerados “novos” pela imprensa foram contemplados.

Disseram que “novo no nosso meio” era Enrico Vio⁴⁷⁷, bem como falaram estarem surpresos com os trabalhos da “debutante” Nicota Bayeux, e se referiram a Dakir Parreiras como “novíssimo”. Os três eram artistas de pouca aparição na cena brasileira, porém foram em geral elogiados por colunistas da época, sobretudo suas pinturas que foram adquiridas pela Pinacoteca⁴⁷⁸. A II Exposição Brasileira de Belas Artes foi o primeiro salão que se tem registro do qual Bayeux participou, embora tenha sido tratada como artista desde 1901. Sabemos que a artista se inscreveu na edição de 1911, contudo seu nome não aparece entre os expositores, provavelmente sua obra não foi selecionada⁴⁷⁹. A segunda exposição brasileira contou com 70 artistas, sendo que dentre o total havia 12 mulheres⁴⁸⁰. Uma crítica comum à segunda edição da exposição foi que houve um aumento do número de artistas jovens entre os expositores, além da queixa de uma possível ausência de seleção visto que, segundo parte da imprensa, havia trabalhos de baixa qualidade⁴⁸¹.

⁴⁷⁵ Italianos: Nicola Fabricatore, Nicola de Corsi, Giuseppe Amisani, Michele Cascella e Tommaso Cascella. Espanhóis: Enrique Martínez Cubells y Ruiz, Luís Graner (catalão) e Ernesto Valls. Brasileiro: Augusto Freitas.

⁴⁷⁶ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Belas Artes. **O Estado de São Paulo**, 10 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁷⁷ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Belas Artes. **O Estado de São Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁷⁸ O jornal *O Estado de São Paulo* afirmou que Dakir Parreiras “demonstra qualidades de interpretação e colorido” e que tanto *Sou Bois* quanto *Velha Figueira* de Luiz Cordeiro são pinturas de caráter “acentuadamente nacional”. A SEGUNDA exposição Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1913, p. 3. Contudo existem órgãos da imprensa que também os criticaram. Segundo o articulista do *O Paiz*, a tela *Sou Bois* de Dakir Parreiras possui uma “pincelada com certa negligência”. PINTURA. **O Paiz**, 7 de fevereiro de 1913, p. 5.

⁴⁷⁹ EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 29 de outubro de 1911, p. 4.

⁴⁸⁰ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Belas Artes. **O Estado de São Paulo**, 10 de fevereiro de 1913, p. 4.; PINTURA. **O Paiz**, 7 de fevereiro de 1913, p. 5.

⁴⁸¹ Também encontramos queixas parecidas a respeito da primeira edição da Exposição. O articulista do *Correio Paulistano* afirmou: “É claro que tratando-se duma primeira exposição, duma tentativa de encorajamento, o comité teve de ser beneveto, de não se mostrar em demasia exigente na selecção. E assim é que ao lado dos quadros de

Não pomos em dúvida, mas achamos que se seleção houve, essa devera ser um pouquinho mais criteriosa. [...] Com um pouco de paciência, porém, separando o joio do trigo, ter-se-ha nas quatro salas, que antes são as que compõem esta secção, alguns momentos de fino gozo esthetico e a esperança consoladora de que a arte nacional de futuro não será uma *blague*. Ha ahi *novos* que fulguram a par dos mestres, e nomes gloriosos que se offuscam á vizinhança dos que surgem. Isto é um bom symptoma. A arte evolue⁴⁸².

Contudo, como observamos, o articulista não relaciona a juventude dos artistas à má qualidade dos trabalhos, muito pelo contrário, suas maiores críticas nesta exposição foram direcionadas aos “nomes gloriosos”. As paisagens de Torquato Bassi são classificadas como infantis, o caipira de Andersen como “monstrengo”, as telas de Oscar pereira da Silva como “banalíssimas”⁴⁸³. Portanto, percebemos que embora a presença de muitos jovens tenha causado um desconforto, isso não impediu que tivessem seus trabalhos reconhecidos e comprados pelo Governo do Estado de São Paulo.

O articulista do *O Estado de São Paulo* também destaca a presença de novos nomes e a técnica imprecisa de muitos artistas. Contudo suaviza sua crítica ao entender que o cenário artístico ainda estava em formação. Diz isso direcionado aos seus pares da imprensa, a fim de que estes amenizassem os comentários negativos: “o meio artístico está ainda em organização; é de bom conselho proceder com generosidade e clemência”⁴⁸⁴. De fato, embora houvesse um movimento para alçar a capital paulista em um lugar de destaque nacional nos quesitos modernidade e prosperidade, perceptível pelo número crescente de exposições, regulamentação do museu e espaços de ensino artístico, a São Paulo do início do século XX, ainda estava longe de ser uma referência cultural e artística⁴⁸⁵.

Se compararmos o valor despendido para a compra de pinturas em 1912 e 1913 notaremos que a quantia paga a cada um dos artistas diminuiu consideravelmente. Como já exposto, em 1912 a tela de Eliseu Visconti foi adquirida por aproximadamente 6:000\$000 e as pinturas de Maria Luiza Camargo e João Baptista da Costa por 3:000\$000 e 3:500\$000, respectivamente. Já em 1913 foi pago pelo *Tropeiro* de Carlo de Servi 1:500:\$000, por *Sou Bois* de Dakir Parreiras 400\$000, Velhice Tranquila de Enrico Vio 2:000\$000, Rosas George Elpons 500\$000 e por *Coeur Meurtri* de Nicota Bayeux 1:500\$000. É preciso salientar que na

merecimento incontestável, figuram outros de principiantes, de amadores e curiosos de bellas artes. Em outras exposições, ser-se-á mais exigente, mais severo, mais escrupuloso na escolha dos trabalhos.” EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **Correio Paulistano**. 25 de dezembro de 1911, p. 9.

⁴⁸² PINTURA. **O Paiz**, 7 de fevereiro de 1913. p. 5.

⁴⁸³ PINTURA. **O Paiz**, 7 de fevereiro de 1913. p. 5.

⁴⁸⁴ A SEGUNDA Exposição Brasileira de Belas Artes. **O Estado de São Paulo**. 10 de fevereiro de 1913, p. 4.

⁴⁸⁵ Questão discutida no Capítulo 1, subcapítulo “A Belle Époque paulistana”.

mesma ocasião foi oferecido ao pintor Antônio Parreiras 3:000\$000 pela pintura *Fim de Romance*, contudo a tela só integrou o acervo da Pinacoteca três anos depois, em 1916⁴⁸⁶ – teria a tela sido enviada para outro lugar antes de ser transferida para a Pinacoteca? Ou tal valor ofertado não teria sido o suficiente para o artista, como ocorreu em 1912 com Eliseu Visconti? Antônio Parreiras no início do século XX era um pintor bastante requisitado, recebia encomendas de instituições públicas que lhe pagavam valores bem superiores à quantia ofertada pelo Governo do Estado de São Paulo⁴⁸⁷.

Uma coluna do jornal *A Noite*⁴⁸⁸, do Rio de Janeiro, critica o baixo orçamento despendido para a aquisição das obras. Entende como uma falta de respeito aos artistas que expuseram na II Exposição Brasileira de Bellas Artes uma verba tão curta por seus trabalhos, enquanto se gastava maiores quantias para artistas internacionais⁴⁸⁹. O texto é direcionado a Ramos de Azevedo, “o ‘sacerdos magnus’ da esthetica e dos artistas nacionaes e estrangeiros”, a quem a coluna a todo momento se refere por meio de sarcasmos. Para o jornal, definir um valor aos artistas era uma falta de respeito com os seus trabalhos “o illustre architecto, além de ter indicado quaes as télas que deveriam ser adquiridas, estipulasse também os preços que a elle lhe parecia valerem. Architecto, gostaria o Dr. Ramos de Azevedo que um pintor lhe avaliasse a planta de um trabalho seu?”. Por fim, afirma que o Estado dispõe de 130:000\$000 e gastou somente 6:400\$000, deduz que o restante de dinheiro seria gasto com um “comitê francês”⁴⁹⁰, com o artista e negociante Jose Pinelo Llull⁴⁹¹ e com o artista espanhol Pablo Salinas. Segundo

⁴⁸⁶ Centro de Documentação e Memória (CEDOC), Documento B.78.01.0001. Além de “Fim de Romance” também foi integrada ao acervo a tela “Casa onde pousou D. Pedro I”, de Alfredo Norfini.

⁴⁸⁷ Em 1911 Antônio Parreiras recebeu 15:000\$000 da Prefeitura do Rio de Janeiro referente a encomenda de uma pintura de história de grandes dimensões “Morte de Estácio de Sá”. Evidentemente que uma pintura de história, com dimensões superiores às pinturas de gênero, exigiria maiores investimentos do Estado, contudo este dado é importante para dimensionarmos o lugar de destaque que Antonio Parreiras ocupava no contexto artístico da época. MORTE DE ESTÁCIO DE SÁ **O Paiz**, 20 de agosto de 1911, p. 5.

⁴⁸⁸ A ARTE EM SÃO PAULO. **A Noite**. 22 de fevereiro de 1913.

⁴⁸⁹ Acreditamos que ao criticar tal verba aos “artistas internacionais” o articulista se refere sobretudo às mostras internacionais que foram organizadas concomitantemente, ou no mesmo ano, que a II Exposição Brasileira de Bellas Artes.

⁴⁹⁰ É provável que o colunista esteja referindo-se ao “Comete France-Amerique”, que enviou para São Paulo 22 gravuras e litografias “para começo de formação do museu permanente de ensino” ARTE FRANCESA. **Correio Paulistano**, 1 de agosto de 1913.

⁴⁹¹ Pinelo foi uma das figuras centrais do circuito expositivo em São Paulo, realizando mostras de pintura espanhola que foram amplamente divulgadas pela imprensa e que renderam aquisições de pinturas à Pinacoteca. De acordo com Fernanda Pitta, das 31 obras de origem espanhola que compõem o acervo da Pinacoteca 9 foram compradas das exposições organizadas por Pinelo. PITTA, Fernanda. Paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a coleção da Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro. In: PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Coleções em diálogo**: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 109. José Pinello foi responsável pelas três edições da Exposição de Arte Espanhola, sendo a primeira inaugurada em 24 de dezembro de 1911, no primeiro andar do Liceu de Artes e Ofícios – funcionando ao mesmo tempo e no mesmo

Fernanda Pitta, havia uma disputa em torno do espaço artístico em São Paulo, que pode ser observada por meio dos jornais do período. Havia uma desconfiança de que as obras dos artistas estrangeiros fossem ocupar o lugar dos artistas nacionais nos acervos públicos e privados⁴⁹².

O articulista termina sua coluna prevenindo os artistas: “Agora e diante disto os artistas que se preparem para concorrer á III Exposição”, edição esta que nunca aconteceu. A princípio, a terceira exposição fazia parte do planejamento da Comissão, estava agendada para dezembro de 1913, mas teve que ser cancelada, pois as salas do Liceu de Artes e Ofícios, único local que viabilizava uma exposição desta dimensão, estavam ocupadas pela *Exposição de Arte Francesa*⁴⁹³.

IMAGEM 75 Artigo publicado no jornal A Noite. A Noite. 22 de fevereiro de 1913. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

prédio que a I Exposição Brasileira de Bellas Artes, ainda que em salas diferentes – a segunda em janeiro de 1913 no Grande Hotel; a terceira em janeiro de 1914, na Casa Mascarani.

⁴⁹² PITTA, op. cit., 2014, p. 108.

⁴⁹³ ROSSI, op. cit., 2001, p. 47.

Percebemos que o jornal direcionou suas críticas a Ramos de Azevedo, em função da posição central ocupada pelo arquiteto na realização da mostra. Além de ser o presidente da comissão executiva da exposição⁴⁹⁴, teve um papel decisivo na escolha das obras que seriam adquiridas e incluídas ao acervo da Pinacoteca. Segundo o *Jornal do Comércio* as telas incorporadas após a II Exposição Brasileira de Bellas Artes foram sugeridas por Ramos de Azevedo em nome da comissão executiva e aprovadas pela Secretaria do Interior⁴⁹⁵.

IMAGEM 76 Detalhe do jornal *Jornal do Commercio*. S. PAULO, *Jornal do Commercio* (RJ), 21 de fevereiro de 1913, p. 2. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

A II Exposição Brasileira, assim como outros eventos artísticos e culturais em São Paulo, foi organizada por importantes nomes do período – que evidenciou como, em muitos casos, não havia uma barreira entre os interesses públicos e privados⁴⁹⁶. Dentre os nomes envolvidos com o campo cultural temos figuras pertencentes à elite econômica, incluindo

⁴⁹⁴ Membros da comissão executiva: o engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo (presidente), o redator do *O Estado de S. Paulo* Nestor Rangel Pestana (vice-presidente), o engenheiro-arquiteto dr. Augusto de Toledo (1º secretário), redator do *Commércio de São Paulo* Joaquim Morse (2º secretário) e o engenheiro-arquiteto Ricardo Severo (tesoureiro). A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes de S. Paulo. *A imprensa* (RJ), 9 de agosto de 1912, p. 2.

⁴⁹⁵ S. PAULO, *Jornal do Commercio* (RJ), 21 de fevereiro de 1913, p. 2.

⁴⁹⁶ O senador Freitas Valle é um exemplo de como os interesses estatais e privados se misturavam neste momento. Por meio de verbas públicas, exercia o papel de mecenas, beneficiando artistas de sua escolha ou de amigos seus. Marcia Camargos em seu livro *Entre a Vanguarda e Tradição* explicita a dificuldade em encontrar documentos sobre o Pensionato Artístico, pois não havia um órgão centralizador, onde teoricamente esses papéis deveriam estar arquivados. Oficialmente subordinado à Secretaria do Interior, o Pensionato Artístico tinha Freitas Vale como seu principal articulador, por isso muitos documentos se encontravam em sua casa. Por meio de verbas públicas, o senador exercia o papel de mecenas, beneficiando artistas de sua escolha ou de amigos seus. CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011.

latifundiários, empresários, banqueiros, homens públicos e que possuíam altos cargos no judiciário e a nata dos profissionais liberais ligados aos principais investimentos da cidade. Por estarem envolvidos em diversos setores da economia e terem participação ativa na política, pode-se deduzir que a atuação destes nos setores culturais seria interessante para seus respectivos negócios. Assim, foram os responsáveis pela reforma do Liceu de Artes e Ofícios, a inauguração da Pinacoteca, regulamentação do Pensionato Artístico, financiamento do projeto de decoração do Museu Paulista, patrocínio das grandes exposições internacionais, além da aquisição de obras e apoio a artistas e escritores⁴⁹⁷.

IMAGEM 77 Fotografia do túmulo da família Bayeux projetado por Ramos de Azevedo. Fotografia: Mariana Sacon Frederico

Francisco de Paula Ramos de Azevedo foi um nome muito influente e interessa particularmente à pesquisa, visto que mantinha uma relação próxima com membros da família de Nicota Bayeux, sobretudo o cunhado da artista: o escultor Giulio Starace⁴⁹⁸. O arquiteto viveu boa parte de sua vida em Campinas, local onde projetou seus primeiros trabalhos arquitetônicos de peso. É muito provável que desde essa época já tivesse uma relação com a

⁴⁹⁷ MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 23.

⁴⁹⁸ Giulio Starace foi um escultor italiano que lecionou e manteve seu ateliê no Liceu de Artes e Ofícios, enquanto Ramos de Azevedo era o diretor da instituição. A partir daí iniciaram uma amizade, sendo o arquiteto, inclusive, seu padrinho de casamento em 1914, um ano depois da exposição. Relatos da família afirmam que Nicota Bayeux e o escultor não possuíam uma parceria profissional.

família Bayeux. Foi o responsável, inclusive, pelo projeto do túmulo da família no Cemitério da Consolação [IMAGEM 77]. Não podemos ignorar o fato de que possuir uma relação próxima com um membro importante da comissão significava uma boa chance de ter seu trabalho notado.

Além de membro da comissão executiva da II Exposição Brasileira de Bellas Artes, Ramos de Azevedo também foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios⁴⁹⁹. Fez parte das comissões executivas das principais exposições de São Paulo, como a Exposição de Belas Artes de 1902, nas duas edições das Exposições Brasileiras de Belas Artes, de 1911 e 1912 e nas Exposições Francesas de 1913 e 1919. Além disso, foi um dos cofundadores da Pinacoteca do Estado de São Paulo, integrando a sua primeira diretoria. Muito conhecido por arquitetar os principais edifícios públicos e residências da época, carregava uma imagem de engenheiro influente e dinâmico, além de empresário e administrador eficiente, esquece-se muitas vezes de sua relevância como incentivador das artes na capital paulista⁵⁰⁰.

Poucos estudos focaram na figura de Ramos de Azevedo como colecionador de arte. Segundo o levantamento de Mirian Rossi, o arquiteto foi o segundo maior comprador de obras de arte nas exposições realizadas em São Paulo entre 1890 e 1920, contabilizando 40 obras⁵⁰¹. Assim, para compreendermos a política de aquisição da Pinacoteca é preciso levar em conta também as relações estabelecidas no campo artístico em formação e o “gosto” dos nomes influentes neste meio.

O que era considerada boa arte para Ramos de Azevedo? Do que era composta sua coleção? Sabendo que o público e o privado eram muitas vezes confundidos na administração deste ambiente cultural paulistano, entender qual tipo de obra era valorizada por Ramos de Azevedo é importante para a compreensão do funcionamento deste ambiente artístico emergente e a política de aquisição da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁵⁰². De acordo com

⁴⁹⁹ Como diretor, elevou a qualidade do ensino técnico em artes na instituição, enquadrando-a às necessidades de suas empresas, já que a escola formava mão-de-obra capacitada para o trabalho em suas obras. Ramos de Azevedo se especializou na construção de palacetes para a burguesia cafeicultora de São Paulo, conquistando sucesso neste tipo de empreendimento. O capital acumulado nesta iniciativa possibilitou que o arquiteto investisse em empresas ligadas, sobretudo, à área de construção, como exploração de cal, mármore e granitos, entre outros. MICELI, op. cit., 2003; RIBEIRO, Maria Izabel. **Museu doméstico**: São Paulo, 1890-1920. 1992. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

⁵⁰⁰ RIBEIRO, Maria Izabel, op. cit., 1992. pp. 223-227.

⁵⁰¹ ROSSI, op. cit., 2001. p. 201.

⁵⁰² Maria Izabel M. R. B. Ribeiro, fez um levantamento de nomes de importantes colecionadores paulistas entre 1890 e 1920 afirma que as coleções se constituíam de modo informal, sem preocupações curatoriais, regidas pelo ecletismo e por princípios de acumulação, obedeciam aos cânones do realismo burguês e tinham como intenção criar ambientes agradáveis. RIBEIRO, Maria Izabel, op. cit., 1992.

Maria Izabel Ribeiro, a coleção do arquiteto incluía vários nomes de artistas atuantes em São Paulo, adquiridos provavelmente nas exposições realizadas na capital, como de Antônio Rocco, Enrico Vio, Dario Villares Barbosa, Carlos Oswald, Alfredo Norfini e Torquato Bassi; também adquiriu telas nas exposições viajantes, produzidas por Fabricatore, De Corsi, Giuseppe Cavaliere; e quadros das mostras espanholas, com telas de Jose Morillo, José Navarro, Jose Pinello, Pablo Salinas, entre outros nomes⁵⁰³. Sabemos também que o arquiteto possuía telas de Nicota Bayeux. Em 1923 ele comprou a pintura “Giulia” e em 1913 foi adquirida por alguém denominado de “Dr. R.A.” a pintura “Rosina”⁵⁰⁴, acreditamos que tais iniciais sejam de Ramos de Azevedo. Maria Izabel Ribeiro entende que os principais colecionadores paulistanos constituíam suas coleções de maneira informal, regidas pelo ecletismo e por princípios de acumulação. Nery aponta que o termo “ecletismo” é comumente empregado pela historiografia para se referir ao caráter da coleção da Pinacoteca, contudo, o pesquisador entende que tal conceito não dá conta do contexto de aquisição do museu. Havia um caráter “moderno” na formação do acervo, que valorizava sobretudo cenas do cotidiano, antes entendidas como um gênero menor⁵⁰⁵.

Portanto, para pensarmos a aquisição da pintura *Couer Meurtri* pela Pinacoteca é preciso levar em conta diferentes fatores que estavam articulados. Acreditamos que quatro razões contribuíram para a aquisição da obra: a primeira diz respeito à aceitação que a pintura teve por parte da imprensa, que considerou a pintura como um dos destaques da exposição; a segunda está relacionada à temática da obra que corresponde à produção internacional buscada pelo museu e pelos nomes influentes que estavam na administração deste; a terceira razão se deve ao fato de Nicota Bayeux ser um nome “novo” no ambiente expositivo, permitindo que sua obra fosse adquirida por um valor menor, dentro do orçamento reduzido despendido pelo Governo do Estado; por fim, a quarta razão se deve à proximidade da artista com Ramos de Azevedo, nome influente do meio artístico paulistano.

⁵⁰³ De acordo com Maria Izabel Ribeiro, estes poucos exemplos foram retirados de crônicas do período. RIBEIRO, Maria Izabel, op. cit., 1992, pp. 225 e 226.

⁵⁰⁴ Ver ANEXO 1

⁵⁰⁵ NERY, op. cit., 2015, pp. 132 e 133.

3.2. Nem acadêmica e nem “futurista”: o “moderno” em *Coeur Meurtri*

Em 1923 o articulista da *Folha da Noite* escreveu:

S. Paulo atravessa certamente um dos períodos mais culminantes de sua actividade artística. Por toda a parte se trabalha febrilmente em busca do ideal, em busca do perfeito, em busca da gloria.

Alguns, na ânsia de se tornarem gênios incompreendidos e incompreensíveis, se abandonam às loucuras do futurismo; outros, indiferentes aos reclamos do modernismo decadente, persistem no seu trabalho de garimpeiros e, com um heroísmo admirável, marcham em busca do futuro, aumentando dia a dia os thesouros de suas obras, que, não raro jazem esquecidas e amontoadas a um canto...

Entre estes deve figurar Nicota Bayeux, cujo pincel é já bastante conhecido e que acaba de abrir a sua exposição na Casa Edison⁵⁰⁶.

O trecho exposto nos traz uma crítica à arte “modernista” que na época era classificada por alguns como “futurista”⁵⁰⁷. Se por um lado vê com maus olhos àqueles que se rendem às “loucuras do futurismo”, louva o esforço dos artistas que não aderem ao que chama de “modernismo decadente”. Nicota Bayeux é entendida como pertencente ao segundo grupo, por não se vincular às novidades “modernistas”, que grupo seria esse?

É importante salientar que em outra ocasião a artista foi criticada negativamente pelo mesmo jornal, mas por pintar flores ao “estilo futurista”.

[...] em vez de se especializar abordou, com galhardia é necessário dizer-lo, todos os ramos como se acaso almejasse contentar a todos os pa[?]res, inclusive aos futuristas, que encontram no número 41 *Crysanthemos* uma página de sua influência. [...]

Aqueles cysantemos não se poderão comparar jamais aos celebres cysanthenos que expos anos atrás na terra de Carlos Gomes.

Os de agora assemelham-se a uma caricatura, e, na verdade o futurismo nada mais é senão uma caricatura da verdadeira arte⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ NICOTA BAYEUX. *Folha da Noite*, 27 de janeiro de 1923, p. 4.

⁵⁰⁷De acordo com Tadeu Chiarelli, o termo “futurista” foi uma maneira vulgar de se referir aos “modernistas” brasileiros. O autor se questiona sobre a categorização dos modernistas brasileiros como “modernos”, pois, diferente das vanguardas históricas, o modernismo brasileiro se apegou muito ao tema que estava sendo retratado e pouco a especificidade da linguagem. Para Chiarelli a vanguarda brasileira pode ser entendida sim como “modernista”, mas mais no sentido de “diferente”. CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 64.

⁵⁰⁸ NICOTA BAYEUX. *Folha da Noite*, 1 de fevereiro de 1923, p. 2.

Após elogiar a destreza com que Nicota Bayeux executou seus retratos e figuras, o articulista critica os “crisântemos” da artista associando-os à produção futurista⁵⁰⁹. Percebe-se que havia uma arte considerada “modernista” na época, mas que era entendida por parte da crítica como uma “caricatura” do ideal artístico. Qual era o ideal artístico neste contexto paulista ao qual Nicota Bayeux deveria estar vinculada?

Há uma grande dificuldade de definir em qual grupo e por meio de qual classificação a pintura *Coeur Meurtri* pode ser inserida na História da Arte. No Brasil dos anos 1920 ainda não havia uma história da arte consolidada como disciplina, mas pode-se inferir que os debates da crítica tendiam a construir posições dualistas entre “academismo” e “modernismo” (termo que, como vimos, poderia ser confundido com futurismo). No entanto, a tela de Nicota Bayeux desafia essa polaridade.

Em *Coeur Meurtri* a figura feminina representada é central, não há outros elementos na composição que desviem nossa atenção da retratada, características que sugerem tratar-se de um retrato. Na produção do final do século XIX e início do século XX é possível identificar retratos que enfatizavam a subjetividade de seus modelos, aproximando-se, portanto, da pintura de Nicota Bayeux. O articulista do *O Estado de São Paulo* afirma que os retratos e figuras da artista se caracterizavam justamente por transmitir a individualidade ou o estado psíquico dos representados.

A sua arte é eclética, e em todos os gêneros se manifesta com igual distinção. Na categoria que agora nos ocupa podemos incluir dois quadros, ‘A espera da consulta’ e ‘Coeur meurtri’. **A técnica é vária; caracteriza-se por uma sobriedade de notória nobreza; os seus quadros de figura e os retratos têm a simplicidade de colorido que requerem estas pinturas, destinadas a concretizar e transmitir uma individualidade, ou um estado psychico; as cores brilhantes reservou-as a artista para os quadros de gênero e para as flores, que que se mostra também com qualidade de excepção.**⁵¹⁰

Além disso, o articulista destaca a simplicidade na paleta de cores presente nos retratos e figuras de Bayeux. As cores neutras e escuras em contraste com o branco da pele utilizadas pela artista em *Coeur Meurtri* ressaltam o estado psicológico da figura feminina. Método semelhante é adotado por Eliseu Visconti em algumas de suas obras, a exemplo do óleo sobre

⁵⁰⁹ Após este comentário negativo, busca amenizar sua crítica e finaliza elogiando outras pinturas de flores de Nicota Bayeux, como *Rosas*, *Gerânios* e *Flores do Campo*.

⁵¹⁰ A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. *O Estado de São Paulo*. 12 de fevereiro de 1913, p. 4. Grifos meus.

tela *Retrato de Nicolina* [IMAGEM 78]⁵¹¹. Para representar a escultora campineira Nicolina Vaz de Assis, o artista priorizou diferentes tonalidades do marrom, como colocou Gonzaga Duque em sua crítica à tela em 1905:

Olha-se-o e difficilmente se lhe retira o olhar tal o encanto em que se fica, porque o seu conjuncto é uma harmonia, de côres severas, mas duma simplicidade tocante, em tons serenos que vêm das duas tênues nuanças da *chapada* do fundo pardo até o escuro zuartino do vestido, pelo qual se fixa o equilíbrio dos tons intermediários representados pela *fourrure* de pelo pardo que lhe envolve o pescoço e pelo tom *beije* da capa. É dessa suavíssima, severa e inteira harmonia de pardos, em que o óca se justapõe às *terras*, que resalta a massa escura do vestuário, até o negrume violento dos cabellos e do chapéu. Então, na intensidade negra dessas duas tintas, aclara-se o rosto admiravelmente modelado da intelligente esculptora patricia. É bello?... Certo que sim, é bello porque não existem artistas feios.

Não tem o seu rosto o clássico oval das *madonas* nem a proporção geométrica dos tipos comuns das belezas convencionas; é, porém, uma cabeça que indica um espírito superior, que se desvia do desenho vulgar dos demais tipos do seu sexo pelo *facies* inculcativo dos tocados pela *chama divina* dos criadores. Por isso é belo. A beleza na arte não resulta da justeza ao molde admitido para essa qualificação, resulta da vida, da verdade, do poder expressivista da obra.

Nesse rosto o que se procura não é a proporção das linhas, a forma mais ou menos pura do nariz, o recorte perfeito da boca, a linha grácil do mento; o que se atende e se quer, antes de tudo, é a expressão fisionômica, a visagem, esse subjetivismo que constitui a espiritualidade do tipo e que só sabem fixar os pincéis dos grandes artistas. [...]

Mas, será um retrato na sua precisa significação? Não sei se a Sra. D. Nicolina de Assis é esta que aqui vejo; mas sei, e disso tenho absoluta certeza, que esta que aqui está viva na tela, com este rosto, com este olhar, com este modo de descansar a destra na cintura, esta é que é a escultora Nicolina.⁵¹²

Gonzaga Duque expressa, por meio desta minuciosa descrição das diferentes gradações de tonalidades dos “pardos” até alcançar o negro, como Viscoti atingiu a subjetividade da retratada. O crítico deixa claro que para ele pouco importa se o retrato é fiel às características físicas de sua modelo, a grandeza da pintura está na capacidade do artista em exprimir o “espírito” da retratada, sendo esta dotada de personalidade forte e inteligência, como bem salientou Simioni⁵¹³.

⁵¹¹ Eliseu Visconti utiliza a mesma simplicidade na paleta para compor outras telas, como a já comentada *A Carta e Retrato feminino* (1894).

⁵¹² SALÃO DE 1905. *Kosmos*, nº9, ano 2, 1905.

⁵¹³ SIMIONI, op. cit., 2008, p. 262.

IMAGEM 78 Eliseu Visconti. **Retrato de Nicolina**. 1905. Óleo sobre tela. 100 cm x 81 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

O comentário de Gonzaga Duque, além do julgamento sobre a tela de Visconti, também nos mostra como a concepção de “boa arte” vinha sofrendo modificações. A capacidade e criatividade do artista em transmitir a subjetividade é mais importante do que seguir as normas tradicionais ou ser fiel à fisionomia do retratado. Em *Coeur Meurtri*, assim como em *Retrato de Nicolina*, além da gradação de cores e do contraste entre o claro e o escuro, notamos também que o formato do rosto não segue os preceitos clássicos do belo. Os lábios da retratada são finos e o formato de seu rosto é anguloso, com o queixo proeminente, portanto, não segue o padrão tradicional de feminilidade que exige um formato mais harmônico, arredondado, como colocou Gonzaga Duque.

Esta recorrência de retratos psicológicos na produção artística finissecular é também mencionada por Rafael Cardoso Denis. Contudo, de acordo com a definição de “retrato” do pesquisador, a pintura *Coeur Meurtri* não poderia ser classificada como um exemplar deste gênero artístico, pois o conhecimento da identidade do retratado é uma característica inerente à

retratística⁵¹⁴. Na pintura de Bayeux não sabemos quem é a retratada. Se o título anterior da pintura, *La Belle Isabel*, nos dava alguns indícios sobre quem posava, mesmo que fosse apenas um nome fictício, o novo título tornou a obra impessoal e realçou seu mistério e subjetividade.

Além de especularmos se é um retrato, podemos também levantar a hipótese que se trata de uma “pintura de costume”, pois representa uma cena de interior, onde a subjetividade da mulher é central. O próprio fato da Pinacoteca do Estado de São Paulo ter adquirido *Coeur Meurtri*, contraria a ideia de ser um retrato, visto que, como foi observado, não era comum a compra de obras deste gênero artístico. Provavelmente a tela foi entendida como algo mais próximo de uma cena de gênero por seus contemporâneos, ou simplesmente como uma “figura”.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, durante a II Exposição Brasileira de Bellas Artes, dedicou algumas colunas a respeito da mostra, apontando e comentando os principais destaques positivos e negativos. No dia 12 de fevereiro de 1913 foi publicado um longo artigo sobre os “quadros de figura e composição”. Três dias depois, em uma mesma edição, foram comentadas outras três categorias da mostra: “retratos e cabeças de estudo”, “paisagens e marinhas” e “natureza viva e natureza morta”. Percebemos a partir desta divisão que, de acordo com a percepção do articulista, “figuras” e “retratos” se referiam a produções artísticas diferentes⁵¹⁵.

Ao tratar das “figuras e composições” da mostra disse:

Nesta categoria encontramos a colaboração dos nossos mais laureados artistas; **devemos congratularmo-nos pelo facto de haverem concorrido com uma consideravel porcentagem de estudos da figura humana, em attitudes e composições que significam uma idéia, um sentimento, uma allegoria ou simples expressão da nossa vida individual ou social. A falta destes trabalhos constituiria um grave symptoma de insuficiência ou decadência artística;** a sua presença serve-nos para uma avaliação relativa da pujança do nosso meio artístico, ao mesmo tempo que anima a plena confiança que anteriormente manifestamos no sucesso destas exposições de bellas artes em S. Paulo.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Rafael Cardoso Denis faz este apontamento durante a análise da tela *Más Noticias*. De acordo com o pesquisador, características da pintura conversam com um tipo comum de retratística da segunda metade do século XIX, contudo não é possível classificá-la como um retrato, justamente por não conhecermos a identidade da retratada. DENIS, Rafael Cardoso. **A arte brasileira em 25 quadros** (1790-1930). Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 114.

⁵¹⁵ Edição que tratou dos retratos, paisagens e naturezas mortas: A SEGUNDA exposição Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1913, pp. 3 e 4.

⁵¹⁶ A SEGUNDA EXPOSIÇÃO brasileira de belas artes. *O Estado de São Paulo*. 12 fevereiro de 1913, p. 4. Grifos meus.

De acordo com o colunista, as figuras humanas tinham como característica transmitir uma ideia, um sentimento, uma alegoria ou uma simples expressão da vida individual ou social. Não é à toa que a pintura de Nicota Bayeux foi comentada nesta seção e não na coluna sobre os retratos, a grande ênfase da tela é o drama psicológico experienciado e não a retratada em si. De acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1913), “retrato” e “figura” são termos que tem significados semelhantes: “figura”, dentre outras definições, pode ser entendida como “Busto ou corpo de pessoa, esculpido, estampado ou desenhado”⁵¹⁷, da mesma maneira “retrato” pode significar “Desenho ou pintura, que representa a imagem de alguém. Figura ou cópia perfeita das feições de alguém”⁵¹⁸. Embora as definições sejam parecidas, percebemos que na descrição do “retrato” há uma preocupação maior em representar o indivíduo em sua especificidade física, enfatizando a importância da precisão nas feições do retratado. No caso das “figuras”, a “cópia perfeita” não é salientada pelo dicionário. Portanto, acreditamos *Coeur Meurtri* não foi entendida por seus contemporâneos como um retrato. Ao comentar sobre *Coeur Meurtri* e *Vaidade*, de Angelina Agostini, Ana Paula Cavalcanti Simioni identifica um afrouxamento dos gêneros artísticos em ambas:

Ambas são retratos que combinam realismo no desenho e na representação do corpo, e suas personagens tem densidade psicológica e semelhanças fisionômicas – mas também possuem forte teor alegórico, e sugerido pelo componente fortemente expressivo presente na tela e no título da obra de Nicota Bayeux.⁵¹⁹

Esta fusão entre os gêneros é reflexo do enfraquecimento da hierarquia dos gêneros artísticos no final do século XIX e início do século XX⁵²⁰. Ana Maria Tavares Cavalcanti também identifica na produção de Eliseu Visconti uma mistura e modificação das vertentes artísticas e estilos. Segundo a historiadora da arte há em Visconti características não apenas do impressionismo, corrente na qual parte da historiografia insiste em associá-lo, mas também do simbolismo e da *Art Nouveau*⁵²¹. A indefinição do gênero e estilo artísticos pode ser entendida como um sinal do “moderno” na produção deste tempo.

⁵¹⁷ FIGUEIREDO, Candido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1913. Disponível em: <http://dicionario-aberto.net/dict.pdf> p. 885.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 1759.

⁵¹⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In: CHIARELLI, Tadeu; DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres artistas: as pioneiras 1880-1930**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 101.

⁵²⁰ LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais**. v.10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: editora 34, 2006, p. 12.

⁵²¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, op. cit., 2005.

A fusão entre gêneros também pode ser observada na pintura *Fim de Romance* [IMAGEM 79], de Antônio Parreiras, bastante elogiada na II Exposição Brasileira de Bellas Artes e também colocada pelo articulista na seção de “figuras e composições”. A tela retrata um homem com vestes gaúchas caído em uma estrada terra que corta uma vegetação rasteira. Ao lado do corpo caído vemos um cavalo que inclina sua cabeça em direção ao cadáver ensanguentado na região da cabeça. A pintura evoca melancolia e tristeza ao trazer uma cena de suicídio, simbolizada por meio da arma nas mãos da figura masculina. Em contraposição à dramaticidade da “ideia” e do “sentimento” expressos pelo corpo caído, temos uma paisagem igualmente bem trabalhada e pensada por Parreiras, ela retrata a vastidão, a calma, o silêncio e o vazio da vegetação rio grandense⁵²².

IMAGEM 79 Antônio Parreiras. **Fim de Romance**. s/d. Óleo sobre tela. 185 cm x 97 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

A pintura de Parreiras, assim como *Coeur Meurtri*, tem características híbridas, une dois gêneros artísticos em apenas uma tela. *Fim de Romance* pode ser lido tanto como uma cena de gênero quanto como uma paisagem, bem como *Coeur Meurtri* se confunde igualmente como uma cena de gênero e como um retrato. Em ambas percebemos uma liberdade de composição.

Tal liberdade pode ser notada inclusive na maneira única em que Nicota Bayeux se apropriou de diferentes representações do feminino. A artista representa uma jovem com

⁵²² O jornal *Correio da Manhã* comenta e descreve a pintura quando ela ainda estava em Paris. O *ÚLTIMO RETRATO* do artista. **Correio da manhã**. 8 de dezembro 1912, p. 1.

características de mulher interiorizada e também de mulher fatal. Trata-se de uma retratada ambígua e misteriosa, não é possível defini-la⁵²³.

Um último aspecto é importante ser ressaltado no comentário do articulista. Percebemos que há uma exaltação das obras por ele classificadas como “quadros de figura e composição”, ele afirma que sem esta categoria a qualidade da mostra seria inferior. Também é significativo o fato de o jornal dedicar uma coluna inteira aos “quadros de figura e composição”, ao passo que, retratos, paisagens e naturezas-mortas foram tratados juntos em um mesmo artigo. Podemos interpretar esta divisão como um indicativo do lugar relevante que as pinturas com temáticas híbridas adquiriram no cenário paulistano do início do século XX.

Por meio desta liberdade de composição, que tornou os gêneros artísticos mais maleáveis, possibilitando que estes fossem agregados e modificados, notamos um traço do “moderno” nestas produções. Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lúcia Stumpf discutem justamente acerca do “moderno” presente na produção brasileira durante a Primeira República. Apontam que a historiografia da arte muitas vezes transmite uma visão negativa acerca da produção deste período, que geralmente são associadas ao passado imperial, ou como um momento de transição para o modernismo, não possuindo, assim, uma definição própria. Sugerem que ao invés de utilizarmos modelos a-históricos para classificar uma pintura como “moderna”, a exemplo do termo “pré-moderno”, procuremos o sentido das obras em seu próprio contexto, ou seja, procurar entender o que era considerado moderno para os artistas ou como este moderno aparecia nas obras⁵²⁴.

Jorge Coli também critica o uso de conceitos classificatórios. De acordo com o historiador da arte eles são úteis pois agrupam objetos por meio de afinidades, porém também são perigosos, visto que tendem a exprimir uma suposta “essência”. Defende a ideia de que o olhar que interroga é mais fecundo do que o olhar que define⁵²⁵. A expressão “arte acadêmica” foi criada em tom pejorativo, fruto da disputa entre “tradicionais” e “modernos”. Os modernistas traziam com eles o discurso de liberdade da academia e de suas regras, consideradas limitantes à criatividade artística; aqueles que não estabeleciam relações com

⁵²³ Ver Capítulo 2.

⁵²⁴ Simioni e Stumpf buscam identificar o “moderno” nas pinturas “Os descobridores” de Belmiro de Almeida e “Fundação da cidade de São Paulo” de Antônio Parreiras, duas “pinturas de história” que carregam diferenças em relação à tradição acadêmica. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lucia K. O moderno antes do modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, 2014.

⁵²⁵ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 11.

essas vanguardas foram classificados como “acadêmicos”, independentemente de suas reais inclinações artísticas. O artista passa a ter um novo papel neste campo, ele precisa ser original, a aprendizagem por meio da tradição é tratada como cópia e falta de criatividade⁵²⁶. Coli mostra que no século XIX também era exigida a criatividade do artista, só que de outra maneira. Pretendia-se mostrar como determinado elemento pré-existente na tradição da arte era trabalhado e interpretado pelo artista.

Coli afirma que vivemos o “triunfo da modernidade”, em que o modernismo se tornou a principal questão da Crítica e da História da Arte Brasileira e aquilo que não se enquadra na categoria é eliminado. As “artes condenadas” comumente foram deixadas nas reservas técnicas dos museus, quando não desapareceram.

No caso das mulheres artistas tal “condenação” é mais flagrante. O lugar de destaque dado pela historiografia da arte para as artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, é bastante elucidativo. Ana Paula Cavalcanti Simioni aponta que o tom de “excepcionalidade” explorado pelos estudos sobre as modernistas dificulta que olhemos para as outras artistas que as precederam, assim como suas contemporâneas⁵²⁷. Esse vazio na memória insinua que não houve mulheres com genialidade suficiente para criar obras de valor além de Tarsila e Anita, sendo, portanto, a arte “acadêmica” lembrada, sobretudo, a partir de nomes masculinos. Nota-se que este tom de “excepcionalidade” atribuído às duas artistas liga questões de gênero com o problema do “triunfo da modernidade”, apontado por Jorge Coli. Portanto, notamos que há um problema conceitual que generaliza a produção artística de uma geração, reduzindo-a ao estigma de arte “acadêmica”.

⁵²⁶O termo acadêmico traz a ideia de “escolar”, o que remete a algo sem inspiração, que se fundamenta a partir da cópia. Essa ideia de originalidade da obra é muito defendida a partir do impressionismo, onde as referências do artista devem se basear sobretudo na subjetividade. Ibidem, p. 9.

⁵²⁷ SIMIONI, op. cit., 2008.

3.3. Categoria “mulher artista”: o lugar de *Coeur Meurtri* na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Jacques Thuillier foi um dos primeiros a revisar criticamente essa disputa entre acadêmicos e modernos. Uma das principais críticas do autor aos historiadores da arte é sobre excessiva atenção dada aos conceitos, ao passo que, o olhar para as obras de arte é colocado em segundo plano⁵²⁸. Segundo o autor, por vezes se esquece o sentido original dos termos, e em que contexto foram criados, de modo que os mesmos são aplicados indiscriminadamente sem um olhar atento às obras. Segundo Thuillier, o jogo de conceitos, que hoje comandam a historiografia sobre o século XIX, é pobre e precário de fundamentos. Defende que o historiador da arte mude seu olhar sobre alguns termos, para que não seja dominado por esse jogo.

A isso deve-se acrescentar o que se denomina por “triunfo do modernismo”, ou seja, o lugar de destaque a historiografia modernista logrou no século XX, determinando a todos os movimentos e estilos que não se enquadram em suas categorias o lugar de “outros”, que acaba por tornar-se sinônimo de “acadêmicos”, um rótulo que acaba por ser aplicado generalizadamente, inclusive à tela *Coeur Meurtri*. No entanto, quando se pensa em pintura acadêmica brasileira, outras telas do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo correspondem muito mais a esse estereótipo, como por exemplo as telas com temática histórica ou os estudos de nu. Em uma exposição que aborde “arte acadêmica” é mais esperado encontrar telas de Almeida Junior, Victor Meirelles e Pedro Américo, como ocorreu, por exemplo, nas exposições *A arte brasileira da academia à contemporaneidade*⁵²⁹ e *O desejo na academia*⁵³⁰, nas quais os três artistas aparecem na lista de nomes da curadoria. O caso de Almeida Junior é interessante, pois ele é um dos poucos nomes “aceitos” pelos modernistas. Com formação aos moldes acadêmicos, seguindo tendências realistas Europeias, foi tratado como figura inaugural

⁵²⁸Um dos primeiros a desenvolver uma reflexão sobre a conotação negativa do termo “acadêmico” foi Jacques Thuillier em seu texto *Peut-on parler d’une peinture pompier?*. “Pompier” é um termo francês que começa a ser relacionado no final do século XIX aos artistas que não se enquadravam nas categorias contemporâneas de arte e que, segundo os críticos, mantinham um etilo preso ao passado. A palavra, por meio de chacota, distingue o “bombeiro” (pompier), um simples civil - apesar do seu capacete de cobre brilhante - do verdadeiro militar, mais imponente. Outra explicação dada por Thuillier ao termo é a homofonia com pompe (pompa), pompeux (pomposo). Dentro desta lógica conclui que “L’artiste pompier n’est pas seulement celui qui coiffe ses héros de casques éblouissants, c’est l’artiste prétentieux et vain qui use d’un style ampoule d’un style pompeux”. Um conceito aparentemente banal, que nasce a partir de uma simples zombaria, conquista seu lugar dentro da História da Arte, passa a ser reproduzido e se torna uma “verdade”. THUILLIER, Jacques. **Peut-on parler d’une peinture “pompier”?**. Paris: PUF, 1984, p. 19.

⁵²⁹ Exposição inaugurada em 1 de janeiro de 1992, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵³⁰ Exposição inaugurada no dia 14 de dezembro de 1991 e encerrada no dia 15 de março de 1992, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

da arte brasileira por figuras centrais da crítica de arte moderna, inclusive o próprio Mário de Andrade⁵³¹. Portanto, nota-se uma tentativa de “salvar” o artista tirando-o da categoria pejorativa de acadêmico e colocando-o como um precursor de uma arte “autenticamente brasileira”, sustentando mais uma vez o mito de São Paulo como cidade modernista.

Como já foi apontado, *Coeur Meurtri* também possui características de retrato, poderia ter sido incluída em exposições que tratam deste tema, tais como as mostras *Retratos no Acervo da Pinacoteca do Estado*⁵³² e *Retratos Femininos*⁵³³, contudo, também pode ser entendida como uma cena de gênero, por tratar da interioridade – no fim ela não se enquadra nem no primeiro e nem no segundo gênero artístico, é híbrida. Há uma grande dificuldade em definir um espaço na História da Arte para a tela de Nicota Bayeux. Os conceitos existentes não dão conta de suas características; ou seja, ela poderia ser enquadrada em várias categorias, embora não se encaixe de fato a nenhuma.

Sabendo da dificuldade em adequar a tela aos enquadramentos existentes, pretendemos entender como a obra tem sido lida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo ao longo dos anos, desde sua aquisição⁵³⁴. Pretendemos mapear em quais exposições temporárias a pintura esteve exposta ao longo destes mais de 100 anos. Os dados coletados foram obtidos por meio do banco de dados on-line da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nele constam todas as exposições realizadas desde 1911, apontando os principais dados técnicos⁵³⁵. Optamos por um recorte temporal que inclui exposições a partir de outubro de 1978 até fevereiro de 2019⁵³⁶. Outro

⁵³¹ PITTA, Fernanda Mendonça. “Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 157.

⁵³² Inaugurada em 3 de agosto de 2013 e encerrada em 3 de novembro de 2013. Com curadoria de Pedro Nery.

⁵³³ Inaugurada em 24 de março de 1992 e encerrada em 15 de junho de 1992 (não é informado o responsável pela curadoria).

⁵³⁴ A proposta inicial deste subcapítulo era compreender qual foi o aproveitamento de *Coeur Meurtri* pela Pinacoteca nas exposições temporárias e nas exposições permanentes, assim, seria possível delimitar se a pintura passou mais tempo exposta ou na reserva técnica do museu. Contudo, só foi possível traçar a passagem da pintura pelas mostras temporárias, pois, infelizmente, a Pinacoteca ainda não possui um registro das mostras permanentes, portanto, não é possível, por meio de documentação, saber quanto tempo *Coeur Meurtri* esteve na reserva técnica.

⁵³⁵ Após feito levantamento de acordo com os critérios de seleção pré-estabelecidos, as documentações foram conferidas no CEDOC ou em catálogos das exposições, visto que o sistema se mostrou ineficiente em alguns momentos, por exemplo: o nome de Regina Veiga aparece nas seguintes exposições: “Arte moderna na coleção da Fundação Edson Queiroz”, “Arte no Brasil: uma história do modernismo na Pinacoteca de São Paulo”, “Batuque: pintura de Carlos Prado e desenhos e gravuras de Alberto da Veiga Guignard” – tais mostras foram desconsideradas pelo nosso levantamento, já que percebemos que o banco de dados não diferenciou o nome Regina Veiga do artista Alberto da Veiga.

⁵³⁶ Optamos por começar em 1978 pois as informações no banco de dados da Pinacoteca a partir deste ano estão mais completas, permitindo-nos chegar a resultados mais precisos.

critério foi a delimitação de mostras sediadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, seja na Estação Pinacoteca ou na sede da Luz⁵³⁷.

De acordo com os dados coletados, constatamos que a obra fez parte de poucas exposições temporárias. No sistema da Pinacoteca, o nome de Nicota Bayeux aparece em apenas quatro exposições: *Dezenovevinte - Uma Virada no Século*⁵³⁸ (1986), *Mulheres artistas da Pinacoteca*⁵³⁹, *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*⁵⁴⁰ e *Mulheres artistas: as pioneiras*⁵⁴¹, nota-se que dentre as quatro exposições três tem como tema principal a “mulher artista”. Cabe destacar que na exposição *Dezenovevinte Coeur Meurtri* não foi exposta, pois estava emprestada para o Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão⁵⁴² – em *Dezenovevinte* foram expostas outras telas de Bayeux, *Saudades* [IMAGEM 42] e *Sem Título* [IMAGEM 62]⁵⁴³.

Dentre as três exposições, *Mulheres artistas da Pinacoteca*, realizada em 1992, foi a primeira que visava trazer a mulher como sujeito ativo na arte. De acordo com a descrição da exposição, o enfoque “não é a mulher como um objeto de prazer visual do espectador, mas esta como participante de um processo criativo de expressão plástica em relação profunda com a sociedade”⁵⁴⁴. Foram escolhidas artistas mulheres de diferentes gerações que, de acordo com a curadoria, contribuíram com a arte nacional. Temos desde nomes do entresséculos, como Nicota Bayeux e Berthe Worms até representantes da segunda metade do século XX, como Wega Nery, principal homenageada da mostra. Os organizadores também buscaram desconstruir a visão de divisão entre artes femininas e masculinas, ao destacar que as mulheres estavam presentes em todas as manifestações artísticas.

⁵³⁷ Com este critério eliminamos as mostras itinerantes, como “Pinacoteca circulante”, “A arte e seus processos: o papel como suporte” e “Pinacoteca: paisagens na praça”, e exposições realizadas fora das dependências da Pinacoteca, a exemplo da mostra “100 anos da Pinacoteca de São Paulo” que foi realizada na Galeria Nilton Zanotti, em 2014 e 2015.

⁵³⁸ A exposição ocorreu na Pinacoteca do estado de São Paulo. Foi inaugurada no dia 18 de novembro de 1986 e encerrada no dia 21 de dezembro de 1986. Com curadoria de Ruth Tarasantchi, Maria Cecília França Lourenço e Anna Carbocini.

⁵³⁹ A exposição ocorreu na Pinacoteca do estado de São Paulo. Foi inaugurada no dia 22 de agosto de 1992 e encerrada no dia 20 de setembro de 1992.

⁵⁴⁰ A exposição ocorreu na Pinacoteca do estado de São Paulo. Foi inaugurada no dia 21 de agosto de 2004 e encerrada no dia 17 de outubro de 2004. Com curadoria de Ruth Tarasantchi.

⁵⁴¹ A exposição ocorreu na Pinacoteca do estado de São Paulo. Foi inaugurada no dia 13 de junho de 2015 e encerrada no dia 25 de outubro de 2015. Com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias.

⁵⁴² Centro de Documentação e Memória (CEDOC) da Pinacoteca. Documento C.5301.0001. O documento, com visto feito no dia 30 de julho de 1986, informa que a tela estava em “Boa Vista C. Jordão”.

⁵⁴³ No catálogo as pinturas são denominadas da seguinte maneira: *Retrato (moça com chulé)* e *Retrato (moça com chapéu)*, respectivamente.

⁵⁴⁴ N. ficha: 00544. Localização do documento: B.11.04.0001 - Estante 02 Caixa 0119. Documentação consultada no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (CEDOC). A mostra não possui catálogo.

Em 2004, foi levada a cabo exposição *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*, que propôs revisitar o acervo da Pinacoteca dando luz a produções entendidas como pouco exploradas ou até desconhecidas pela historiografia da arte. Assim como a proposta da mostra de 1992, tinha como objetivo olhar a mulher não como tema e sim como sujeito na História da Arte.

Algumas destas questões também foram trabalhadas pela exposição *Mulheres artistas: as pioneiras*, inaugurada 23 anos depois, em 2015. Com recorte temporal de 1880-1930 a mostra tinha dois eixos principais que foram tratados em duas salas: a primeira sala chamada “Formação” refletia sobre o acesso das mulheres às práticas do ensino acadêmico, com destaque especial ao estudo de nu; a segunda parte, chamada “Criações: obras autorais”, tratava da inserção definitiva das mulheres no ambiente artístico brasileiro por meio de obras que buscavam demonstrar a variedade de modalidades e gêneros artísticos que estas artistas se debruçavam⁵⁴⁵. De acordo com as curadoras, a exibição das obras nos permite refletir sobre a maneira que as artistas foram tratadas pela crítica da época, frequentemente rotuladas entre “amadoras” e “profissionais” e o impacto que tais julgamentos tiveram para o “eclipsamento” de seus trabalhos e trajetórias⁵⁴⁶.

A partir desta constatação, fizemos o seguinte questionamento: o fato do nome de Nicota Bayeux aparecer predominantemente em exposições que tratam da mulher seria um acontecimento isolado ou tal episódio se repete para as outras mulheres artistas que possuem obras no acervo do museu? Para respondermos esta questão foi elaborada uma tabela com os nomes de artistas mulheres atuantes no entresséculos cujas obras compõem a coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dentre as mulheres, além de Nicota Bayeux, consultamos no banco de dados da Pinacoteca Abigail de Andrade, Helena Pereira da Silva Ohashi, Lucília Fraga, Maria Luiza Pompeu de Camargo, Regina Veiga, Beatriz Pompeu de Camargo, Berthe Worms e Georgina de Albuquerque. Registramos também o número de obras que estas possuem no museu e o nome das exposições das quais participaram.

⁵⁴⁵ As pintoras brasileiras se dedicaram predominantemente a gêneros como retrato, paisagem, natureza-morta e pintura de gênero. A primeira pintura de história feita por uma artista brasileira foi *Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque, apenas em 1922. SIMIONI, op. cit., 2015, p. 95.

⁵⁴⁶ DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação. In: CHIARELLI, Tadeu; DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres artistas: as pioneiras 1880-1930**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 15.

Nome da Artista	Nº de obras na Pinacoteca (pinturas, desenhos, estudos, etc)	Nº de Exposições Temporárias	Nome das exposições
Abigail de Andrade	1	3	1-) Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929); 2-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> . 3-) <u>Mulheres Pintoras - A Casa e o Mundo</u> ⁵⁴⁷
Helena Ohashi	3	4	1-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ; 2-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 3-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> ; 4-) O Pensionato Artístico Paulista na República Velha (1889-1930)
Nicota Bayeux	1	4	1-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ; 2-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 3-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> (2015); 4-) Dezenovevinte: uma virada no século.
Lucília Fraga	10	4	1-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ; 2-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 3-) Restauro em Processo; 4-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u>
Maria Luiza Pompeu de Camargo	3	4	1-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> ⁵⁴⁸ 2-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 3-) Paisagem Brasileira; 4-) Dezenovevinte: uma virada no século.
Regina Veiga	2	5	1-) Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929); 2-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> ; 3-) Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo; 4-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 5-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ;
Beatriz Pompeu de Camargo	2	8	1-) Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929); 2-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> ; 3-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 4-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ; 5-) Retratos Femininos; 6-) O Eterno Feminino; 7-) Dezenovevinte: uma virada no século; 8-) Retrato de Artistas da Coleção da Pinacoteca;
Berthe Worms (ou Bertha Worms)	10	15	1-) <u>Mulheres artistas: as pioneiras</u> ; 2-) Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo; 3-) Sentir prá ver: gêneros da pintura na Pinacoteca de São Paulo; 4-) <u>Mulheres pintoras: a casa e o mundo</u> ; 5-) Os Worms; 6-) Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX; 7-) Obras do acervo: contra ponto com a Bienal; 8-) Eram brasileiros os que ficaram; 9-) Restauro em Processo; 10-) <u>Mulheres artistas da Pinacoteca</u> ; 11-) Retratos Femininos; 12-) O Eterno Feminino; 13-) A Cidade e o Campo, São Paulo 1860-1960; 14-) Dezenovevinte: uma virada no século; 15-) Pinacoteca há 80 anos;

⁵⁴⁷ No banco de dados online da Pinacoteca não consta o nome da artista na exposição *Mulheres Pintoras - A Casa e o Mundo*, contudo, constatamos que a pintura *Sem título*, de 1881 (Coleção particular de Fernando Aguiar, Salvador) fez parte da mostra, após consulta ao catálogo.

⁵⁴⁸ No banco de dados online da Pinacoteca não consta o nome da artista na exposição. Acreditamos que isso se deve a um erro no catálogo: o nome de Maria Luiza Pompeu de Camargo não aparece entre as expositoras. Contudo sua tela “Velha Figueira” foi exposta e sua fotografia aparece no catálogo.

Georgina de Albuquerque	9	15	1-) Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929); 2-) Mulheres artistas: as pioneiras ; 3-) Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo; 4-) Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo; 5-) Mulheres pintoras: a casa e o mundo ; 6-) Aquarelas do acervo da Pinacoteca do Estado; 7-) Desenho do Século XIX e XX; 8-) Mulheres artistas da Pinacoteca ; 9-) Retratos Femininos; 10-) A arte brasileira da academia à contemporaneidade; 11-) Paisagem Brasileira; 12-) O Eterno Feminino; 13-) A Cidade e o Campo, São Paulo 1860-1960; 14-) Brasileira: o homem e a terra; 15-) Dezenovevinte: uma virada no século;
-------------------------	---	----	---

Das 62 vezes em que os nomes destas pintoras aparecem nas mostras, 25 têm como tema principal a mulher artista, ou seja, 40% do total. Tal proporção só não é maior devido a Georgina de Albuquerque e Berthe Worms, que participaram de um número de exposições bem superior a suas colegas artistas, ambas juntas somam 30 mostras – se não contarmos Albuquerque e Worms, a porcentagem sobe para 59%⁵⁴⁹. A partir deste dado, podemos afirmar que, no caso da Pinacoteca, “mulher” virou uma categoria expositiva. Por que as produções destas artistas não foram aproveitadas em outras mostras? O único dado relevante destas pinturas é que foram realizadas por mulheres?

Considerando que *Coeur Meurtri* foi adquirida em 1913, fazendo parte, portanto, das primeiras aquisições do museu após a regulamentação, por que a tela não foi aproveitada em exposições que tratavam da história da instituição? Não caberia também a expor em mostras que tematizam a retratística? Ou a interioridade? A ambiguidade e a imprecisão temática são características importantes da tela que poderiam ser amplamente discutidas nas exposições e relacionadas a outras obras do acervo que também possuam tais traços em comum.

Se em muitos museus as produções “acadêmicas”, ou seja, aquelas que não carregavam traços modernistas, foram muitas vezes relegadas e deixadas nas reservas técnicas, podemos afirmar que tal fato não se aplica no caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O museu se caracteriza por valorizar e organizar mostras que tratem de diferentes períodos. Desde sua fundação oficial em 1905, até a atualidade a instituição adquire produções contemporâneas a ela⁵⁵⁰. O número de exposições que trataram dos artistas conhecidos como “acadêmicos” é

⁵⁴⁹Sem Georgina de Albuquerque e Berthe Worms o número de mostras totais cai para 32 e mostras que tematizam mulheres artistas diminui para 19.

⁵⁵⁰ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Uma coleção particular**: arte contemporânea no acervo da Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. Catálogo de exposição. p. 9.

relevante. Até a década de 1990 ainda vemos menção ao termo no título de algumas exposições, como *Do Academismo à Abstração* (1988), *O desejo na academia* (1991 e 1992) e *A Arte Brasileira da Academia à Contemporaneidade* (1991). Também é comum ver referências à arte do século XIX, como em *Dezenovevinte - Uma Virada no Século* (1986), *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX* e *Acervo da Pinacoteca Século XIX e XX* (1998). A quantidade de mostras dedicadas a artistas atuantes no entresséculos brasileiro também é numerosa, a exemplo de *O lugar da arte: Almeida Júnior e Pedro Alexandrino na São Paulo de fim de século*⁵⁵¹, *Almeida Júnior: um artista revisitado*⁵⁵², *Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o velho e o novo mundo*, *Oscar Pereira da Silva: a pintura como missão*, *Antônio Parreiras: pinturas e desenhos*, *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*, *São Paulo arte e memória: Benedito Calixto e Pedro Américo e Victor Meirelles: professores de uma geração*. Mesmo nos anos mais recentes este recorte temporal foi bastante explorado, como nas exposições que buscam dialogar com coleções de outros museus, como em *Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*, *Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo* e *Coleções em Diálogo: Museu Nacional de Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo*. A exposição mais recente que tratou do tema e que inclusive expôs obras de artistas mulheres, como Regina Veiga, Abigail de Andrade, Beatriz Pompeu de Camargo e Georgina de Albuquerque foi *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Sabendo desta quantidade de exposições que trataram do século XIX e início do século XX, por que estas mulheres não tiveram seus trabalhos mais aproveitados? Isso mostra que, no caso da Pinacoteca, os debates de gênero são necessários para entender as exposições da instituição, já que o “triunfo da modernidade” apontado por Coli, não se aplica a este caso, uma vez que a instituição tem realizado historicamente uma atuação fundamental na reavaliação do academicismo.

Observamos que as exposições que problematizaram o lugar da mulher na Pinacoteca, colocando-a como sujeito e não apenas como tema ou musa inspiradora, começam a ser organizadas a partir da década de 1990. Foram tentativas de colocar à luz nomes femininos sempre presentes no acervo, contudo, pouco ou nada “olhados” pelo museu. Contudo, é preciso destacar, que ao se organizar mostras voltadas exclusivamente a este tema, ao invés de

⁵⁵¹ Sobre Pedro Alexandrino ainda podemos citar *Homenagem a Pedro Alexandrino nos 40 anos de sua Morte*, *Paisagens de Pedro Alexandrino* e *Pedro Alexandrino Revisitado*

⁵⁵² Almeida Junior é um dos artistas cujo acervo mais foi explorado. São inúmeras mostras com produções suas e várias cujo o artista era o principal homenageado, a exemplo de *Almeida Júnior: um criador de imaginários*, *São Paulo arte e memória: Almeida Júnior e Almeida Júnior na Pinacoteca*.

modificar o discurso tradicional, corre-se o risco de construir um discurso anexo ao oficial, portanto, de menor importância. É evidente que exposições que dão destaque a artistas que estavam no completo anonimato são bastante positivas, contudo, é preciso ir além e modificar o discurso oficial.

As mulheres não podem ser adicionadas sem uma remodelação dos termos, padrões e suposições daquilo que passou para a história objetiva, neutra e universal no passado, porque essa visão da história incluía em sua própria definição de si mesma a exclusão das mulheres⁵⁵³.

Como afirma a historiadora Joan Scott, em seu texto *História das Mulheres*, só é possível incluir o Sujeito Mulher na História utilizando novos conceitos. Esta forma de interpretar a História, pode ser usada para compreender também a História da Arte. O período entre 1890 e 1922, é marcado por alguns poucos nomes canônicos masculinos, que são lembrados como os grandes modelos da arte daquele período. É preciso romper com esse imaginário construído sobre a arte do entresséculos brasileira e pensar em outros nomes que possam integrar uma nova História da Arte, que parta de outros conceitos. O papel do museu neste sentido é muito importante, pois é a comunicação da arte com o público.

⁵⁵³ SCOTT, Joan. “História das Mulheres”. In BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 2002. p.90.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A situação das mulheres brasileiras no final do século XIX e início do século XX foi marcada por tensões e contradições. As “mulheres”, e coloco entre aspas pois me refiro àquelas pertencentes às classes urbanas médias e altas, vivenciaram novas oportunidades educacionais e, conseqüentemente, deram os primeiros passos para o ingresso no mundo público do trabalho. Novas formas de sociabilidade marcaram o período permitindo que estas frequentassem lugares onde antes eram praticamente de exclusividade masculina e que circulassem com maior liberdade pelas principais cidades do país. No entanto, esta nova condição da mulher não se deu sem conflitos, ou mesmo, sem vigilância. Havia um medo de que valores tradicionais da sociedade, como a família, fossem ameaçados. No entresséculos a imagem da “nova mulher” se caracteriza por este trânsito constante entre os opostos, como bem colocou Susan Besse: “Fascinante ainda que assustadora, a mulher moderna foi, ao mesmo tempo, exibida com orgulho, como demonstração do progresso nacional, e denunciada como ameaça à tradição nacional”⁵⁵⁴.

Procuramos mostrar ao longo da pesquisa como trajetória e obra de Nicota Bayeux também compartilham dessas contradições. Concordamos com as reflexões de Patrícia Mayayo de que é preciso evitar a busca por um sentido uno ao pensar na vida e produção de uma artista e sim se atentar às tensões e ambiguidades⁵⁵⁵.

Nicota Bayeux foi uma mulher moderna para o seu tempo. Além de defender a educação como um caminho emancipatório para as mulheres, certos elementos de sua biografia iam de encontro aos padrões e expectativas que circulavam nos grupos da elite brasileira da época, como o fato de não ter filhos, de ter um casamento atípico, com um homem mais jovem e estrangeiro, e, finalmente, de assumir uma imagem pública de artista.

Contudo, a pintora não esteve livre das contradições que cercavam a imagem dessa “nova mulher”. Em seu diário, importante documento inédito que descobrimos no decorrer desta pesquisa, percebemos a presença constante de hábitos, padrões de sociabilidade e normas de comportamento da alta sociedade brasileira. As visitas, festas e reuniões promovidas pela elite possuem grande importância em seus relatos. Como analisamos ainda, a autora fazia questão de frisar que jamais estava “sozinha” em seus trânsitos, o que, de certo modo

⁵⁵⁴ BESSE, op. cit., 1999, p. 37.

⁵⁵⁵ MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo Contra El Mito**. Madri: Catedra Ediciones, 2008.

correspondia aos padrões de recato esperados em termos de sua classe e seu gênero. Além disso, mesmo tendo estudado e construído um nome no cenário artístico de São Paulo, Nicota Bayeux, por pertencer a uma família abastada, não dependia da venda dos seus quadros para viver, o que pode explicar sua participação escassa em exposições da época. A artista transitava entre um mundo tradicional, onde a mulher era educada principalmente para sociabilidade nos eventos da família, chás e bailes, e um mundo onde educação era vista como uma forma de emancipar a mulher, torna-la apta à atuação no espaço público e, assim, retirá-la de uma condição especialmente passiva.

A indefinição também é uma característica marcante de sua obra *Coeur Meurtri*. A artista criou uma tela particular que transcende classificações duais, como “acadêmica” ou “moderna”, mas, ao contrário, em que a mistura gêneros artísticos e de temáticas está presente. Novamente percebemos a ambiguidade, visto que não se pode afirmar se tratar de um retrato, ou de uma cena de gênero, ou ainda, pode constituir uma fusão entre os dois. Igualmente híbrida é a construção da representação feminina na imagem; a postura impositiva, o olhar velado e a nuance erótica da retratada nos levam às representações da mulher perversa, enquanto a temática psicológica nos remete às inúmeras produções do período que tematizaram o interior das casas e interioridade das mulheres.

Certa vez o articulista da *Folha da Noite* comentou sobre a produção de Nicota Bayeux: “Percebe-se através de todas as suas figuras o cuidado extremo com que ella surpreende a poesia do olhar, para desvendar-lhe os múltiplos arcanos. Nicota Bayeux tem a paixão dos olhos”⁵⁵⁶. É por meio do olhar misterioso da retratada de *Coeur Meurtri* que o espectador é levado ao indefinido, a um estado de dúvida e apreensão. Não sabemos ao certo o que essa figura feminina, enigmática, pensa ou vivenciou; pelos motivos expostos, trata-se de uma pintura essencialmente ambígua.

Claro está que a presente pesquisa não esgotou todas as possibilidades que a obra de Nicota Bayeux pode oferecer. Muitas questões ainda podem ser colocadas sobre a pintura. Quem seria a mulher representada? Podemos levantar algumas hipóteses. O antigo título da obra se referia à “Belle Isabel”, seria ela uma modelo da *Académie Julian*? Uma amiga ou colega de classe? Podemos até especular se poderia ser um autorretrato. Contudo, acreditamos que no caso específico de *Coeur Meurtri* a identidade do indivíduo representado não é o

⁵⁵⁶ NICOTA BAYEUX, *Folha da Noite*, 4 de abril de 1923, p. 3.

elemento principal da obra. Defendemos que sua ambiguidade e indefinição são seus traços mais importantes e instigantes, elementos que permitem aproximações entre a imagem e a figura da “mulher moderna”.

Os trânsitos da artista entre Campinas, São Paulo e Paris também foram um elemento de análise atentado pela pesquisa. Acreditamos que Campinas, sua cidade natal, teve importância não apenas em sua formação, mas também porque foi onde a artista estabeleceu seus contatos mais importantes. Eram campineiros parte significativa dos compradores de suas pinturas. Já São Paulo foi o local em que a pintora viveu boa parte de sua vida e onde teve seu nome evidenciado após expor na II Exposição Brasileira de Bellas Artes. Contudo, procuramos destacar ainda a grande importância de Paris na produção de Nicota Bayeux. As liberdades artísticas e de pensamentos proporcionadas pela capital francesa, pela *Académie Julian* e pelo contato com suas colegas, possibilitaram que ela desenvolvesse uma obra com características “modernas”, o que não se confunde necessariamente com modernismo. No entanto, procuramos também evidenciar os contrapontos, a saber, quais eram os limites de tal “liberdade” supostamente desfrutada pela artista.

Por fim, no último capítulo, procuramos traçar e analisar a trajetória de *Coeur Meurtri* junto à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nessa instituição a “biografia social” da tela oscilou entre momentos de consagração e de obscurecimento. Se a sua aquisição em 1913 foi um grande feito para a artista, sendo a sua obra uma das primeiras a compor o acervo do museu após sua regulamentação, nos anos posteriores a pintura pouco foi lembrada. Durante décadas apenas quatro exposições incluíram Nicota Bayeux na curadoria, em sua maioria essas foram dedicadas ao tema da mulher artista. Acreditamos que tal “apagamento” tem relação com sua condição de mulher artista porque esta é uma situação que se repete com outras pintoras contemporâneas a Bayeux – por outro lado as obras de artistas homens contemporâneos seus são expostas frequentemente nas exposições temporárias.

A dissertação buscou dar visibilidade a Nicota Bayeux e à obra, ampliando o conhecimento de uma pintora que atuou no campo artístico paulista no início do século XX, muito embora tenha sido pouco comentada pela historiografia. Defendemos que a característica híbrida de *Coeur Meurtri* evidencia a necessidade de repensar as categorias estabelecidas pela História da Arte. Acreditamos que muitas questões ainda estão em aberto e esperamos que este estudo desperte o interesse para futuras pesquisas sobre a artista.

ANEXOS:

Anexo 1 – Compradores dos trabalhos de Nicota Bayeux

Comprador	Nome da obra	Exposição	Ano de aquisição	Fonte	Outras informações
Câmara Municipal	Dominó rose	-----	1913	QUADRO adquirido. Correio Paulistano , 19 de novembro de 1913, p. 4.	Adquirido por 2:500\$000
Sr. José Paulino Nogueira	“Cabeça”	II Exp. Brasileira de Bellas Artes	1913	EXPOSIÇÃO Brasileira. Correio Paulistano , 28 de janeiro de 1913, p. 3.	
Dr. R.A	nº27 “Rosina”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pinturas. Diário do Povo , 2 de setembro de 1913, p. 2.	
Carlos Bucchianeri	nº29 “Nha Tuca”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pinturas. Diário do Povo , 2 de setembro de 1913, p. 2	.
Mario Gatti	nº31 “Camponesa”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pinturas. Diário do Povo , 4 de setembro de 1913, p. 2.	
Joaquim Egydio de Souza Aranha	nº12 “Judeu Marroquino”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pintura. Diário do Povo , 8 de setembro de 1913, p. 1.	
Thuribio de Moraes Teixeira	nº25 “Pescador”	Exposição CCLA	1913	PELA ARTE. Diário do Povo , 7 de setembro de 1913, p. 2.	
Sra. M. Q. [Mercedes Quirino Pereira Bueno]	nº15 “Árabe”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO Bayeux. Correio Paulistano , 15 de setembro de 1913, p. 3. EXPOSIÇÃO Bayeux. Diário do Povo , 15 de setembro de 1913, p. 1.	
-----	nº8 “Chrysanthemos”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO Bayeux. Correio Paulistano , 15 de setembro de 1913, p. 3.	
Sra. [Mercedes Quirino] Pereira Bueno	“A espera da consulta”	Galeria Edson (provável)	1913	Revista Renascença , N.3, 1923.	
Oswaldo Bueno	nº6 “Mendigo”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pintura. Diário do Povo , 9 de setembro de 1913, p. 1.	
Oswaldo Bueno	nº13 “Kabyla”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO de pintura. Diário do Povo , 9 de setembro de 1913, p. 1.	
Oswaldo Bueno	“Rosas”	II Exposição Brasileira de Bellas Artes	1913	EXPOSIÇÃO Brasileira. Correio	

				Paulistano , 25 de janeiro de 1913, p. 3.	
D. Fortunata de Castro Thiollier	nº 19 “Partida para a pesca”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Dr. Marcello Thiollier	Nº 28 “Mercado”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Dr. Marcello Thiollier	Nº 15 “Flores do Campo”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
D. Nicota Borges	nº8 “Rosas”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha	nº39 “Sia Maria”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha	nº26 “Velho Hebreu”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha	nº13 “Cabeça de estudo”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Dr. F. G.	nº78 “Cabeça”(estudo a crayon)	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 11 de fevereiro de 1923, p. 4	
Dr. S. P.	nº14 “mouresca”	Exposição CCLA	1923	EXPOSIÇÃO Bayeux. Correio Paulistano , 14 de setembro de 1913, p. 1.	
Dr. Antonio Bento Vidal	nº 32 “Norah”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 17 de fevereiro de 1923, p. 4 e NOTAS de arte. A Gazeta , 17 de fevereiro de 1923, p. 6.	
Dr. Antonio Bento Vidal	nº 74 “cabeça, estudo”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 17 de fevereiro de 1923, p. 4 e NOTAS de arte. A Gazeta , 17 de fevereiro de 1923, p. 6.	
Dr. Antonio Bento Vidal	nº 49 “Galinhas”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 17 de fevereiro de 1923, p. 4 e	

				NOTAS de arte. A Gazeta , 17 de fevereiro de 1923, p. 6.	
Coronel Antonio Carlos da Silva Telles	nº29 “Pae André”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 17 de fevereiro de 1923, p. 4	
Senhorita Odyla Jambeiro Costa	nº12 “Cabeça de Russo”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 21 de março de 1923, p. 3.	
Sra. Candida F. Jambeiro Costa	nº38 “Velhinho”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano , 21 de março de 1923, p. 3.	na Folha da Noite está “Velhinha”
Dr. Raul Rangel de Carvalho	nº59 “Chica” (aquarela)	Galeria Edson	1923	D. NICOTA BAYEUX. Correio Paulistano , 15 de abril de 1923, p. 4.	
D. Anna Lebre Guimarães	nº82 “Cabeça” (crayon)	Galeria Edson	1923	D. NICOTA BAYEUX. Correio Paulistano , 15 de abril de 1923, p. 4.	
Dr. Pelosi	“Marina”	Galeria Edson (provável)	-----	Revista Renascença , N.3, 1923.	
Dr. Francisco Bellizi	“galinhas”-	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
Sr. Norberto Sousa Pinto	“Cabeça de Voltaire”	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
Sr. José Alves Teixeira Nogueira	“Marinha”	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
Sr. Estanislau Ferreira	“Isabelita”	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
Sr. Andréa Marini	“Paisagem”	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
Sr. José Pompeu de Camargo	“Blusa Vermelha”	Clube Campineiro	1924	EXPOSIÇÃO de pintura. Platea , 31 de janeiro de 1924, p. 6.	
José Vicente de Souza Queiroz	nº25 “Melindrosa”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO Nicota Bayeux. Correio Paulistano , 3 de março de 1913, p. 5.	
Dr. Francisco Salles de Oliveira	nº34 “no galinheiro”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO Nicota Bayeux. Correio Paulistano , 3 de março de 1913, p. 5.	
Dr. Fernando Malta Cardoso	nº34 “no galinheiro”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO Nicota Bayeux. Correio Paulistano , 3 de março de 1913, p. 5.	
Francisco de Paula Ramos de Azevedo	nº33 “Giulia” ou “Julia”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura D. Nicota Bayeux. Folha da Noite , 6 de março de 1923, p. 2.	

				EXPOSIÇÃO ^e de pintura. Correio Paulistano . 11 de março de 1923, p. 3.	
Dr. Antônio Aveiro de Mello	nº40 “Que bom cachimbo!”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura D. Nicota Bayeux. Folha da Noite , 6 de março de 1923, p. 2. EXPOSIÇÃO ^e de pintura. Correio Paulistano . 11 de março de 1923, p. 3.	
Sr. Antonio Cantarella	nº73 “Carrinho vermelho” ou “Gorrinho Vermelho	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura D. Nicota Bayeux. Folha da Noite , 6 de março de 1923, p. 2. EXPOSIÇÃO ^e de pintura. Correio Paulistano . 11 de março de 1923, p. 3.	
Dr. Lellis de Toledo Piza	nº36 “Mariquinhas”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano . 11 de março de 1923, p. 3.	
Henrique de Macedo (está escrito “Mocedo”)	nº64 “Marinha”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO de pintura. Correio Paulistano . 11 de março de 1923, p. 3.	
Senador Antônio de Padua Sales	nº88 “cabeça” (estudo pastel)	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO Nicota Bayeux. Correio Paulistano , 17 de março de 1923, p. 2.	
Manuel Pereira Guimarães	nº37 “Cesarina”	Galeria Edson	1923	EXPOSIÇÃO Nicota Bayeux. Correio Paulistano , 17 de março de 1923, p. 2.	
Corpo clínico da beneficência portuguesa	nº10 “o frade”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO Bayeux. Diário do Povo , 14 de setembro de 1913, p. 1.	
Roque de Marco	nº30 “Nha Tuca”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO Bayeux. Diário do Povo , 15 de setembro de 1913, p. 1.	
Paschoal F. Purchio	nº32 “Estudo”	Exposição CCLA	1913	EXPOSIÇÃO Bayeux. Diário do Povo , 23 de setembro de 1913, p. 1.	

Anexo 2 – Alunas de Gabriel Ferrier e Willian Bouguereau matriculadas nas turmas da manhã, tarde e integral de 1903 na Académie Julian

Sobrenome	Nome	Nacionalidade	Naturalidade
Agness	Margaret	Irlandesa	Dourigal*
Aldebert	Madeleine	* Francesa	Aveyron
Anderson	Catherine	Estadunidense	Detroit
Arbuckle	Esme	Sul-africana	Natal
Aylies	H.	Francesa	n/a
Babeau	E.	Francesa	n/a
Bartholomey	Dora de	Francesa	Paris
Bayeux	Anna	Brasileira	São Paulo
Beale	Bertha	n/a	n/a
Beaufranchet	Geneviève de	Francesa	n/a
Berkeley	Marianne	Inglesa	Londres
Bottlenberg	Lissy de	Alemã	Baldeney
Bourgeois	Lucretia Le	Estadunidense	Nova Iorque
Boyd	Emma	Irlandesa	n/a
Brandes	M.	Inglesa	Londres
Bristowe	Bristowe	Inglesa	Surrey
Brive	Isabelle de	Francesa	Puy, haute loire
Brown	Brown	Inglesa	Londres
Buller	Cecil	Canadense	Montreal
Buller	Marguerite	Canadense	Montreal
Burgers	Dorothy	Inglesa	Londres
Burrell	Elsie	Inglesa	Chratford
Bush	Anna	Estadunidense	Nova Iorque
Caillard	Suzanne	Francesa	Clermont, Oise
Chadwick	Alma	Galesa	Montgomeryshire
Charencey	Thérèse de	Francesa	Paris
Chevalier	Alice Chevalier	n/a	n/a
Chretien	Marguerite	Francesa	Paris
Claude	M. Gabriel.	Francesa	Fontainebleau
Cooper	Flora-Ellen-Douglas	Inglesa	Cornwall
Coüannier	Paule Henry	Francesa	Rennes
Crossley	Claire	n/a	n/a
Cuvillon	Marie-Antoinette-Luz de	Brasileira	Campinas
Dampiere	Marie de	Francesa	n/a
d'Aunay	Mary	Francesa	Paris
Davies	Phyllis	Inglesa	n/a
Delbecque	J.	Francesa	Paris
De Lens	Aline	Francesa	Paris
Demange	Demange	Francesa	Paris
Dubois	Pauline	Francesa	n/a

Ducrot	Ducrot	Francesa	n/a
Dujardin	Dujardin	n/a	n/a
Dupuy	Laurence	Francesa	Nîmes
Dupuy	Marcelle	Francesa	Nîmes
Dupuy	Louise-Pauline	Francesa	Paris
Durfort	Comtesse Guillaume de	Francesa	n/a
Etienne	Marthe	Francesa	Paris
Fayel	Clémence de	Francesa	Paris
Ferguson	Jessie	Escocesa	Glasgow
Fisher	Katheryn	Estadunidense	Nova Iorque
Forsch	O.	Russa	São Petersburgo
Fortin	Marguerite-Louise	n/a	n/a
Fouler	Ethel	Australiana	Victoria
Galippe	B.	Francesa	Fougerè
Gamble	Jane	n/a	n/a
Gardiner	Alice	Inglesa	Londres
Gardon	Barbara	Inglesa	Gloucestershire
Garets	Odette des	Francesa	n/a
Garnier	Rose	Francesa	Paris
Géraldy	Thérèse	Francesa	Paris
Grammont	la Contesse de	Francesa	Croy
Grandpierre	Mathilde	n/a	n/a
Graux	Berthe	Francesa	Paris
Guillaumet	Guillaumet	Francesa	Paris
Gwynne Samuel	Gladys	Inglesa	Burks
Harven	Hélène de	Belga	Anvers
Harvey	Winifred	Inglesa	Fareham
Hawkins	Gladys	Estadunidense	n/a
Heckel	G. F.	n/a	n/a
Hentsch	Dagmar	Francesa	n/a
Herold	Herold	Francesa	n/a
Hirsch	Louise	Francesa	Paris
Houzet	Claire	Francesa	Lille
Hughes	Elfrida	Inglesa	Ilha de Wight
Inman	Rita	Inglesa	Londres
Janssens	M. C. de	Francesa	n/a
Jeannot	Sarah	Suíça	Neuchâtel
Johnson	Johnson	n/a	n/a
Johnston	Eugénie	Estadunidense	Asheville
Karpelés	Andrée	Francesa	Paris
Kermektchieff	Catherine	Búlgara	Sophia
Kieffert	Marguerite	Francesa	Paris
King Mac Leary	Bonnie	Estadunidense	Nova Iorque
la Salle	Claude de	Francesa	Paris

la Salle	Harlette de	Francesa	Paris
Lagerberg	Karin de	Sueca	n/a
Larabie	Elisabeth	Estadunidense	Montana
Latham	isabelle	Francesa	Hâvre
Le Masson	Suzanne	Francesa	Paris
Levasseur	Marguerite	Francesa	Paris
Levy	Mabel	Inglesa	Londres
Lilley	Kate	Inglesa	Londres
Lockwood	Lucy	Inglesa	n/a
Loghadès	Léonie de	Francesa	Paris
Loir	Madeleine	Argelina	Argel
Loth	Françoise-Marie-Anne	Francesa	Louviers
Lumsdon	J. W.	Estadunidense	Nova Iorque
Mac-Ivor	Catherine	Irlandesa	n/a
Mac-Ivor	Monica	Irlandesa	n/a
Mackall	Corinne	Estadunidense	Baltimore
Mac-Lean	Marion	Estadunidense	n/a
Magnin	L. de	Francesa	Paris
Marmon	Caroline	Estadunidense	Indianapolis
Marsh	Caroline	Irlandesa	Hilhenny*
Mayol	Elvira	Argentina	Buenos Aires
Mellor	Gertrude	Inglesa	Londres
Méré	de Méré	Francesa	Paris
Moeller	Hélène	Alemã	Hamburgo
Moore	Violet	Irlandesa	Edimburgo
Moreau	Angéle	Francesa	Commune de Ballon
Mortimer	Hilda	Inglesa	Manchester
Murphy	M. C.	Estadunidense	Texas
Nercy	Nercy	n/a	n/a
Névrovitch	N. de	Russa	São Petersburgo
Niquet	C.	Francesa	Saint-Denis
Northrop	Northrop	Estadunidense	Nova Iorque
Ottin	Juliette	Francesa	Paris
Parr	Marion	Estadunidense	Nova Iorque
Peck	Caroline	Estadunidense	n/a
Péroche	Elisa	n/a	Thierry
Perruchon	Geneviève	Francesa	Vesoul
Plantet	Plantet	Francesa	Paris
Punt	M.	Alemã	Berlim
Puyplal	Alice	Francesa	n/a
Reynolds	Bessie	Sul-africana*	Natal
Ricouart	Lucie	Francesa	Riom, Puy-de-Dôme
Robin	Raphaëla	Francesa	n/a
Robinson	Robinson	Inglesa	Londres
Roche	Jeanne	Francesa	Caen

Rosnoble	Hélène	Francesa	Paris
Rouquand	Maroussia	Francesa	Alençon
Ryder	Lilian	Inglesa	Ascot, depois Londres
Ryder	Suzanne	Inglesa	Ascot, depois Londres
Saint Hilaire	Saint Hilaire	n/a	n/a
Saint-Denis	Germaine de	Francesa	Paris
Salanson	Camille	Francesa	Paris
Salvsen	Valborg	Dinamarquesa*	Christiania
Sampson	Sampson	Inglesa	Londres
Saumarez	Marion de	Inglesa	Londres
Sauter	Julie	Alemã	Stuttgart
Schwerer	Jeanne	Francesa	Grenoble
Serment	Marguerite	Suíça	Genebra
Sevin	Sevin	Francesa	Paris
Siret	H.	Francesa	n/a
Spitz	Marie	Austríaca	Viena
Stallard	Evelyn	Inglesa	Worcester
Stanton	Grace Harper	Estadunidense	Nova Iorque
Stapfer	Hélène	Francesa	Paris
Stein	Rosa	n/a	n/a
Taylor	Nelly	Inglesa	Londres
Temperley	Viva	Inglesa	Londres
Temperley	Yvonne	Inglesa	Londres
Terra	Magdeleine	Francesa	Paris
Thomas	Louise Germain.	Francesa	Paris
Thompson	Mildred	Inglesa	n/a
Uhlenbech-Ermeling	Uhlenbech-Ermeling	Javanesa	n/a
Ujhazy	Berthe	Húngara	Budapeste
Valarino	Fernande de	Espanhola	n/a
Verchoyle	Beryl	Inglesa	Londres
Vidal Soler	Rosa Mercédès	n/a	n/a
Webster	Adelaide	Inglesa	Londres
Wheeler	S. S.	Estadunidense	Indiana
Wilson	Amy.	Estadunidense	Pittsburg
Wolff	Kaete	Finlandesa	Wibeorg
Woodward	Dewing	Estadunidense	Baltimore
Worsley-Taylor	Ursula	Inglesa	Chislehurst
Writht	Emily	Estadunidense	Boston
Zermdachi	Jenny	Egípcia	Alexandria
Zifhar	Nadége	Francesa	Paris

Anexo 3 – Alunas de Gabriel Ferrier e Willian Bouguereau que expuseram nos salões de 1903 e 1904.

Nome	Nacionalidad e	Categoria	Salão em que participou e qual trabalho foi exposto
Mlle Marguerite Chretien	Francesa (Paris)	Pintura	1. Salon des artistes français 1903 : Peinture: "Le ropos du modèle (401) ; e Etude (402) 2. Salon des artistes français 1904: Un amateur (424).
Mme Marie-Antoinette- Luz de Cuvillon	Brasileira (Campinas)	Desenho	1. Salon des artistes français 1903: Dessin: Etude - pastel (1951). 2. Salon des artistes français 1904: Dessin: Etude - pastel (2039) 3.
Mlle Louise-Pauline Dupuy	Francesa (Paris)	Pintura	1. Salon des artistes français 1904: Tête de Femme; - etude 653
Mlle Thérèse Géraudy	Francesa (Paris)	Desenho	1. Salon des artistes français 1903 : Dessin: Portrait de Mme Battaglia - pastel(2072)
Mme Léoni de Loghadès	Francesa (Paris)	Desenho	1. Salon des artistes français 1903: Dessin: Portrait - pastel (2204)
Mlle Françoise-Marie- Anne Loth	Francesa (Louviers)	Desenho	1. Salon des artistes français 1904 : Dessin: Portrait de Mlle Marguerite L...; - étude - pastel (2326); Portrait de Mme S... - pastel (2327).
Mlle Raphaela Robin	Francesa	Pintura e Desenho	1. Salon des artistes français 1904: Peinture: Portrait (1549). 2. Salon SAF 1904: Dessin: Miniature (2494)
Mlle Camille Salanson	Francesa (Paris)	Pintura	1. Salon des artistes français 1904 : Peinture: "C'est um garçon!" (1592)
Mlle Grace Harper Stanton	Estadunidense (New York)	Desenho	1. Salon des artistes français 1903: Dessin: Une miniature (2422); Une miniature (2423).
Mlle Adelaide Webster	Inglesa (Londres)	Pintura	1. Salon des artistes français 1904 : Peinture: "Le raboteur" (1827)

Anexo 4 – Outras produções de colegas de Nicota Bayeux (retratos e figuras)

Léonie Loghadès	de	« Portrait imaginaire de Cyrano de Bergerac » Pastel 61 x 54 cm Fonte : https://www.blouinartsalesindex.com
Léonie Loghadès	de	« Portrait de femme a l'orange » - Pastel 44,5 x 53 cm Fonte: https://www.drouot.com
Marion Saumarez	de	Sem título Óleo sobre tela 60,9 x 78,7 cm Fonte: http://www.johnstonfinearts.com
Marion Saumarez	de	“Le Beau Camille”. Óleo sobre tela. 90 x 70 cm Guernsey Museum & Art Gallery

Léonie de Loghadès	<p>“Russian beauty” (1896)</p> <p>Pastel</p> <p>53,5 x 45 cm</p> <p>Fonte: http://www.artnet.com</p>
Léonie de Loghadès	<p>« Portrait de femme à l'ombrelle »</p> <p>Pastel</p> <p>56 x 33 cm</p> <p>Fonte: http://www.artnet.com</p>
Marion de Saumarez	<p>“The Old Monk”</p> <p>Óleo sobre tela</p> <p>63 x 52 cm</p> <p>Guernsey Museum & Art Gallery</p>
Raphaëla Robin	<p>Portrait</p> <p>Coleção Particular</p> <p>Pintura em marfim</p> <p>25,4 x 33,2 cm</p> <p>Fonte: http://philippeclercqantiquites.com</p>

Anexo 5 – Outros trabalhos de Nicota Bayeux

<p><i>Camponesa</i></p> <p>Coleção Particular</p> <p>Foto: Mariana Sacon Frederico</p>
<p>Retrato de Adine Cecília</p> <p>Coleção Particular</p> <p>Foto: https://www.myheritage.com.br/</p>
<p>Figura</p> <p>Coleção particular</p> <p>Óleo sobre cartão</p> <p>15x12cm</p> <p>Foto: http://fibragaleria.com</p>

<p><i>Sem título</i></p> <p>Coleção do Jockey Club Campineiro</p> <p>Foto: Mariana Sacon Frederico</p>
<p><i>Domino Rose</i></p> <p>Coleção da Pinacoteca do Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas</p>
<p>Nha Tuca</p> <p>Foto: EXPOSIÇÃO DE PINTURA, Diário do Povo, Campinas, 7 de setembro de 1913. Arquivo do Estado de São Paulo.</p>

Retrato de Bento Bayeux

Coleção Particular

Foto: Mariana Sacon Frederico

Anexo 6 – Outros desenhos e esboços do Álbum de Nicota Bayeux

No total há 25 desenhos e esboços: seis figuras, uma ave, três paisagens, um desenho com temática religiosa (um anjo), nove flores e cinco charges⁵⁵⁷.

Provavelmente as charges nº 13, 14, 15 e [IMAGEM 31] não foram feitas pela artista, pois duas delas, 14 e [IMAGEM 31], estão assinadas por E. F.⁵⁵⁸. A charge nº 16 é uma reprodução de um desenho da *Revista Moderna* de 1897 do cartunista Fliegenden Blater⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Neste anexo não estão as imagens que já foram apresentadas no Capítulo 1 [IMAGEM 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21] e no Capítulo 2 [IMAGEM 31].

⁵⁵⁸ Acreditamos que as iniciais são de J. E. Feldmann, que aparece em dois momentos no álbum: uma das dedicatórias para a artista e um dos contatos anotados pela artista “J. E. Feldmann/ Hamburg/ Gosslerstr. 8”. Provavelmente Feldmann era o capitão do navio Petrópolis, pois descobrimos que ele era funcionário da empresa de navegação *Hamburg-Südamerikanische Dampfschiffahrt-Gesellschaft*.

⁵⁵⁹ Revista Moderna. 20 de setembro de 1897, p. 192.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes Primárias

1.1. Jornais Periódicos

ÉCOLES et cours divers. **Annuaire Almanach, du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration**, 1894, p.1331.

D. THEODORA da Cruz de Marco. **Commercio de S. Paulo**, 16 de outubro de 1907, p. 5.

FALECIMENTOS. **Commercio de São Paulo**, 21 de setembro de 1905, p. 2.

PELO NOSSO ESTADO. **Commercio de S. Paulo**, 14 de abril de 1902, P. 1.

DESENHO e pintura. **O Commercio de S. Paulo**, 22 de novembro de 1896, p. 2.

UM RETRATO. **O Commercio de São Paulo**, 13 de fevereiro de 1899, p. 1.

RETRATO. **O Commercio de São Paulo**, 12 de agosto de 1905, p. 1.

NOTAS de Arte. **O Commercio de São Paulo**, 21 de janeiro de 1908, p. 2.

EXPOSIÇÃO preparatória. **O Commercio de São Paulo**, 17 de junho de 1908, p. 1.

ANNUNCIOS. **Commercio de São Paulo**, 16 de agosto de 1909, P.4.

PELO NOSSO ESTADO. **O Commercio de S. Paulo** 17 de novembro de 1902, p. 2.

O ÚLTIMO RETRATO do artista. **Correio da manhã**. 8 de dezembro 1912, p. 1

VIAJANTES. **Correio da Manhã**, 3 de novembro de 1911, p. 4.

VIAJANTES. **Correio da Manhã**, 1 de outubro de 1917, p. 4.

CHEGADOS a S. Paulo, **Correio Paulistano**, 21 de fevereiro de 1888.

CHEGADOS a S. Paulo, **Correio Paulistano**, 27 de janeiro de 1885.

CHEGADOS a S. Paulo. **Correio Paulistano**, 24 de abril de 1890.

CHEGADOS a S. Paulo. **Correio Paulistano**, 30 de maio de 1890.

CHEGADOS a S. Paulo. **Correio Paulistano**, 30 novembro de 1890.

TRABALHOS de De Servi. **Correio Paulistano** 13 de junho de 1905, p. 4.

ARTE FRANCESA. **Correio Paulistano**, 1 de agosto de 1913.

EXPOSIÇÃO de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 26 de janeiro de 1913, p. 1.

HOSPEDES E VIAJANTES. **Correio Paulistano**, 23 de junho de 1914, p. 2.

- NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**. 28 de agosto de 1913, p. 3.
- NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**. 28 de agosto de 1913, p. 3.
- NECROLOGIA. **Correio Paulistano**, 28 de dezembro de 1914, p. 2.
- COLOMBO. **Correio Paulistano**, 28 de maio de 1908, p. 2.
- EXPOSIÇÃO Almeida Junior. **Correio Paulistano**, 2 de fevereiro de 1900, p. 2.
- NICOTA BAYEUX. **Correio Paulistano**, 13 de abril de 1923, p. 2.
- NECROLOGIA. **Correio paulistano**. 6 de junho de 1903, p.2.
- HOSPEDES E VIAJANTES. **Correio Paulistano**, 23 de junho de 1914, p. 2.
- A CAPA DA CIGARRA. **Correio Paulistano**, 12 de janeiro de 1914, p. 4.
- EXPOSIÇÃO Bayeux. **Correio Paulistano**, 9 de fevereiro de 1923, p. 4.
- ENFERMO. **Correio Paulistano**, 30 de dezembro de 1904, p. 2.
- EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **Correio Paulistano**, 29 de outubro de 1911, p. 4.
- EXPOSIÇÃO de Arte em S. Paulo. **Careta**, 1 de fevereiro de 1913, p. 38.
- NICOTA BAYEUX. **A Cigarra**, 1 de março de 1923, p. 31.
- A PRIMEIRA CAPA. **A Cigarra**. 6 de março de 1914, p. 13.
- ACHA-SE entre nós. **Cidade do Rio**, 1 de outubro de 1901. p. 3.
- EXPOSIÇÃO DE PINTURAS. **Diário do povo**, 29 de agosto de 1913.
- PELA ARTE. **Diário do Povo**, 7 de setembro de 1913, p. 2.
- EXPOSIÇÃO de pintura. **Diário do Povo**, 29 de agosto de 1913.
- NOTAS E INFORMAÇÕES. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1920, pp. 3
- A SEGUNDA Exposição Brasileira de Belas Artes. **O Estado de S. Paulo**. 10 de fevereiro de 1913, p. 4.
- A SEGUNDA Exposição Brasileira de Bellas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 15 de fevereiro de 1913, p. 4.
- A SEGUNDA Exposição Brasileira de belas Artes. **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p. 4.
- A BORDO do vapor Frisia. **O Estado de São Paulo**, 25 de junho de 1912, p. 7.
- LIVRO DE OURO. **A Família**, 4 de março de 1894, p. 6.

A FAMÍLIA. **A Família**, 15 de dezembro de 1888, P. 1.

EN PLEINE MODE. **Femina**. 1 de novembro de 1910.

NICOTA BAYEUX. **Folha da Noite**, São Paulo, 27 de janeiro de 1923, p. 4.

D. NICOTA Bayeux Benain. **Folha da Noite**, 23 de agosto de 1923, p. 1.

NICOTA BAYEUX. **Folha da Noite**, 1 de fevereiro de 1923, p. 2.

O CORSO DO CARNAVAL. **A Gazeta**. 14 de fevereiro de 1914, p. 8.

BINÓCULO. **Gazeta de Notícias**, 3 de novembro de 1911, P. 5. O Combate, 21 de janeiro de 1919, p. 3.

NO “ARLANZA” veio de Paris a gentilíssima pintora paulista Mme. Nicota Bayense. **Gazeta de Notícias**. 29 de setembro de 1914, p. 2.

DE LAMBARY. **Gazeta de Notícias**, 19 de abril de 1915, p. 5.

A SEGUNDA EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes de S. Paulo. **A imprensa** (RJ), 9 de agosto de 1912, p. 2.

CHRONICA. **Jornal das moças**, 16 de agosto de 1917, pp. 11 e 12.

S. PAULO, **Jornal do Commercio** (RJ), 21 de fevereiro de 1913, p. 2.

SALÃO DE 1905. **Kosmos**, nº9, ano 2, 1905.

INSTITUTIONS, cours et leçons. **Le Matin**, 18 de maio de 1891, p. 4.

O NOSSO “SALON” deste ano. **A Noite**, 31 de agosto 1912

D. NICOTA Bayeux Benain. **A Onda**, 30 de janeiro de 1924.

PARA A PINACOTECA de S. Paulo. **O Paiz**. 24 de fevereiro de 1913, p. 4.

EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. **O Paiz**, 16 de outubro de 1911, p. 3.

PINTURA. **O Paiz**, 7 de fevereiro de 1913. p. 5.

MORTE DE ESTÁCIO DE SÁ **O Paiz**, 20 de agosto de 1911, p. 5.

VIDA SOCIAL. **O Paiz**, 30 de setembro de 1917, p. 3.

A CAPITAL artística. **O Pirralho**, 16 de agosto de 1913, p. 20.

LA MASSIÈRE. **La Presse**. 2 de janeiro de 1905, p. 4.

PADUA, Luiz de. Exposições de Pintura, in: **Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes**, ano xii, nº33, 30 de setembro 1913, p. 68.

BRAGA, Erasmo. Exposição de Pintura. **Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas**, Campinas, número 33, p.32, 31 de dezembro de 1913.

RENASCENÇA, REVISTA DE ARTE E PENSAMENTO, Nº3, 1923.

NICOTA BAYEUX. **Renascença, revista de arte e pensamento**, N.3, 1923

EXPOSIÇÃO de Pintura de D. Hellena P. da Silva. **Revista Feminina**, fevereiro de 1919, p. 19.

Revista Moderna. Ano 1, 20 de setembro de 1897, p. 23.

JULIAN'S Studios: an Interview with their Creator. **The Sketch**. A Journal of Art and Actuality, 28 de junho de 1893.

A VIDA MODERNA em Campinas. **Vida Moderna**, 28 de agosto de 1919, p. 20.

ÉTUDES sur la toilet. **La vie Parisienne**, 18 dec 1880.

1.2.Documentos

Acervo particular

BAYEUX, Nicota. Álbum. [s.n.t.].

Archives Nationales

« Inscriptions aux ateliers : Robert-Fleury; Cot ; Giacomotti ; Bouguereau ; Ferrier ; Toudouze ; Baschet ; Royer », Archives Nationales (France), 63AS/12, Fonds de l'Académie Julian, 1877-1907.

« Enregistrement des femmes par nationalités et patronymes », Archives Nationales (France), 63AS/10-63AS/11, Fonds de l'Académie Julian, 1868-1928.

« Ateliers de l'Académie Julian ». Archives Nationales (France), 63AS/15-63AS/24, Fonds de l'Académie Julian, 1867-1946.

Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas

“Convite”. Pasta Benaim. Biblioteca César Bierrenbach. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas, 1913.

“Exposição de Pintura” (Catálogo). Pasta Benaim. Biblioteca César Bierrenbach. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas, 1924.

Centro de Memória da Unicamp

“Inventário”. Ofício: 2, Processo: 5563. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp. Campinas.

“Testamento”. Ofício: 3. Processo: 10830. Acervo do Tribunal de Justiça de SP, Comarca de Campinas. Centro de Memória Unicamp (CMU). Unicamp. Campinas.

Caderno da bibliotecária Maria Luisa Pinto de Moura. Acervo Maria Luisa Pinto de Moura, Caixa 18, Centro de Memória da Unicamp (CMU). Campinas.

Pinacoteca do Estado de São Paulo

“1a Exposição Brasileira de Bellas Artes de São Paulo 1911 – 1912”. P.E.0031 - H.06.0699. Centro de Documentação e Memória (CEDOC). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“Pinacotheca do Estado - Catalogo dos Quadros”. P.HIST.0001 - G.05.0001. Centro de Documentação e Memória (CEDOC). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1912.

“Relatório anual de atividades da Pinacoteca do Estado”. 1913-1979. B.78.01.0001. Centro de Documentação e Memória (CEDOC). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1916.

“Mulheres Artistas da Pinacoteca”. N. ficha: 00544. Localização do documento: B.11.04.0001 - Estante 02 Caixa 0119. Centro de Documentação e Memória (CEDOC). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.

“Ficha catalográfica” (pintura *Coeur Meurtri*, número de inventário: PINA00067). Núcleo de Acervo Museológico (NAM). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Bases de dados eletrônicas:

Family Search (www.familysearch.org)

"Casamentos 1866-1888". 1870. Número do filme: 1251962, autor: Igreja Católica. Nossa Senhora da Conceição (Campinas, São Paulo, Brasil); Arquivo Arquidiocesano de Campinas. Family Search, Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. p. 172.

"Brasil Batismos, 1688-1935". 1871. Número do filme: 1251951, autor: Nossa Senhora da Conceição (Campinas, São Paulo, Brasil); Family Search, Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. p. 218.

"Brasil Casamentos, 1730-1955". 1875. Número do filme: 004150759, autor: Nossa Senhora Da Conceição (Campinas, São Paulo, Brasil). Family Search, Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. p. 171.

Sistema de Informações do Arquivo Nacional (sian.an.gov.br)

Relações de Vapores. SPMAF / SP-Santos. Notação: BS.RPV. ENT. 010961. Vapor: Frisia. Data: 25/06/1912;

Relações de Vapores. SPMAF / SP-Santos. Notação: BS.RPV. ENT. 012637. Vapor: Arlanza. Data: 30/09/1914;

Internet Archive (archive.org)

Catalogue illustré du salon du Salon de 1902. Société nationale des beaux-arts (France). 1902. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillust1902soci/page/n19>

Catalogue illustré du salon du Salon de 1902. Société des artistes français. 1902. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillust1902soci/page/n18>

Catalogue illustré du salon du Salon de 1903. Société nationale des beaux-arts (France). 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillustr1903soci/page/n8>

Catalogue illustré du salon du Salon de 1903. Société des artistes français. 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillustr1903soci/page/n8>

Catalogue illustré du salon du Salon de 1904. Société nationale des beaux-arts (France). 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillustr1904soci/page/n8>

Catalogue illustré du salon du Salon de 1904. Société des artistes français. 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueillustr1904soci/page/n8>

2. Outros endereços eletrônicos consultados

Artnet (<http://www.artnet.com>)

Fundação Biblioteca Nacional (www.bn.br)

Gallica (<https://gallica.bnf.fr/>)

Library of Congress (<https://www.loc.gov/>)

The Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/>)

Musée D'Orsay (www.musee-orsay.fr)

MyHeritage (www.myheritage.com.br)

Paris Musées (<http://parismuseescollections.paris.fr/>)

Pinacoteca do Estado de São Paulo (<http://pinacoteca.org.br/>)

Projeto Eliseu Visconti (<https://eliseuvisconti.com.br/>)

Victoria and Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk>)

3. Bibliografia Geral

ALMEIDA, Euzita Cleide de. **Lingerie, Moda e Sedução**: visão do erotismo pela publicidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ALMEIDA, Francisco Alves de. A biografia e o ofício do historiador. **Dimensões**, vol. 32, 2014.

ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2015.

BADARÓ, Ricardo. **Campinas**: o despontar da modernidade. Campinas: Unicamp, 1996.

BARBUY, Heloisa. **A Cidade-exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914.** São Paulo: EDUSP, 2006.

BARRETO, Paulo Sergio. **O Caracol e o Caramujo: Artistas & cia na Cidade.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Aspectos culturais da História de Campinas.** Campinas: Mousinho, 1983.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Vida Cultural em Campinas.** Campinas: S.N., 1986.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERGER, John. **Modos de Ver.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BESSE, Susan. **Modernizando a Desigualdade.** São Paulo: EDUSP, 1999.

BIMER, BARBARA SUSAN T. **Edvard Munch's Fatal Women: A Critical Approach.** M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.

BLANCHARD, Emmanuel. **Histoire de l'immigration algérienne em France.** Paris: La découverte, 2018.

BODSTEIN, Vanessa dos Santos. **Vivre à St. Paul: Os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista.** Tese: (Doutorado em História Econômica). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandeza e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bessanezi (Org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005.

BORNAY, Erika. **La cabellera femenina.** Madrid : Cátedra, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte.** Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático.** Petrópolis: Vozes, 2009.

BREWARD, Christopher Breward. **Fashion.** New York: Oxford University, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, 1998.

CAMARGOS, Marcia. **Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930).** São Paulo: Alameda, 2011.

CAMPBELL, Colin. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CARNIELLI, Flávio de Godoy. **Gazeteiros e bairristas**: histórias, memórias e trajetórias de três memorialistas urbanos de Campinas. 2007. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2007.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**: ensaios de história social da arte. Companhia das Letras, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. In: **ArtCultura**, v.7, n.10. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005.

CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: Mec/inl, 1973.

CHADWICK, Witney. **Women, Art and Society**. London: Thames and Hudson, 1996.

CHAZAL, Gilles. **Paris 1900**: dans les collections du Petit Palais. Paris : Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

CHIARELLI, Tadeu; DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres artistas**: as pioneiras 1880-1930. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. Catálogo de exposição.

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

COHEN, Martine. Judeus e Muçulmanos na França: Mudando respostas à diversidade cultural e religiosa. **Revista de Estudos da Religião**. São Paulo: PUC setembro, 2010, p. 48-69.

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

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adayton. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COLLET, Isabelle ; LOBSTEIN, Dominique. **Paris 1900**: la ville spectacle. (catálogo de exposição) Paris: Musée du Petit Palais, 2014.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009.

COSTA, Emília Viotti da. Patriarcalismo e Patronagem: mitos sobre a mulher no século XIX, in: **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. 9.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

COSTA, Maria Cristina Castelho. **O Retrato Feminino na Pintura Brasileira 1800-1950**. Do Realismo ao Romantismo. Análise Estética e Sociológica. 1985. Tese (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.

DE LENS, Aline. **Journal**: 1902-1924 “ L’amour, Je le supplie de m’épargner...”. Paris: La cause des livres, 2007.

DENIS, Rafael Cardoso. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DENIS, Rafael Cardoso. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) **Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity**: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. Oxford, Ed: Oxford University Press, 1988.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A Mulher que Eles Chamavam Fatal**. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DRAGUET, Michel. **Khnopff** – ou l’ambigu poétique. Paris: Flammarion, 1995.

DUNCAN, Carol. Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. **Feminism and Art History**: Questioning the Litany. By Norma Broude and Mary D. Garrard. New York: Harper & Row, 1982.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de Romance**: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FACOS, Michelle. **Symbolist art in context**. Berkeley: University of California Press, 2009.

FASOLATO, Valéria Mendes. **As Representações de Infância na Pintura de Maria Pardos**. 2014. Dissertação (Mestrado em História). 2014. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, 2014.

FEHRER, Catherine. Women at the Académie Julian in Paris. **Burlington Magazine**, v.136, nº1100. London, nov. 1994.

FOUCHER-ZARMANIAN, Charlotte. **Créatrices em 1900**: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes. Paris: Mare e Martin, 2015.

FRANCO, Stella Maris Scatena. **Peregrinas de Outrora**: viajantes latino-americanas no século XIX. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

GALDINO, Antonio Carlos. **Campinas, uma cidade republicana**: política e eleições no Oeste Paulista (1870-1889). 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: GARB, Tamar, (orgs.) **Modernidade e Modernismo**. A Pintura Francesa no Século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GARB, Tamar. “L’art féminin”: the formation of a critical category in late nineteenth-century france”. **Art History**. Vol.12, nº1. 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GLUZMAN, Georgina. **Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX**: Prácticas y discursos. 2014. Tese (Doutorado) –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014.

GOLDWATER, Robert. **Simbolism**. New York: icon editions, 1979.

GOMES, Patricia Michele. **A Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas (1902-1916)**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.

GREENBERG, Wendy Nicholas. **Uncanonical Women**: Feminine Voice in French Poetry (1830-1871). Amsterdam: Editions Rudolpi, 1999.

HILL, Colleen. **Exposed**: a history of lingerie. New Haven: Yale University Press - Fashion Institute of Technology, 2014. Catálogo de exposição.

HOLLANDER, Anne. **Seeing through clothes**. Berkeley: University of California Press, 1993

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira**: 1867-1918. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JUNIOR, Martinho Alves da Costa. Fin-de-siècle: luxúria, morte e prazer. In : **VI EHA**. (Org.) Breno Faria, Fanny Lopes, Fernanda Marinho, Isabel Hargrave, Martinho Alves da Costa Junior, Raphael Fonseca, Stela Politano. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2010.

KIRKHAN, Pat (org.). **The Gendered Object**. Manchester: University Press, 1996.

LAPA, José Roberto da Amaral. **A cidade**: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900. São Paulo: EDUSP, 1996.

LE GOFF, Jacques. “Introdução” in: **São Luiz**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. **Cadernos pagu** (8/9) 1997.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEMOS, Carlos A. C. **Ramos de Azevedo e seu escritório**. São Paulo: Pini, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais**. v.10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: editora 34, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografías del deseo. **Caiana**. No 7, 2015.

MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: República - da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MANOEL, Ivan A. O início da educação católica feminina no Brasil (1859-1919): os colégios das 'freiras francesas'. **Páginas de Educacion** vol. 5, nº1, Montevideo, 2012.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrópoles Brasileiras. In SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil - República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In: **História da Cidade de São Paulo – a cidade na primeira metade do século XX**. Volume 3. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo Contra El Mito**. Madri: Catedra Ediciones, 2008.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003.

MENDES, Valerie D; HAYE, Amy de la. **A moda no século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

MONTIÈGE, Samuel. **L'Académie Julian et ses élèves canadiens Paris, 1880-1900**. 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) – l'Université de Montréal, 2011.

MORAES, Carmen Sylvia Vidigal. O ideário republicano e a educação: o ensino em Campinas no final do século XIX. **Revista da Faculdade de Educação**, v. 11, n. 1-2, 1985.

MORAES, Julio Lucchesi. **Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura**. (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922). 2014. Tese

(Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORIN, Tania Machado. **Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa – 1789-1795**. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOTT, Maria Lucia. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). **Cadernos Pagu**, Campinas, número 16, 2001, pp. 199-234.

MUSÉE D'ORSAY. **L'impressionnisme et la mode**. Paris : Musée d'Orsay et ; Paris : Skira-Flammarion, 2012. Catálogo de exposição.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade São Paulo (1895-1929)**. 1999. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912**. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. **ARTnews**. 1971. Disponível em: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists>. Acessado em 20/06/2016.

NOËL, Denise. Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle. **Clio**. Femmes, Genre, Histoire, 19, 2005.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação**. 2016. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Cláudia. A iconografia do moderno: a representação da vida urbana. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Cláudia de. **As Pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para todos... - 1907-1930**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008 (papéis avulsos).

OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. **Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937)**. 2016. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX através das páginas do jornal A Família**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2009. Disponível em: <Disponível em: http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Karine_da_Rocha.pdf>.

ORIEUX, Jean. A Arte do Biografado. In: DUBY. **História e Nova História**. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.

PALAIS GALLIERA. **Femmes fin de siècle 1885-1895**. Palais Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, 1990. Catálogo de exposição.

PECK, James. Introduction. In: **In the Studios of Paris**, William Bouguereau and His American Students. The Philbrook Museum of Art, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2016.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **La vie de famille au XIX siècle**. Paris : Éditions Points, 2015.

PERROT, Philippe. Invisible Clothing. In: **Fashion: critical and primary sources**. Volume 3, The nineteenth century. Oxford New York : Berg, 2009.

PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: **O desejo na academia (1847-1916)**. São Paulo: PW, 1991. Catálogo de exposição.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dezenovevinte: uma virada no século**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Catálogo de exposição.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Mulheres pintoras: a casa e o mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. Catálogo de exposição.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Uma coleção particular: arte contemporânea no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. Catálogo de exposição.

PITTA, Fernanda Mendonça. **“Um povo pacato e bucólico”**: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior. 2013. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PITTA, Fernanda. Paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a coleção da Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro. In: PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

POLLOCK, Griselda. Modernidade e espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Género, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

POLLOCK, Griselda. Des canons et des guerres culturelles. In: **Cahiers du Genre** 2007/2 (nº 43).

PONTES, Heloisa. Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68. **Etnográfica**, vol. 12, 1 maio 2008.

PRITCHARD, Eric. **The cult of Chiffon**. Grant Richards Londres, 1907.

RAMPAZZO, Lóris Graldi. **Algumas Pintoras Paulistas na Virada do Século XIX-XX**. 1989. (Trabalho de Conclusão de Curso). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. **A educação feminina durante o século XIX: o Colégio Florence de Campinas (1863-1889)**. 1993. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 1993.

RIBEIRO, Maria Izabel. **Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920**. 1992. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

RIBEIRO, Suzana Barretto. Famílias e cotidiano nas casas de morada. In: FARAH, Ana Paula, FILHO, Joaquim Caetano de Lima; RIBEIRO, Suzana Barretto (coord.). **Sesmarias, engenhos e fazendas: arraial dos Souzas, Joaquim Egydio, Jaguary (1972-1930): território, inventário arquitetônico, cotidiano**. V.1. Campinas: [s.n.], 2016.

ROLNIK, Raquel. **A Cidade e a Lei**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

ROSSI, Miran Silva. **Organização do campo artístico paulistano 1890-1920**. 2001. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119, 1998-1999 (Editado em 2003). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5362>. Acessado em: 10/10/2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da Educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo : Companhia de Bolso, 2016.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **Mortes Vitorianas corpos e luto no século XIX**. 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008.

SCHORSKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Souvenir de ma carrière artistique. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.15. n.1. pp. 249-278. jan.- jun. 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lucia K. O moderno antes do modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, 2014.

SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 28-50, dez. 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STEELE, Valery. The Corset: Fashion and Eroticism. **Fashion Theory**. Volume 3, Issue 4. Reino Unido, 1999.

STEELE, Valery. Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris. in: **Fashion: critical and primary sources**. Volume 3, The nineteenth century. Oxford New York: Berg, 2009.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas em São Paulo, 1890-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TELLES, Norma. Retratos de Mulher. **Gênero** (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010.

THUILLIER, Jacques. **Peut-on parler d'une peinture "pompier"?**. Paris: PUF, 1984.

UZANNE, Octave. **Les artifices de la beauté**. Paris : F. Juven, 1902.

VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX – Dissertação (Mestrado)**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

VIGARELLO, Georges. **La robe : une histoire culturelle : du Moyen Âge à aujourd'hui**. Paris : Seuil, 2017.

WAKONIGG, Guillermo de Osma. **Mariano Fortuny, arte ciencia e diseño**. Madrid: Ollero Y Ramos, 2013.

WEISBERG, Gabriel P. "The Women of the Académie Julian – the power of professional emulation" In: WEISBERG, Gabriel; BECKER, JR, (eds.). **Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian**. Rutgers University Press: New York, 1999.

ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação pela Província de São Paulo**. Rio de Janeiro, 1860-1861. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/peregrinaope00zaluuoft#page/n5/mode/2up/search/particulares>>