

Retórica do Controle e o Afeto Feminino no I Salão Feminino de Arte de 1931: Uma Análise da Gramática Emocional

*Rhetorics of Control and Female Affect in
the I Women's Art Exhibition of 1931:
An Analysis of Emotional Grammar*

Tamara de Souza Campos*

**Recebido em
11/02/2026**

**Aprovado em
10/04/2026**

*Professora do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade Unigranrio, doutora em Ciências Sociais (UERJ) Memória Social (Unirio). Jovem Cientista Mulher Faperj com o projeto: "Arte: substantivo feminino: memórias de artistas plásticas cariocas do século XX". Líder do Laboratório de Estudos em Cultura, Educação, Memória e Arte (LABCEMA). <https://orcid.org/0000-0001-7662-1143>

Como citar:

de Souza Campos, T. (2026). Retórica do Controle e o Afeto Feminino no I Salão Feminino de Arte de 1931: Uma Análise da Gramática Emocional. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e21887. <https://doi.org/10.34024/7c4v3a07>

Resumo:

O I Salão Feminino de Arte ocorreu em 1931 num contexto de inserção acadêmica, profissional e de luta pelo voto feminino. Busca-se compreender as emoções presentes em cinco notícias publicadas pelo Diário de Notícias (1931). À luz da Antropologia das Emoções, especialmente a vertente contextualista de inspiração foucaultiana proposta por Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz, investigamos a relação entre emoções e artistas no discurso jornalístico, que modela a própria realidade de que fala. Concluímos que a memória acerca das mulheres artistas dialoga com questões de gênero e a imprensa participou de sua fabricação: ora celebrando a luta “bem-comportada”, ora estigmatizando a “militância apaixonada e raivosa”. O uso de emoções e discursos, como a reafirmação da formosura pela imprensa versus a defesa da inteligência feita pelas artistas, sinaliza novos sujeitos políticos forjando suas próprias memórias contra uma narrativa de controle patriarcal.

Palavras-chave:

Memória Social

Mulheres Artistas

Emoções

Discurso

Feminismos

Abstract:

The 1931 First Women's Art Exhibition took place within a context of academic and professional integration, alongside the struggle for women's suffrage. This study seeks to understand the emotions present in five news reports published by the *Diário de Notícias* (1931). Drawing on the Anthropology of Emotions—specifically the contextualist approach of Foucaultian inspiration proposed by Lila Abu-Lughod and Catherine Lutz—we investigate the relationship between emotions and artists within journalistic discourse, which shapes the very reality it describes. We conclude that the memory of women artists dialogues with gender issues and that the press played a role in its fabrication: at times celebrating “well-behaved” struggle, and at others stigmatizing “passionate and angry militancy.” The use of emotions and discourses—such as the press's reaffirmation of “beauty” versus the artists' defense of “intelligence”—signals new political subjects forging their own memories against a narrative of patriarchal control.

Keywords:

Social Memory

Women Artists

Emotions

Discourse

Retórica do Controle e o Afeto Feminino no I Salão Feminino de Arte de 1931: Uma Análise da Gramática Emocional

Introdução

Céli Pinto afirma que “o feminismo tem provocado militâncias apaixonadas e raivas incontidas” (Pinto, 2003, p. 9). Militâncias apaixonadas de mulheres e que envolvem emoções como dor e ira, mas também raiva do “sujeito neoliberal-conservador-autoritário” (Mostafa, 2023) sejam homens ou mulheres. Roxane Gay (2021) explica que até os vinte anos tinha uma relação muito complicada com o termo “feminista” e que, quando era rotulada assim, ouvia que era uma senhora vítima raivosa que odiava sexo e odiava os homens.

Para Giddens, o “sexo hoje em dia aparece continuamente no domínio público e, além disso, fala a linguagem da revolução” (Giddens, 1993, p. 10). O surgimento da sexualidade plástica, para o autor, permite que as mulheres dissociem sexo da maternidade e da obrigação conjugal e reprodutiva, reivindicando seu próprio prazer e autonomia, o que ele considera a força mais subversiva na história recente da vida íntima, suscitando liberdade, mas também a reação violenta masculinista.

A partir do paradoxo apontado por Giddens (1993) e Céli Pinto (2003), as emoções entram em cena quando os movimentos feministas estão em pauta. Mas quais emoções estão presentes nas notícias acerca da I Semana de Arte Feminina, de 1931? Escolhemos, a partir da base da Hemeroteca Digital, um evento que permitisse pensar sobre a mulher trabalhadora em um momento marcado pelo aumento do ingresso feminino no mundo acadêmico e no mercado do trabalho nas grandes capitais brasileiras.¹

Responder à questão de quais as emoções foram mobilizadas no discurso da imprensa, nesta ou naquela época, por este ou aquele grupo, constitui um desafio. A busca por respostas só é um exercício honesto se reconhecermos que as análises oferecem caminhos para conceber quais as emoções mais dominantes ou de mais

1 Uma pesquisa realizada em 2010 com homens de 23 países revela que cerca de 25% considera que o lugar da mulher é dentro de casa. Cf. <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/lugar-da-mulher-e-em-casa-1-em-cada-4-dizem-que-sim-c7mhe947ihhv0r9v17xsvq9u6/> Isso demonstra que a atuação feminina no mercado de trabalho não era um problema apenas do início século XX, mas algo que perdura no tempo presente.

forte expressão. No entanto, mais importante que isso são as tensões e conflitos que essas emoções revelam sobre os grupos envolvidos nas notícias analisadas.

Contexto histórico da década de 1930

A chamada primeira onda é situada na transição do fim do século XIX para o século XX² (Matos, 2010). Além da ênfase no direito ao voto e a ser votada, também existiam as bandeiras das condições trabalhistas, o direito à propriedade foi bastante debatido, bem como condições contratuais justas e o combate aos casamentos arranjados. Os direitos de ir à universidade, votar e atuar no mercado de trabalho também estiveram em pauta (Franchini, 2017). A maior parte desses feministas eram de classe média e média alta e brancas, provenientes de grupos letrados, como professoras e mulheres com um profissionalismo incipiente e inserção na vida universitária (Barrancos, 2022).

Assim, apesar de os direitos políticos serem constantemente associados a essas primeiras décadas do século XX, as condições de trabalho da mulher em decorrência de uma exploração de gênero apareciam de modo mais contundente nas “mal-comportadas” de Pinto (2003), sendo importantes nesse período e visíveis em “manifestações operárias e de intelectuais de esquerda sobre a condição da mulher” (Pinto, 2003, p. 34).

Por séculos, barreiras impediam o ingresso das mulheres no campo artístico, pois era atividade comercial, que necessitava de treinamento com um mestre, até o estudo da anatomia humana a partir dos modelos nus, proibido para as mulheres à época. “Enquanto os meninos de classes sociais mais baixas podiam se tornar aprendizes de um mestre, as mulheres artistas, em sua maioria, eram filhas de artistas ou de aristocratas ricos que as encorajavam” (Hessel, 2023, p. 17).

No fim do século XIX, as mulheres artistas começaram a participar de salões na Europa e “pintavam naturezas-mortas e retratos [...] pintavam-se a si mesmas, suas irmãs e professoras; cenas domésticas e objetos”, mas seus temas foram rotulados de “inferiores e intelectualmente indignos” (Hessel, 2023, p. 18). No mesmo século é criada a ideia de “arte feminina” (Garb, 1989), “cujas qualidades estéticas ficavam associadas à delicadeza, pinceladas leves e um olhar feminino, o

2 O movimento feminista costuma ser dividido em quatro ondas (Matos, 2010). Tal divisão tem sido adotada na academia, por jornalistas e por ativistas, mas há críticas a esta noção e algumas autoras preferem pensar os movimentos feministas em uma dimensão mais processual, como é o caso de Céli Pinto, autora de *Uma História do Feminismo no Brasil* (2003) e de Dora Barrancos, no livro *História dos Feminismos na América Latina*.

que impedia que as produções fossem encaradas com a mesma seriedade que a dos homens” (Campos, 2022, p. 5).

Mulheres de todo Brasil começaram a frequentar Escola Nacional de Belas Artes, celeiro de formação no período. O evento de maior prestígio nesse início de século XX eram os grandes salões anuais de arte. Dezenas de mulheres enviaram obras (no geral pinturas) uma única vez para os salões, como também um grupo mais restrito participou assiduamente das competições (Simioni, 2019, p. 25).

Simioni (2019) explica que, as poucas mulheres que ingressaram no mundo masculino das artes, foram taxadas de amadoras e que a ideia de amadorismo esteve presente no discurso dos principais críticos da época. O amadorismo era um “fenômeno de longa duração” que “representava um modo de entender, enquadrar e finalmente julgar, desigualmente, as obras apresentadas por artistas mulheres” (Simioni, 2019, p. 30). A categoria teria surgido dentro do campo para ajudar a criar um lugar de subalternidade para a mulher nas artes plásticas, partindo do princípio que “as mulheres haviam sido naturalmente presenteadas com capacidades intelectuais diversas e inferiores às masculinas” (Simioni, 2019, p. 31).

No Brasil, apesar de a formação feminina nas artes começar após a transição da Monarquia para a República³, há registros que mostram a participação feminina no campo pelo menos desde 1844. A participação feminina nos salões vai aumentando gradualmente até que, em 1900, uma exposição geral contabilizou 40% das obras provenientes de mulheres. Assim, de 1844 a 1922 pouco mais de 200 mulheres participaram das Exposições Gerais (Simioni, 2019). Enquanto poucas mulheres se formaram até 1920, nas artes foi diferente, pois o motivo de tal assimetria pode ser explicado porque as ocupações artísticas “[...] eram percebidas como mais apropriadas ao sexo frágil [...]” e “acreditava-se que as interessadas pudessem realizá-las em casa, sem abrir mão das funções esperadas de esposa e mãe” (Simioni, 2019, p. 31).

Paradoxalmente, as mulheres se faziam presentes no campo das artes no início do século XX, influenciadas pelo fato do ofício ser “mais apropriado ao sexo frágil” (Simioni, 2019), mas também eram encaradas como amadoras, a partir da crença de que eram menos capazes que os homens. Mas “a ausência de mulheres

3 O Decreto 115 de 1892, no seu artigo 187, possibilitou a matrícula para alunas do sexo feminino no ensino superior, incluindo a formação nas artes.

reconhecidas pela história da arte não deriva, evidentemente, de incapacidades inatas, mas de um acesso desigual à instrução artística” (Simioni, 2019).

Há uma tensão no campo, embora a ideia de “amadora” seja forte na época, é possível vermos o reconhecimento da atuação de algumas mulheres artistas, como é o caso da própria Georgina de Albuquerque, elogiada de forma recorrente pela imprensa⁴, como assevera Campos (2024).

O início dos anos 1920 traz uma disputa entre os modernistas e arte acadêmica, ainda era hegemônica e mimetizando escolas europeias. Os modernistas defendiam a liberdade de expressão e a valorização da cultura brasileira. O padrão academicista considerava a arte moderna “feia” e desorganizada, fugindo dos ideais de beleza clássica (Cardoso, 2015).

A coincidência entre as bandeiras dos modernistas e o projeto político de Getúlio Vargas, fez com que as artistas precursoras que ajudaram a organizar a I Salão Feminino de Arte, como Georgina de Albuquerque, Haydêa Santiago e Sylvia Meyer ficassem esquecidas na historiografia da arte brasileira⁵ (Bell, 2008), quando comparadas às modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. “Existe uma névoa que acoberta a lembrança de outras artistas anteriores a elas, como se, antes das modernistas, simplesmente não tivessem existido artistas do então denominado ‘sexo frágil’” (Simioni, 2019).

O salão foi organizado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes em parceria com a Associação de Artistas Brasileiros e a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. O evento somou 63 artistas, 172 pinturas, 17 esculturas, 3 artes aplicadas e 1 gravura.

Antropologia das Emoções

As emoções precisam ser pensadas no contexto de sua enunciação, no sentido de problematizarmos para quem se diz, quem diz, como se diz e por que se diz.

4 Cf. Campos (2024, p. 361). A autora, ao analisar notícias de época sobre Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque, percebe um duplo discurso que revelava “um cenário de mudança paradoxal: a entrada de mulheres no campo artístico e a perpetuação da ideia de uma arte feminina e amadora, mesmo quando mulheres notáveis surgiam. As notícias elogiosas e que colocam em dúvida se Abigail não estaria sendo conduzida por alguém, a trajetória de Georgina, sua estratégia na tela de pintura histórica em 1922 demonstram uma ordem discursiva (Foucault, 2012) heteronormativa (Butler, 2019) nas artes plásticas carioca”.

5 Em comparação aos homens, as mulheres representam um contingente expressivamente menor nas narrativas oficiais, coleções de museus e anais de história da arte. A mulher representava a musa ou servia de modelo para os homens pintores (Bell, 2008).

Para Rezende e Coelho, “a abordagem contextualista tem uma dupla preocupação: mostrar como o próprio significado das emoções varia dentro de um mesmo grupo social, dependendo das circunstâncias em que se manifestem, e atentar para as consequências da expressão dos sentimentos nas relações sociais e de poder” (Rezende & Coelho, 2020, p. 15). Assim, há uma retroalimentação entre discurso, poder, valores e práticas sociais, pois utilizar “textos, conversas e todos os tipos de outras práticas sociais como produtoras de experiência e constitutivas das realidades em que vivemos e das verdades com as quais trabalhamos, esta abordagem também considera como o poder também pode produzir discursos⁶” (Lutz & Abu-Lughod, 1990, p. 10).

Cada evento noticioso é um discurso em um contexto e perceber que as notícias são escritas por alguém, a partir de uma relação de poder estabelecida entre autor-veículo-anunciantes e público-leitor, com algum objetivo. Mas não devemos perder de vista, acompanhados por Foucault (1972, p. 49) que estes “discursos são [...] práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Conforme asseverou Lutz (1990, p. 69, tradução nossa) “qualquer discurso sobre emoção é também, pelo menos implicitamente, um discurso sobre gênero”, pois lida com papéis de gênero e a natureza da pessoa “ideal ou desviante”.

A problemática do gênero é privilegiada ao trabalharmos com antropologia das emoções e há uma “retórica do controle” (Lutz, 1990) das emoções que incidem sobre as mulheres. Tal “retórica de controle” funciona como uma reprodução da visão cultural de que as mulheres são mais emocionais e que a emoção é perigosa e, portanto, deve ser controlada. Isso também serve para reiterar a ideia de que o feminino é fraco, mas também invasivo e ameaçador. Resulta no controle emocional e na visão cultural compartilhada do perigo da emocionalidade feminina.

Há uma contradição na forma como as emoções são vistas: por um lado, enfraquecem a pessoa, visível em frases como “ela desmoronou”. Por outro, são forças poderosas, como em “ela estava carregada de energia”. Essa contradição é aplicada às mulheres na cultura ocidental, vistas como fortes e fracas simultaneamente.

Análise das Notícias

A pesquisa na Hemeroteca Nacional revelou seis notícias sobre o I Salão de Arte

6 No original: “tomando textos, conversas e todos os outros tipos de práticas sociais como produtores de experiência e constituintes das realidades em que vivemos e das verdades com as quais trabalhamos, essa abordagem também considera como o poder pode produzir discursos”.

Feminino de 1931, mas uma nota foi excluída do *corpus* de análise⁷. As notícias analisadas foram publicadas em: 01/02/1931, 04/06/1931, 11/06/1931, 12/06/1931 e 30/06/1931.

A notícia de 01 de fevereiro, apesar de extensa, traz poucas informações sobre o evento, tendo em vista que somente os sete primeiros parágrafos o tematizam. A notícia começa explorando a ideia de dom artístico como qualidade individual:

Muito embora pense que a arte, na expressão lidima da palavra, nos seus volteios pela terra, requer, para se manifestar, neste ou naquele indivíduo, apenas esthesias intimas, descurando por completo dos attributos dos sexos, fiquei satisfeitíssima ao saber que um grupo de artistas liderado Sarah de Figueiredo, Georgina de Albuquerque e outros nomes já consagrados, quer na pintura, que na escultura, se propunha a realizar em maio próximo o Primeiro Salão Feminino de Arte (O novo surto de arte no Brasil, 1931).

Há uma defesa da separação entre arte e o sexo dos artistas, pois a pessoa que escreve o texto entende que a arte em seu sentido legítimo se manifesta em algum indivíduo devido às suas capacidades de experimentar e entender suas sensações. A autora confessa estar “satisfeitíssima” com a ideia do evento e menciona pintoras “consagradas” que o lideraram, o que demonstra a possibilidade de reconhecimento profissional para mulheres pintoras, a partir do uso de “consagradas”.

chegou à sede da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, como um toque de clarim mandando cerrar fileiras e, assim, com entusiasmo das almas bem formadas, Bertha Lutz e suas companheiras de ideal, desde o primeiro momento se propuseram a envidar esforços para que a ideia das dignas representantes da arte, em nossa terra, tivesse o exito a que faz jus (O novo surto de arte no Brasil, 1931).

A ideia de satisfação e alegria aparece no primeiro parágrafo, com a palavra “satisfeitíssima”, ao passo que o segundo parágrafo também traz a ideia de felicidade com o emprego da palavra “entusiamo”. “Nomes consagrados”, “dignas representantes da arte” e a ideia de o evento ter o “exitos a que faz jus”, formam uma rede semântica que busca construir a ideia de novos tempos promissores, de uma

⁷ A nota de dois parágrafos publicada no dia 10 de maio, cerca de um mês antes do evento, era sobre um pedido de explicação sobre a isenção de direitos requerida pelo presidente da Sociedade de Bellas Artes para uma caixa vinda da França e que iria compor a exposição, não oferecendo elementos que interessassem para os objetivos da análise em questão.

mulher que trabalha e é competente e da relevância do evento (“êxito a que faz jus”).

A partir da notícia, percebemos a relação entre o evento e a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, criada por Bertha Lutz, cujo nome é mencionado acima. Bertha foi a líder da campanha pelo direito de voto para as mulheres e fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher em 1919, depois chamada de Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, após 1922. Ela organizou a pressão política para que o governo de Vargas incluísse o voto feminino no novo Código Eleitoral, promulgado em 1932. Era um tipo de feminismo classificado por Pinto (1993) como “bem-comportado”, com as lideranças femininas articuladas entre si e com o poder público. Além do voto, Bertha Lutz também se dedicou a melhorar as condições de vida e trabalho das mulheres. Através da FBPF, ela lutou pela igualdade salarial, licença-maternidade e proteção da mulher no mercado de trabalho.

A notícia menciona que além da FBPF, a Sociedade de Artistas Brasileiros também estava empenhada na causa e cita um documento da Federação, a partir de seu quinto fim, que estabelece a obrigação de apoiar o trabalho da mulher. Diz a autora do texto jornalístico “aqui estamos nós para bater palmas e ajudar o quanto for possível as iniciadoras do movimento artístico feminino” (“O novo surto de arte no Brasil”, 1931).

A partir de então compreendemos que a pessoa que redige a notícia faz parte da FBPF, ou, no mínimo, é simpatizante e está familiarizada com o documento que estabelece as obrigações das feministas no período. Ela afirma que “era necessario mesmo que tal movimento despertasse a mulher para vencer nesta hora de apuração de valores do Brasil novo” (“O novo surto de arte no Brasil”, 1931).

A ideia de novidade na década de 1930, com a passagem de uma oligarquia para uma nova forma de governo que estimulava a modernização, fica explícita. A metáfora do “despertar”, bem como a ideia de “vencer” apresentam um novo contexto para a mulher que exige a demarcação de uma agência, prerrogativa que era mais associada ao masculino que ao feminino. Essa nova posição é embalada pelo ingresso da mulher no mercado de trabalho e nas universidades.

No quinto parágrafo, a autora faz menção aos que “pontificam no templo da arte” no sentido de defender os “sentimentos do belo” para que estes não se despedacem diante da “machadinha da igualdade democrática” e que isso seria necessário para garantir “os verdadeiros princípios da arte sadia de Raphael e

Corregio” (“O novo surto de arte no Brasil”, 1931). Neste ponto a autora traz uma disputa no campo das artes e defende uma posição de beleza fazendo menção a dois mestres do Renascimento italiano. Esta fala sugere o embate entre o modernismo e os novos temas trazidos por este, como classe trabalhadora e vida na cidade contra uma arte mais acadêmica. Assim, os pintores italianos e a arte acadêmica estariam lado a lado⁸, defendendo os templos da arte para que a ideia de belo não se “despedace”.

A pessoa que escreve a notícia continua a chamar a atenção para a necessidade de os “sacerdotes da arte” defenderem as pinturas e esculturas que nos extasiam hoje nos museus, sob pena de desaparecerem ante a aceleração dos tempos e diz ainda que “é muito justo, pois, que as sacerdotizas da arte se congreguem para o mesmo fim”. (“O novo surto de arte no Brasil”, 1931).

Temos no trecho a ideia de justiça e a metáfora da luta, que aparece também nos três parágrafos anteriores. As palavras “consagradas” e “dignas representantes da arte” para qualificar as artistas mulheres e a ideia de o evento ter o “êxito a que faz jus”, somados à compreensão de que há uma luta no campo artístico cujo resultado pode ser o “esfacelamento do belo”, convoca os “sacerdotes” a ajudarem as “sacerdotisas”, na luta em prol da arte” (“O novo surto de arte no Brasil”, 1931).

A autora iniciou esse texto lembrando que a arte não fica presa ao sexo biológico e caminha seu argumento também neste sentido, podendo o artista ser homem ou mulher. Também apresenta um inimigo em comum: aqueles que querem destruir os ideais de beleza artísticos. Assim, convoca os homens a apoiarem as mulheres artistas, argumento que retoma no último parágrafo, quando convida os leitores a visitarem a sede da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que estava exibindo apenas uma pequena mostra das obras de algumas “laureadas artistas”, pois a exposição completa ocorreria na ENBA em junho. A ideia de competência e profissionalismo é trabalhada novamente com a escolha da palavra “laureada”, para falar das artistas.

A notícia publicada em 04 de junho anuncia, em seu primeiro parágrafo, que o evento irá ocorrer com as obras das “mais representativas de nossas artistas”. O segundo parágrafo emprega alguns adjetivos que são usualmente utilizados para

8 Devemos lembrar que o Rio de Janeiro era tido como a grande referência nacional de artes e o movimento modernista surge em São Paulo, demorando alguns anos para chegar à então capital do país. Há “uma narrativa triunfal que conduz da Semana de Arte Moderna, em 1922, até a Exposição Geral de Belas Artes de 1931, perfazendo uma trajetória de São Paulo para o Rio de Janeiro em que o movimento modernista se alastra e se consolida em nível nacional” (Cardoso, 2015, p. 337).

descrever o feminino como “formosa iniciativa”, “recebida com a maior symphatia da sociedade carioca” e um “lindo acontecimento de arte e elegância”.

Logo após esses dois parágrafos introdutórios, a matéria prossegue dando espaço para a artista Candida de Gusmão Cerqueira, uma das organizadoras do evento, falar sobre a iniciativa. Neste sentido, é interessante contrastar a escolha dos adjetivos dos dois primeiros parágrafos (formosa, symphatia, lindo e elegância) com a fala de Candida, cujo mote seria a inteligência.

O Salão Feminino de Arte representa mais um marco alcançado pelo esforço inteligente das mulheres que trabalham pelos seus direitos intellectuaes. Esse movimento tem o significado de apuramento artístico do sexo, pois a elle emprestam suas energias as mulheres do sul, do centro e do norte do paiz (Salão Feminino de Arte, 1931).

A inteligência, intelectualidade e a articulação feminina, que extrapolou a arte local, abarcando mulheres de todo o país, são os pontos reforçados na fala da pintora. Ela também associa o profissionalismo à mulher quando menciona três mulheres reconhecidas nas artes e que estão envolvidas com o salão. Devemos lembrar que “a representação das emoções, quando associadas ao feminino, é perpassada por imagens de descontrole, entendido como excesso”, sendo, “o oposto disso, evidentemente, a ‘racionalidade’ masculina, reduto da calma e das análises ponderadas porque ‘frias’ emocionalmente” (Coelho, 2021). Dessa forma, ao classificar o evento como um produto da inteligência e intelectualidades femininas e resultado da energia de mulheres de norte a sul do país, a pintora busca distanciar a mulher da ideia de ente passivo, situando a mulher como alguém com “energia”, de ação, que consegue uma articulação em âmbito nacional pela inteligência. Ou seja, está situando a mulher mais próxima do que seria esperado naquele contexto de um homem. Lutz (1990) nos lembra que há uma contradição, contudo, na forma como as emoções são vistas: por um lado, elas enfraquecem a pessoa, no sentido de que as emoções as invadem e resultam em perda de racionalidade, mas, por outro lado, podem fortalecer os indivíduos, como na ideia de que a pessoa “ela estava carregada de energia”, como a própria Lutz exemplifica. Assim, Candida Gusmão ao usar energia, articulação e inteligência, constrói um discurso que posiciona a mulher de uma maneira forte e positiva, dotada de profissionalismo e inteligência.

Encerra o texto demonstrando que o evento teve apoio das “mais pujantes associações artísticas da cidade”, como a Associação dos Artistas Brasileiros e a

Sociedade Brasileira de Bellas Artes e que “representa um exemplo de fraternidade”. Importante lembrar que a pintora escolhe mencionar duas instituições do campo e não busca lembrar, por exemplo, do apoio da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino⁹. A escolha da palavra “fraternidade”, quando Candida fala do apoio recebido pela Associação dos Artistas Brasileiros e a Sociedade Brasileira de Bellas Artes, portanto, bem como o fato de ela não mencionar a FBPF demonstra que a artista não reconhecia no evento um ato político feminista e que, havia, portanto, diferentes posições entre as mulheres que participam da semana feminina no que diz respeito à mobilização política feminista.

Uma das preocupações da abordagem contextualista de Lutz e Abu-Lughod (1990) é a de mostrar que o significado das emoções muda no interior dos grupos sociais. Assim, notamos que não há uma unanimidade e que, se Candida Gusmão afasta a questão do feminismo do evento, por um lado, a intelectual Anna Amélia Carneiro de Mendonça, em sua conferência “Um salto de cinquenta anos”, conclama as mulheres à luta, por outro. A poetisa realizou um “hino de amor à mulher brasileira, hino de amor, entusiasmo, hino de incitamento”, como diz a notícia de 23 de junho de 1931, publicada pelo Jornal do Brasil. A ideia de entusiasmo e alegria pelos novos ares republicanos e inserção social da mulher apareceu na fala de Anna Amélia e no discurso de Candida Gusmão, principalmente quando ela recorre à ideia de “energia”. No entanto, na fala de Gusmão aparece de forma menos vívida, pelo fato de a pintora evocar a inteligência e intelectualidade, o que relacionaria a mulher a uma figura racional e profissional, desafiando o lugar do feminino na dicotomia “razão” *versus* “emoção” de Lutz (1990).

De toda forma, mesmo que Candida Gusmão não tenha entendido o evento como um ato político, mas sim fruto de um esforço profissional, ao defender a exposição como produto de uma ação articulada nacionalmente e da inteligência, a pintora ajuda a construir um cenário no qual as mulheres buscam reconhecimento por suas competências, pois discursos sobre emoções são formas de ação social que criam efeitos no mundo, sendo fatos pragmáticos e performances comunicativas. Os discursos negociam sentidos, envolvem poder, valores e práticas sociais, razão pela qual devemos “tomar textos, conversas e todos os tipos de outras práticas sociais como produtoras de experiência e constitutivas das realidades em que

9 Em notícia publicada no Correio da Manhã, na tabela 1, um dia antes da notícia que estamos analisando, a artista alega que “neste século vertiginoso de conquistas e emancipações, pode parecer, à primeira vista, que esse movimento tem caráter feminista, quando, na verdade é ele apenas um movimento de arte feminina” [...], buscando afastar o evento dos movimentos feministas, o que demonstra consonância com o sugerido por Trizoli (2023).

vivemos e das verdades com as quais trabalhamos” (Lutz & Abu-Lughod, 1990, p. 10). A próxima notícia é sobre a conferência de Celso Kelly sobre Arte Brasileira e que fez parte de uma série de palestras oferecidas ao longo da exposição.

A notícia de 11 de junho informa que muitos homens das letras e artistas estiveram presentes para ouvir o “brilhante conferencista” e que Celso destacou o evento, “salientando a formosura do grande movimento de arte que representa”. Interessante notar o uso da palavra “brilhante”, dificilmente empregada para descrever alguma mulher. A palavra formosura apareceu na notícia anterior para qualificar o evento. Na divisão do trabalho emocional, a racionalidade comumente é associada ao polo masculino, enquanto a irracionalidade ao feminino e, no geral, funcionam como um “espelho invertido, ou seja, aquilo que se espera que as mulheres sintam/expresssem em situações específicas é interdito aos homens, e vice-versa” (Coelho, 2021). Formosura, no caso, é uma palavra que adjetiva o feminino e, ao ser usada para qualificar um evento que pretende afirmar o profissionalismo feminino, acaba desqualificando o salão feminino, assim como uma mulher formosa contrasta com a ideia de um homem brilhante. A formosura, ao relacionar à uma suposta delicadeza da natureza feminina, diminui o potencial profissional e artístico que as mulheres defendiam em seus discursos.

Celso Kelly havia sido o organizador de um evento de arte na Biblioteca Nacional, em 1928, reunindo 300 trabalhos de 120 artistas. Celso e os irmãos Armando e Mário Navarro da Costa criaram, a partir da experiência, a Associação dos Artistas Brasileiros, uma das apoiadoras do I Salão Feminino de Arte. A AAB foi uma reação ao conservadorismo da ENBA e propunha ser um polo de renovação cultural, modernizando a produção artística.

A fala de Celso na conferência é reproduzida na notícia e o jornalista defende que não devemos ser obedientes aos cânones decididos por um grupo de artistas, mencionando os casos de Cézanne e Picasso que foram recusados nos Salões de Paris por não estarem de acordo com os parâmetros vigentes. Assim, Celso defende que “nosso grande mal tem sido o tabu da técnica importada com tanta subserviência dos velhos centros de cultura [...] o que tem conseguido amordaçar o nosso genio, chegando-se a fulminar como selvagem toda e qualquer tentativa de libertação”.

Assim, percebemos uma certa crítica de Celso à arte acadêmica e uma abertura para o novo e a experimentação, o que dialogava bastante com o discurso dos modernistas. É curioso como, a partir de uma conferência realizada por um

terceiro, que não possuía vinculação com a ENBA, a organização do evento promove uma discussão contra a própria instituição que sediava o evento sem, contudo, sair implicada. O fato de a notícia mencionar apenas uma vez e no terceiro parágrafo que a conferência integrava a semana de arte feminina, sem qualquer menção a isso no título, subtítulo ou foto, ajuda a desvincular ainda mais a fala de Kelly do salão feminina.

Tanto a crítica de Kelly aos preconceitos e regras rígidas da academia quanto o seu pedido para que os jovens artistas se renovassem, estabelece um diálogo com as lutas feministas por melhores condições trabalhistas no campo artístico, ajudando na construção de um discurso que valoriza o novo, a mudança.

Dessa forma, embora a fala de Celso não envolva uma emoção de forma mais direta, a ideia de liberdade, mudança e insurgência são sugeridas e alimentam o clima de rivalidade entre artistas acadêmicos e modernistas, ou de outras vertentes como cubismo e surrealismo. A próxima notícia, diferente da anterior que apenas abordou a conferência de Kelly, dedica maior espaço ao evento e às mulheres que o organizaram.

A notícia de 12 de junho está dividida em quatro partes: a primeira elogia o feito, denuncia a subordinação feminina e demonstra como a mulher a cada dia vence novas batalhas; uma segunda parte, que inicia no sexto parágrafo indo até o 13º, e critica o tipo de arte feita no salão feminino, classificando-a como arte velha feita por mulheres jovens. A terceira parte avalia alguns trabalhos e a última parte traz depoimentos de seis artistas que ajudaram a organizar a semana e avaliaram a empreitada.

A reportagem inicia afirmando que o Brasil é um país das “excentricidades malucas e das convicções incompreensíveis – que se eternizam como atitudes invioláveis, não se acostumou, ainda, a levar a sério a mulher fora do quadro sentimental” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). A notícia, então, critica a perpetuação dessa ideia, que, em 1931, ainda era vista como uma “atitude inviolável”.

Prossegue, no segundo e terceiro parágrafos, afirmando que a mulher diariamente demonstra a sua capacidade nas mais variadas áreas e que triunfam nos negócios, ciência, “introduzindo novos métodos na luta quotidiana do sucesso, e contudo, continuam a ser para o público masculino, apenas, a mulher” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Nesse parágrafo a ideia desenvolvida no anterior de que mulher existe também fora de um quadro sentimental continua

a ser desenvolvida, com a notícia demonstrando o sucesso feminino em áreas antes dominadas exclusivamente por homens, como negócios e ciências. Assim, o texto defende ver a mulher de forma também racional, como um agente na esfera pública, opondo-se à representação usual dos papéis de gênero no mundo euroamericano, associando o feminino ao espaço privado do lar e marcado pelo domínio da emoção, em vez da razão (Lutz, 1990).

Novamente a palavra “formoso” (que vimos também na segunda e terceira notícias analisadas) aparece no quarto parágrafo, na frase “formoso e notável esforço da mulher brasileira, no sentido de emancipar-se do estreito ambiente em que nossas condições de vida sujeitam inexoravelmente as suas capacidades” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Fatores sociais são ressaltados para explicar a condição feminina e as restrições que conformavam a vida dessa mulher, produzindo um discurso que diverge de explicações essencialistas que defendiam uma natureza feminina dotada de qualidades que seriam inatas.

O sexto parágrafo muda o tom do texto, que começa a criticar a arte feita pelas mulheres e a ressaltar que dentre as mais de duzentas produções artísticas não há uma única arte moderna, alegando que as mulheres não teriam sido seduzidas pelo “estranho dynamismo da vida contemporanea” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931) que trouxe novas inspirações e caminhos para as artes. “A impressão que se tem dos trabalhos expostos, no seu conjunto, é que as mulheres não acompanham o homem nessa hora vertiginosa de renovação artística e de inquietação mental” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Esta fala ilustra a politização da emoção, pois a “sensibilidade” e o “sentimento” são reconhecidos, mas em uma posição subalterna que concedem à mulher a “base” para a arte, mas nega a “capacidade mental” e a “invenção”, que são as qualidades que definem a “grande” arte. É uma retórica que dá com uma mão e tira com a outra, criando um espaço de atuação para as mulheres, mas apenas dentro de uma hierarquia que as mantém como artistas de segunda categoria.

A partir da notícia, fica nítida a defesa pela necessidade de as obras modernistas estarem presentes na semana feminina e que as mulheres preferiram o equilíbrio ao movimento. O texto da notícia ressalta que não pretende diminuir o valor dos trabalhos, mas apenas constatar a contradição que era “artistas jovens realizando arte velha”. Acaba, assim, por enquadrar o salão feminino como “expressão dos velhos processos” e, “talvez, o maior certamen de arte até hoje realizado no Brasil” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931) A notícia conclui

que há uma “reação acadêmica, uma attitude intransigentemente contrária ao espírito novo, sob o fundamento de que não passa de extravagância futurista” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931).

A notícia traz uma fala da artista Georgina, que ressalta até quando a exposição ficará em cartaz e que a mostra permite atestar a “capacidade da mulher nas artes plásticas e a contribuição que ella tem trazido ao desenvolvimento artístico do paiz”. É interessante, ainda, que Georgina diferencia as posições da mulher no campo das artes ao mencionar que o evento reunia “artistas e amadoras, professoras e discipulas” com o intuito de estimular nos novos espíritos a animação, e o conforto aos espíritos mais maduros”. A fala é interessante porque desconstrói a ideia de que todas as participantes eram amadoras e, mais do que isso, demonstra um lastro feminino nas artes, que já conta com profissionais e professoras e novas aprendizes.

Candida Gusmão ressalta o ineditismo do salão e classifica o evento como “pujança de idealismo dos ultimos tempos: idealismo que vem se concretizando na cultura da intelligencia e na applicação dos sentimentos esthéticos” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Ela diz que a alma da mulher sempre foi sensível ao belo, mas que agora não se limita a admirar, mas também criar. “E dos seus dedos de fada, que sabem dar cadências aos berços, também sabem tomar do pincel para dar forma e movimento às impressões da natureza que mais a abalam e emocionam. Estou certa de que a iniciativa do salão virá emprestar um novo estímulo e um forte impulso ao temperamento da mulher pintora, em minha patria” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). A pintora diz que o evento era animado pelo público e grandes nomes da elite e que todos perceberiam “a coragem que o talento precisa para expandir-se em obras de arte” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931).

A fala de Candida ressalta a natureza emocional da mulher como um argumento naturalista, definidor do gênero feminino, conforme o pensamento euro-americano de Lutz (1990), quando a artista diz que a alma da mulher sempre foi sensível ao belo. Isso está presente no ideal da maternagem, que era encarado como a principal missão da mulher e quando Candida menciona os dedos de fada que dão cadência ao berço, mas que também usam o pincel para dar vazão aos estímulos que as emocionam. vemos novamente a associação entre mulher e emoção.

Apesar do argumento apresentar a mulher como um ser emocional, há a defesa da mulher que não quer mais só admirar a beleza, mas cria-la, o que promove uma transição da mulher passiva para a mulher artista. Isso é possível devido à inteligência, coragem e talento, para explorar palavras que a própria pintora utiliza. É um contra-discurso, pois, ao adotar a palavra “inteligente”, ela subverte a dicotomia de “sensibilidade” versus “razão” e reivindica para as mulheres a posse de uma qualidade que lhes era negada. O “esforço inteligente” se opõe diretamente à ideia de que a arte feminina é “inconsciente” ou baseada apenas no “sentimento”. Assim, temos ao mesmo tempo, na fala de Candida, a ideia de a mulher como ser da sensibilidade e da emoção, mas também da razão, inteligência e talento, que seria o polo para Lutz (1990) mais associado aos homens.

A pintora Solange Hess também foi escutada e disse que quando foi convidada para organizar aprovou a ideia de imediato, mas que não achou que elas conseguiriam reunir tantas artistas no salão. Ela finaliza sua fala agradecendo ao “brilhante idealizador” do salão, professor Marques Junior. Percebemos, novamente, a palavra “brilhante” sendo utilizada para descrever um homem, como ocorreu com o conferencista Celso Kelly e com Carlos Magno.

Odelli Castelo Branco foi a quarta artista entrevistada e também adota um tom que elogia o evento pautado na modéstia, semelhante a Solange Hess: “modestamente cooperando para a elevação do nosso progresso intellectual e artistico (...) procurando pintar as côres da minha palheta, levarei ao infinito do sonho as emoções de beleza que vibram em minha sensibilidade” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). A pintora prossegue no argumento da arte como expressão da subjetividade do artista:

Darei o maximo de grandeza às almas simples, que passam obscuras, sem gloria e sem conforto, das emoções simples de pobreza, plasmando na tela expressoes maviosas de ternura, de ingenuidade e de melancolia; consolando a todas as manifestações do coração humano terei fixado tudo o quanto o meu ideal de belleza encerra (I Salão Feminino de Bellas Arte, 1931).

Ela recorre à melancolia como substrato para representar o povo brasileiro e como uma maneira de dar visibilidade para “as almas simples”, em um discurso que posiciona a arte como forma de expressão individual da artista e também um caminho para representar a desigualdade social e cultura popular.

Por fim, a artista Maria Francelina afirma o ineditismo da ação e destaca que era um “ambiente de animadora cordialidade [...] com almas sonhadoras que lutam pelo mesmo ideal, aproximando das artistas os amadores que sentem e admiram o bello!” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Aqui, novamente a animação, entusiasmo e excitação aparecem novamente, como ocorreu também na primeira notícia, de forma mais ostensiva, e na segunda notícia.

A notícia inicia em tom progressista, apoiando as mulheres e dizendo que elas têm conseguido cada vez mais conquistas em todas as esferas sociais e depois critica o tipo de arte desenvolvida no salão, classificada de acadêmica e antiquada, contrastando com as mudanças e novidades daquele tempo, inclusive em relação à produção artística masculina. A notícia dá um destaque interessante às mulheres organizadoras, com depoimentos extensos de cinco artistas, algo que não vimos em nenhuma outra cobertura da semana - quase todas notas informativas ou com a fala pontual de apenas uma artista. O ineditismo da ação, a defesa da mulher artista profissional, movida pela inteligência, coragem e talento, a sensibilidade e capacidade emotiva que sempre marcou o gênero feminino e o fato de que as mulheres não querem apenas apreciar o belo, mas produzirem a beleza são algumas das ideias que aparecem nos discursos das mulheres artistas organizadoras do evento.

A última notícia é uma nota de quatro parágrafos, que anuncia o encerramento da semana, com a palestra de Paschoal Carlos Magno. Não traz muitos elementos, mas reforça o que vimos na terceira, com a conferência de Celso Kelly: o uso de construções textuais que qualificam o homem de modo positivo, como encerrar “brilhantemente o evento” ou “artista admirável”, “exaltado pela inteligência e de um poeta de raça” ou ainda “glória de Raul” e “méritos do conferencista”. Mesmo em uma nota tão curta, há inúmeros elogios que qualificam o masculino de forma positiva.

Podemos verificar, a partir da análise das notícias, que a primeira foi escrita por uma mulher simpática ou integrante da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. A ideia de satisfação e alegria aparece no primeiro parágrafo, com a palavra “satisfeitíssima”, ao passo que o segundo parágrafo também traz a ideia de felicidade com o emprego da palavra “entusiamo”. “Nomes consagrados”, “dignas representantes da arte” e a ideia de o evento ter o “exito a que faz jus”, formam uma rede semântica que busca construir a ideia de novos tempos promissores, de uma

mulher que trabalha e é competente e da relevância do evento (“exito a que faz jus”).

Aparece, nesta mesma notícia, a ideia da arte se manifestando no sujeito devido à sua capacidade de experimentar sensações, emoções “para se manifestar, neste ou naquele indivíduo, apenas esthesias intimas, descurando por completo dos attributos dos sexos” (“I Salão Feminino de Arte”, 1931). Essa noção também integrou a fala de Candida Gusmão na segunda notícia em “aplicação dos sentimentos esthéticos” e na quarta notícia em “levarei ao infinito do sonho as emoções de beleza que vibram em minha sensibilidade” e em “aproximando das artistas os amadores que sentem e admiram o bello!” Assim, há um discurso que defende que o artista não é somente o homem, mas também a mulher, ecoando na fala das artistas, conforme acima. Paralelo a isto, a autora da notícia 1 chama a atenção para a necessidade de os “sacerdotes da arte” defenderem as pinturas e esculturas que nos extasiam hoje nos museus, sob pena de desaparecerem ante a aceleração dos tempos e diz ainda que “é muito justo, pois, que as sacerdotizas da arte se congreguem para o mesmo fim” (“I Salão Feminino de Arte”, 1931) Assim, a autora convoca os homens a apoiarem as mulheres em prol de uma causa maior: a defesa do belo e da arte.

A segunda notícia aborda o evento e traz a visão de Candida Gusmão, uma de suas organizadoras. A primeira notícia associa a semana ao movimento feminista, enquanto a fala de Gusmão nesta segunda nega, o que demonstra as diferentes posições políticas das mulheres. A pintora classifica o evento como um produto da inteligência e intelectualidades femininas e resultado da energia de mulheres de norte a sul do país. Gusmão pensa a mulher como um ser com “energia”, alguém de ação que consegue uma articulação em âmbito nacional porque é dotada de inteligência. Ou seja, está situando a mulher mais próxima do que seria esperado naquele contexto de um homem, já que o homem seria o sujeito da esfera pública e a mulher a figura “feita” para o trabalho reprodutivo e não remunerado da esfera privada.

Lutz (1990) aponta um paradoxo na forma como as emoções são vistas: por um lado, elas enfraquecem a pessoa, no sentido de que as emoções as invadem e resultam em perda de racionalidade, mas, por outro lado, podem fortalecer os indivíduos, como na ideia de que a pessoa “ela estava carregada de energia”, como a própria Lutz lembra. Quando Gusmão escolhe as palavras “energia”, “articulação” e “inteligência”, constrói um discurso que posiciona a mulher de uma maneira

positiva, demonstrando que a energia ajuda no “apuramento artístico do sexo”, pois existia um “esforço inteligente das mulheres que trabalham pelos seus direitos intelectuais”. Assim, as mulheres aparecem não só como profissionais, carregadas por suas emoções, mas também como racionais, dotadas de inteligência, qualidade dificilmente associada ao feminino no período.

A divisão do trabalho emocional pela antropologia das emoções costuma atribuir inteligência e “brilhantismo” ao homem, adjetivo que vimos na notícia 3, ao passo que, o feminino opera como um “espelho invertido” (Coelho, 2021), como foi o caso de “formosura”, usada não só na notícia 3, mas também em outras para classificar as mulheres e seu evento. Formosura, ao ser usada para qualificar um evento que pretende afirmar o profissionalismo feminino, desqualifica o salão feminino, assim como uma mulher formosa contrasta com a ideia de um homem brilhante. Essa divisão das emoções também aparece na notícia 4 com a natureza emocional-sensível associada à mulher, como argumenta Lutz (1990). Isso fica evidente em “a alma da mulher sempre foi sensível ao bello” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931), como diz Candida Gusmão, e na fala de Odelli Castello Branco, ao afirmar “levarei ao infinito do sonho as emoções de beleza que vibram em minha sensibilidade”.

Essas passagens que relacionam mulher à sensibilidade e emoção, com a emoção como uma dimensão associada à “natureza” feminina *versus* a racionalidade masculina, ajudariam a reafirmar a mulher enquanto artista, já que a capacidade expressiva é algo fundamental ao grande artista, o que difere de outras profissões mais técnicas. Aquilo que usualmente tornaria a mulher mais fraca para Lutz (1990), no caso das artistas, permite às mulheres pioneiras construírem um discurso no qual elas poderiam demonstrar profissionalismo. Ora, se o artista que pinta e esculpe precisa materializar suas emoções, então as mulheres, por serem um gênero emotivo, gozariam de vantagem. Há uma quebra da ideia de artistas amadoras *versus* o artista homem, como defende Simioni (2019).

A categoria de amadoras foi cunhada para criar um lugar de subalternidade para a mulher nas artes plásticas, partindo do princípio que “as mulheres haviam sido naturalmente presenteadas com capacidades intelectuais diversas e inferiores às masculinas” (Simioni, 2019, p. 31). O argumento de Simioni vai ao encontro das premissas de Lutz (1990) de que determinadas qualidades emocionais foram associadas às mulheres como forma de mantê-las oprimidas, mas fica claro que

algumas mulheres já eram reconhecidas e que existia uma luta em curso pelo profissionalismo das artistas.

Quando Georgina diferencia as posições da mulher no campo das artes ao mencionar que o evento reunia “artistas e amadoras, professoras e discípulas” demarca o profissionalismo feminino nas artes. Candida também faz isso, quando diz a mulher pintora que não se limita a admirar, mas também cria, a partir de uma “cultura da inteligência e na aplicação dos sentimentos estéticos” (“I Salão Feminino de Bellas Artes”, 1931). Maria Francellina adota argumento semelhante quando fala que o evento aproxima artistas dos amadores que sentem e admiram o belo, contrapondo, assim, quem produz (as mulheres) e quem consome a arte, o que ajuda na construção da imagem das mulheres artistas profissionais, invertendo o polo negativo da emoção imputada ao feminino para algo positivo, dada a necessidade de sentir emoções e materializá-las como fundamental da profissão do artista.

O argumento que associa o trabalho das mulheres artistas ao progresso é reforçado na fala de Georgina, quando destaca “a capacidade da mulher nas artes plásticas e a contribuição que ela tem trazido ao desenvolvimento artístico do país”. A metáfora do “despertar”, bem como a ideia de “vencer” apresentam um novo contexto para a mulher que exige a demarcação de uma agência de uma mulher profissional, prerrogativa que foi mais associada ao masculino que ao feminino, de forma que o conjunto de notícias nos ajudam a perceber uma disputa em torno da profissão artista e da avaliação/distribuição da emoção feminina como um componente do *ethos* do artista que a beneficiava.

Percebemos a alegria com os novos tempos e possibilidades para as mulheres no cenário urbano em várias notícias. A forma como as emoções são nomeadas, sentidas e expressas está ligada ao contexto social e político. Assim, a linguagem da emoção é usada para construir e sustentar hierarquias sociais e de poder e a dimensão do conflito emerge da polissemia. A ideia de alegria pela organização do salão aparece na voz das organizadoras, na associação entre a inteligência e capacidade da mulher (fala das organizadoras) *versus* a ideia recorrente de “formosura” do evento nas palavras dos jornalistas, retirando o peso profissional do encontro. O fato de Candida Gusmão posicionar o evento como arte feminina e negar ser feminista *versus* a notícia que situa o envolvimento da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino com o evento; o ataque às mulheres no sentido de que elas não acompanham os homens em matérias de inovação e

inquietação mental e a fala da organizadora sobre a “coragem para criar obras de arte”. Todas essas falas tensionadas evidenciam as lutas simbólicas para significar e ressignificar os papéis de gênero, com a retórica emocional operando como uma ferramenta política para deslegitimar ou validar certas práticas e grupos por meio de negociações de sentido que manejam as emoções no discurso.

Há uma noção amplamente compartilhada do perigo da emocionalidade feminina (Lutz, 1988). A emoção descontrolada é vista como uma ameaça à ordem social. A natureza da mulher pode torná-la forte e perigosa. Acreditamos que, por esse motivo, as organizadoras evitaram situar o evento como feminista, escolhendo o feminino no discurso, pois as mulheres buscam fazer uma gestão de seu autocontrole emocional, para evitar as sanções e controles externos.

Devemos lembrar que o resgate de artistas mulheres, diferentemente do contexto norte americano que começou essa guinada nos anos de 1970, é algo que inicia no Brasil nos anos 1990/2000. Talita Trizoli (2023) explica que o campo artístico evitava a relação entre arte e feminismo e que isso era reflexo da pouca aceitação do movimento feminista na seara cultural brasileira. Só a partir dos anos 2000 isso começou a mudar, tornando-se mais perceptível, segundo Trizoli (2023), com a movimentação política que ocorreu em 2015 em nosso país para cercear o aborto em caso de estupro¹⁰. Ruído (2010) e Grupelli (2015) alertam que ainda há precariedades no mundo artístico e que este também é um território hierárquico, sexista e classista.

Quando as mulheres no salão feminino adotam um discurso que valoriza a inteligência e a capacidade da mulher, pavimentam um caminho que subverte o polo negativo da emoção feminina para ressignificá-lo face a natureza emotiva-expressiva da profissão de artista. Dessa forma, a mulher seria uma artista inteligente e expressiva, conjugando razão e emoção.

O Brasil vivenciava profundas mudanças no campo artístico, marcadas pela tensão entre o academicismo vigente e as novas propostas modernistas. Na análise das notícias percebemos que houve uma tendência mais forte do jornal defender os modernistas, alinhados aos ideais getulistas da década de 1930. A ideia de atraso das mulheres e de arte velha e que copiava os cânones europeus sem levar em

10 Isso gerou uma série de manifestações de mulheres nas ruas e nas redes sociais representou um ano paradigmático no Brasil e chegou a ser chamado na imprensa de Primavera Feminista, em uma alusão à Primavera Árabe. Foi a partir desse mesmo período que vimos surgir mais artistas mulheres que tematizam questões pertinentes às mulheres em suas obras e projetos curatoriais e exposições feministas. Movimentos sociais e ativistas passam a ser convidadas e sentir que os museus são espaços de mais diálogo; curatorias compartilhadas com artistas mulheres e ativistas começam a ocorrer.

conta a nossa identidade nacional fica evidente. No entanto, a iniciativa do salão feminino foi bastante elogiada e isso está ligado à luta por reconhecimento de trabalhadores urbanos e mesmo à luta das mulheres, já que um ano após o evento Getúlio permitiu o voto feminino. Mesmo que a I Semana de Arte Feminina tenha sido ofuscada pelo movimento modernista ou pela Semana Revolucionária, fica o pioneirismo dessas artistas e as suas contribuições para demarcar um lugar para a mulher artista como profissionais técnicas, inteligentes e racionais, mas também carregadas por suas emoções que transbordavam nas pinceladas.

Conclusão

A luta feminista não disputa apenas direitos legais, mas também batalha pelo controle da narrativa emocional. Pinto (2003) sintetiza esse embate ao afirmar que o feminismo desperta “militâncias apaixonadas e raivas incontidas”. O I Salão Feminino de Arte de 1931 buscava legitimar a mulher no mercado de trabalho artístico, em consonância com o ciclo de lutas por direitos políticos. O discurso das ativistas ligadas à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), mobilizou a emoção da alegria para celebrar a conquista de espaço na esfera pública. Candida Gusmão, uma das organizadoras, insistiu em termos como “inteligência”, “energia” e “esforço inteligente” para reivindicar competência profissional, contrastando com a imagem da mulher passiva que admira o belo ou inspira a sua criação.

O Diário de Notícias, embora reconhecesse o “notável esforço” do evento, empregou termos que desqualificavam o trabalho artístico e a competência profissional, como “formosura” e “lindo acontecimento”, relegando o salão a uma dimensão estética que reforçava uma “arte feminina” amadora. O emprego de termos para qualificar a natureza feminina como “doce”, neste contexto de afirmação profissional, diminuíram o peso político da empreitada.

O mesmo discurso criticou a falta de inquietude mental e inovação, classificando a produção feminina como “arte velha”. Este é um claro exemplo da retórica do controle de Lutz (1988), em que atores de uma estrutura patriarcal, ao se sentirem ameaçados pela agência feminina, tentam neutralizá-la. A mulher é autorizada a ser sensível (traço positivo para a arte), mas lhe é negada a capacidade mental e a invenção (atributos masculinos), preservando a hierarquia de gênero e o estereótipo de amadorismo. No mesmo ano, vimos a criação do Núcleo Bernardelli e a Exposição Geral de Belas Artes de 1931, conhecida como Salão dos Tenentes – artistas modernistas contrários aos “generais da arte” – os chamados academicistas.

O emprego de analogias bélicas e a referência ao movimento tenentista demonstra uma disputa claramente masculina.

Em 1930, as emoções foram mobilizadas como uma forma de refutar o estereótipo da feminista como “vítima raivosa” ou “zangada”, com a atmosfera da alegria e saudação aos novos ares modernos que permitiam a mulher se posicionar de forma profissional. Mas mesmo a fala mais enfática de luta, como a da feminista Anna Amelia de Mendonça, traz elementos apaziguadores, como quando ela diz que “a mulher brasileira espera serenamente o movimento de libertação” ou que “longe de revoltar-se contra esses preconceitos odiosos, a mulher brasileira resigna-se a tudo e espera um melhor futuro”.

A dicotomia patriarcal razão (masculino) *versus* emoção (feminino) na cultura euro-americana rotula o grupo dominado (mulheres artistas) como “passional” e menos capazes de racionalidade (Lutz, 1988). Esta desvalorização se manifesta em uma constante retórica do controle sobre o afeto feminino, que é paradoxal em sua forma de opressão. Vemos a construção de uma mulher frágil, sensível e inclinada ao belo. No entanto, há uma desqualificação profissional em jogo, seja na notícia que afirma que elas estão fazendo “arte velha”, pois ao homem caberia o arrojo e inovação. Quando Candida Gusmão se coloca contra o feminismo, vai ao encontro de uma autorregulação da gestão das emoções (Lutz, 1988), afastando o perigo que a associação com o feminismo poderia gerar, buscando relacionar a mulher ao profissionalismo e a razão.

Essa oscilação entre a fragilidade e o perigo feminino (Lutz, 1988) cumpre um objetivo: justificar a contínua de regulação e controle, seja ele exercido pelo Estado, imprensa ou elites do próprio movimento, preservando uma memória patriarcal que busca apresentar o feminismo como um movimento fragmentado e irracional. A memória dos feminismos é, assim, uma construção inerentemente ética e política (Gondar, 2016) e a imprensa participa da fabricação dessa memória: ora celebrando a luta “bem-comportada”, como Céli Pinto (2003) classifica Bertha Lutz, em 1931, ora estigmatizando a “militância apaixonada e raivosa”.

Financiamento

Este estudo foi financiado pela Faperj, processo SEI 260003/002978/2024.

Referências

- Arte brasileira (1931, 11 de junho). *Diário de Notícias*, p. 5. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&Pesq=%22I%20Sal%c3%a3o%20Feminino%20de%20Arte%20%22&id=2988605854543&pagfis=5716
- Barrancos, D. (2022). *História dos feminismos na América Latina*. Bazar do Tempo.
- Campos, T. (2022, 5–9 de setembro). *Identidades de artistas mulheres no início do século XX, no Rio de Janeiro: Entre memórias oficiais e subterrâneas* [Trabalho apresentado em congresso]. 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, Brasil. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0809202221494362f300a7d9acf.pdf>
- Campos, T. (2024). Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque. *Arte & Ensaios*, 30(48), 342–364. <https://doi.org/10.60001/ae.n48.19>
- R, Cardoso. (2015). Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã. (1924-1937). *Rev. História*, 172, 335–365. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>
- Coelho, M. C. (2021). As emoções no teatro da política: Uma apresentação à antropologia das emoções. *Librevista*, 46. <https://www.librevista.com/material/46/Las-emociones-en-el%20teatro-de-la-politica-x-Maria-Claudia-Coelho-bilingue.pdf>
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trad.). Pantheon Books.
- Franchini, B. S. (2017, 10 de julho). O que são as ondas do feminismo? *Revista QG Feminista*. <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>
- Gay, R. (2021). *Má feminista* (A. C. de Castro, Trad.). Globo Livros.
- Garb, T. (1989). *Women, art and the institutions in nineteenth-century France*. Open University.
- Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (M. Maghetti, Trad.). Editora Unesp.

Gondar, J. (2016). Memória e afetos. Em J. Gondar & L. C. Diniz (Orgs.), *Memória e luto na experiência ditatorial* (pp. 17–36). 7Letras.

Hessel, K. (2023). *A história da arte sem os homens* (S. Moraes, Trad.). Tordesilhas.

Grupelli, L. (2015). Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, 79, 143–163. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.avfe>

Lutz, C. A. (1988). *Unnatural emotions: Everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to western theory*. University of Chicago Press.

Lutz, C. A., & Abu-Lughod, L. (1990). Introduction: Emotion, discourse, and the politics of everyday life. In C. A. Lutz & L. Abu-Lughod (Eds.), *Language and the politics of emotion* (pp. 1–23). Cambridge University Press.

Lutz, C. A. (1990). Engendered emotion: Gender, power, and the rhetoric of emotional control in American discourse. In C. A. Lutz & L. Abu-Lughod (Eds.), *Language and the politics of emotion* (pp. 69–91). Cambridge University Press.

Matos, M. I. S. de. (2013). Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. *Cadernos Pagu*, 11, 67-75. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634463>

Mostafa, J. (2023). O risco da ira feminista: Neoliberalismo e ressentimento. *Revista Estudos Feministas*, 31(1), 1–14. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2023v31n183211>

O novo surto de arte no Brasil. (1931, 1 de fevereiro). *Diário de Notícias*, p. 18. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_01/3719

Pinto, C. R. J. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. Editora Fundação Perseu Abramo.

I Salão Feminino de Bellas Artes. (1931, 12 de junho). *Diário de Notícias*, p. 14. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22I%20Sal%C3%A3o%20de%20Arte%20Feminina%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=5744

I Salão Feminino de Arte. (1931, 30 de junho). *Diário de Notícias*, p. 15. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&Pesq=%22I%20Sal%c3%a3o%20Feminino%20de%20Arte%20%22&id=2988605854543&pagfis=6062

Salão Feminino de Arte. (1931, 4 de junho). *Diário de Notícias*, p. 14. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_01/5613

Simioni, A. P. C. (2019). *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras (1884-1922)* (2ª ed.) Edusp.

Trizoli, T. (2023). Febre feminista: Paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(2), 163–210. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8672099>.