



Maria Amélia D'Assumpção: entre retratos e naturezas-mortas, o protagonismo de uma pintora no começo do século XX no Paraná

Maria Amélia D'Assumpção: between portraits and still lifes, the protagonism of a painter in the beginning of the 20th century in Paraná

eLocation-id: e0031

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/19843178182022e0031>

Claudia Priori

Universidade Estadual do Paraná
profclaudiapriori@gmail.com - [ORCID](#)

Os artigos publicados nesta edição passaram pelo *Plagiarism Detection Software* |
iThenticate

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de abordar o protagonismo da pintora Maria Amélia D'Assumpção, no contexto da arte paranaense no começo do século XX, destacando aspectos de sua formação, trajetória, criação e inserção no círculo artístico da cidade de Curitiba, capital do estado. Partimos de uma perspectiva interdisciplinar, dialogando com o campo da história e das artes, para problematizar o contexto sociocultural, assim como as relações de gênero que implicaram na atuação e reconhecimento das mulheres artistas no período estudado, uma vez que nem todos os espaços sociais estavam abertos para elas. Utilizamos para a análise de algumas de suas obras - retratos e naturezas-mortas – os procedimentos metodológicos da análise iconográfica/iconologia de Erwin Panofsky, para compreendermos suas representações sociais, influências artísticas e significados presentes na construção de suas imagens. Desse modo, seu protagonismo é perceptível tanto na profissão de artista quanto na professora do ensino de artes que integraram a vida e história. **Palavras-chave:** mulheres; arte; história; imagens; representações.

ABSTRACT: This article aims to address the role of the painter Maria Amélia D'Assumpção, in the context of Paraná art at the beginning of the 20th century, highlighting aspects of her formation, trajectory, creation and insertion in the artistic circle of the city of Curitiba, capital of the state. We started from an interdisciplinary perspective, dialoguing with the field of history and the arts, to problematize the socio-cultural context, as well as the gender relations that implied the performance and recognition of women artists in the studied period, since not all social spaces were open to them. For the analysis of some of his works - portraits and still lifes - the methodological procedures of Erwin Panofsky's iconographic/iconological analysis, to understand his social representations, artistic influences and meanings present in the construction of his images. In this way, her role is



noticeable both in the profession of artist and in the teacher of art education who integrated life and history.

Keywords: women; art; history; images; representations.

1- INTRODUÇÃO

Os campos de pesquisas da história das mulheres em conexão com a história da arte ainda precisam de muita investigação, especialmente na abordagem das relações hierárquicas de gênero construídas ao longo do tempo. As assimetrias de gênero têm sido um dos fatores do silenciamento ou apagamento das produções artísticas das mulheres em diferentes cenários¹. O protagonismo das mulheres na história das artes visuais geralmente foi ocultado por diversos fatores: matrimônio, maternidade, interdições sociais, não acesso à educação e à profissionalização, dificuldades de acesso aos materiais de trabalho, poucos recursos econômicos, discriminações de gênero e outras motivações.

Esses fatores são estruturais, estão arraigados na sociedade e se perpetuam devido às intensas reproduções dessas exclusões sociais. Isso não se deve apenas às lacunas existentes na historiografia acerca da produção de mulheres na história da arte, embora ainda haja muito o que se investigar acerca das artistas e de suas obras e a espanar a poeira que as encobre no percurso dos tempos. Tais exclusões e silenciamentos se devem principalmente à existência de uma institucionalização de um cânone artístico que é excludente, pois se ancora no masculino, na branquitude e no privilégio de classe social. Além disso, a preponderância de uma concepção de arte historicamente concebida pela cultura ocidental, aristocrática ou burguesa, fez com que as artes feitas por mulheres, por grupos indígenas e pela população negra, por exemplo, não alcançassem espaços de sobrevivência, visibilidade e reconhecimento social.

A institucionalização de um cânone artístico excludente é visível naquilo que até hoje ainda é veiculado nos livros didáticos do ensino de artes, do ensino de

¹ Esse artigo é resultado parcial de pesquisa contemplada na Chamada Pública Universal do CNPq-Edital nº 28/2018.



história, estando presentes nos conteúdos curriculares de muitas escolas. Isso acontece também em vários cursos superiores que não lançaram olhares plurais para a diversidade de artistas e obras produzidas, para além daquilo consagrado pelo discurso dominante e que tende a imperar na historiografia, nos museus, nas curadorias e nos espaços culturais.

A produção artística de mulheres esteve por muitos séculos longe de ser reconhecida como sendo arte. As convenções e concepções daquilo que se legitimava como sendo arte (em determinados tempos e espaços) acabavam excluindo as criações e expressões das mulheres como sendo “fora do cânone”, portanto, se não fazia parte do cânone, não era considerado arte. Assim, as criações artísticas de mulheres e uma história das imagens construídas por suas mãos, intelecto e imaginação esteve, por muitas vezes, associada à distração e ao amadorismo. Uma produção artística que estava relegada a existir no âmbito privado, nos espaços íntimos, feitas para distrair, decorar, receber visitas, presentear familiares e amigos/as.

Essas históricas desigualdades de gênero que provocaram várias interdições sociais ao campo das artes, gerando dificuldades e apagamentos no processo criativo de mulheres, aconteceram também no campo das ciências, da política, nos espaços institucionais, nas esferas de poder, nos cargos políticos e diretivos.

2- ABRINDO CAMINHOS

Os caminhos das histórias das artes, da música, da literatura, nem sempre foram fáceis para as mulheres. Nenhum caminho tem sido fácil numa sociedade com herança patriarcal, colonizadora e capitalista. Assim, “a arte, este terreno aparentemente livre, de pura expressividade e autonomia criativa, é um campo minado por relações de poder”, como afirma Luciana Loponte (2005, p.246), o que por muitas vezes impede que as mulheres sejam vistas e reconhecidas como sujeitas de criação.



Os papéis de esposa, mãe e professora, por séculos foram os únicos aceitáveis às mulheres, principalmente para aquelas de classes sociais mais abastadas, advindas de famílias com posses ou em melhores condições de vida. Geralmente foram elas que tiveram acesso à escola, à instrução pública ou particular, acessaram a produção artística existente (livros, partituras, pinturas, peças teatrais), frequentavam salões, saraus, teatros, ou estudavam pintura, desenho, música, por exemplo, em ateliês e colégios particulares, como forma de complemento à educação feminina.

Em relação a isso, Graciele Dellalibera de Mello, assinala, por exemplo, que no século XIX:

Essas habilidades artísticas eram consideradas um acréscimo à função da mulher na sociedade, agregando-lhe um valor simbólico, e nem todos gozavam do prazer de desfrutá-la. Aulas de música, desenho e pintura eram um adereço a mais no dote, cabendo aos pais pagar por essa benfeitoria no currículo das filhas e não sendo, por essa mesma razão, acessíveis a toda a população. (MELLO, 2018, p. 23).

No Brasil e no Paraná, tanto no século XIX quanto no início do século XX, o acesso à instrução pública ou particular não acontecia para todas as mulheres. O acréscimo das habilidades artísticas à instrução recebida também não alcançava a todas, sendo que majoritariamente isso era possível apenas àquelas jovens oriundas de famílias abastadas, advindas de classes sociais mais favorecidas.

Entretanto, como ainda aponta a autora, às vezes acontecia:

O caso de meninas que, não sendo miseráveis e nem de famílias ricas, podiam cursar aulas na instrução pública, tendo acesso às prendas domésticas e recebendo em casa de algum professor particular aulas de desenho, canto, pintura, línguas ou ainda sendo autodidata, tamanha a estima de tais habilidades nessa sociedade. (MELLO, 2018, p. 119).

Em sua grande maioria, as mulheres pobres, brancas ou negras, conseguiam apenas exercer suas atividades nas ruas, nos campos, nas fábricas, nas lojas, trabalhando em suas próprias casas ou na de outras pessoas. E ter acesso à educação e aos conhecimentos ou dotes artísticos como atributos para alcançar um bom enlace matrimonial, não passava de algo inalcançável.



As mulheres artistas que se destacaram no Paraná, especialmente em Curitiba, no começo do século XX são majoritariamente mulheres brancas, instruídas, advindas de famílias ricas ligadas à tradição política, ao comércio e a indústria, e que tiveram acesso às artes e aos espaços culturais. Geralmente, foram consideradas “bem-casadas”, pois contraíram matrimônio com homens cultos, intelectuais, políticos, de famílias ricas e com *status* na sociedade.

A criação artística de mulheres para esse contexto cultural ainda carece de pesquisas, pois poucas são as referências acadêmicas que abordam essa temática, principalmente ao se pensar as histórias de mulheres e as histórias das artes visuais no estado do Paraná. É um campo ainda a ser explorado, seja com pesquisas em arquivos históricos, em museus, bibliotecas, acervos particulares, revistas e/ou jornais.

Um tema bem recorrente na história do Paraná, ou seja, na produção historiográfica é o “pioneirismo”, seja para exaltar o processo de colonização dos territórios, a ocupação das terras, a urbanização, as memórias, seja em relação às frentes pioneiras, à imigração e à cultura. Porém, quase sempre se evidenciam os nomes e feitos de homens reconhecidos como “pioneiros”, pouco se referindo à presença e atuação das mulheres nesses processos ou em outros.

Em relação a isso, destacamos a existência do monumento “Memorial à Mulher Pioneira do Paraná”, localizado na Praça do Soroptimismo Internacional, em Curitiba, capital do estado. O monumento foi inaugurado em 20 de abril de 1991, e contém três placas afixadas, numa delas há um rol de nomes de mulheres que teriam sido “pioneiras” em áreas da educação, da literatura, das artes, da cultura, da engenharia, entre vários outros setores. Em sua parte superior, o monumento é formado pela escultura “Memorial à Mulher”, feita em bronze, de autoria da artista Nádia Nastás Kanawate, nascida em Ponta-Grossa/PR e descendente de sírios-libaneses. A escultora trabalha com obras em grandes formatos e o tema “mulheres” é preponderante em suas criações.



Figura 1: Memorial à Mulher Pioneira do Paraná -1991 – Curitiba



Fonte: Praça do Soroptimismo Internacional - Disponível em: <https://familiapetroski.blogspot.com>

Numa segunda placa, a menção registrada é à *Soroptimist International*, uma organização não-governamental (ONG) fundada em 1921, na Califórnia/Estados Unidos, que atualmente está espalhada por centenas de países, inclusive o Brasil. Os propósitos da organização voluntária busca melhorar a vida de mulheres e meninas em suas comunidades e no mundo todo, desenvolvendo projetos e ações no combate à violência contra as mulheres, defesa dos direitos humanos e impulsionando o protagonismo das mulheres em variados setores da sociedade.

Dentre as várias dezenas de nomes arrolados numa das placas do monumento, salientamos: Anna Rita de Cássia Franco, ou Rita Anna de Cássia Franco Rebello (professora); Iria Corrêa (pintora), Maria Amélia D'Assumpção (pintora), Maria da Conceição de Aguiar Lima (pintora), Marianna Coelho (escritora/literata), Júlia da Costa (poeta), Pompilia Lopes dos Santos



(escritora/literata), Júlia Wanderley Petriche (professora) e Enedina Marques (engenheira). Todavia, por se tratar de um memorial à mulher pioneira do Paraná, e não apenas à cidade de Curitiba, muitos outros nomes poderiam estar ali, seja da própria cidade, como Francisca Menezes (musicista), Francisca Munhoz (pintora), Zoé Toulouis (diretora de escola), Caroline Tamplin (professora), seja de outras regiões, como por exemplo: Jéssica e Willie James (professoras e pintoras), entre tantas outras.

Das “pioneiras” mencionadas no monumento, nos debruçaremos especificamente à Maria Amélia D’Assumpção (1883-1955), pintora, desenhista e professora de artes, que viveu em Curitiba por um bom tempo e aqui produziu um rol considerável de obras.

3- TRAJETÓRIA PERCORRIDA...

Nascida em Joinville/SC, no ano de 1883, Maria Amélia, desde a infância, já tinha interesse e tendência para a pintura, assim como condição socioeconômica para estudar e desenvolver suas habilidades artísticas. Filha do cearense Bento Fernandes de Barros, advogado, escritor e jornalista, o qual iniciou carreira no Paraná e chegou a ser o primeiro procurador geral do estado. O mesmo residiu por um breve tempo na cidade catarinense, período no qual nasceu a artista. A mãe de Maria Amélia, dona Joaquina Ribas Franco Barros, vinha de uma família abastada paranaense, pois era filha do brigadeiro Manoel d’Oliveira Franco, figura proeminente da política do estado.

Assim como outras mulheres de seu tempo e de sua classe social, Maria Amélia Fernandes Barros recebeu uma educação esmerada. Afeita às leituras e aos idiomas, aprendeu várias línguas, inclusive o alemão. Certamente, seus quatro irmãos e suas quatro irmãs também receberam uma primorosa educação ao longo de suas vidas.

O nome de Maria Amélia e duas de suas irmãs aparecem na lista de alunas que frequentavam o Conservatório de Belas Artes do Paraná, o qual foi inaugurado



em 22 de outubro de 1894 e teve como primeiro diretor, o escultor, desenhista e jornalista Paulo Ildefonso D'Assumpção. Paulo Ildefonso era o irmão mais velho do jurista Pamphilo D'Assumpção, com quem Maria Amélia se casaria anos mais tarde.

No Conservatório, Maria Amélia frequentava as aulas de desenho e música, conforme nos aponta o relatório redigido pelo diretor da instituição no ano de 1895². A instituição era de iniciativa particular e voltada ao ensino artístico e literário. Os cursos ali oferecidos eram os de Música, Artes Plásticas e Literatura. Os programas dos cursos estavam de acordo com o que se esperava, na época, da instrução das alunas, que já frequentavam as várias especialidades das belas artes. Os cursos aconteciam no turno diurno e as alunas pagavam pelas mensalidades. Funcionando em prédio particular e alugado, o Conservatório recebe para subvenção do Estado. O corpo docente era variado para atender as especialidades ali oferecidas, destacamos entre os nomes, o do próprio Paulo Ildefonso D'Assumpção e sua esposa, Cândida Klier D'Assumpção, professora de pintura e desenho.

Ainda muito jovem, com apenas 17 anos, Maria Amélia Fernandes de Barros casou-se com um primo, passando a assinar Maria Amélia Barros Motta. Todavia, se tornara viúva, poucos meses depois. Desse primeiro casamento teve um filho. Entre os anos de 1906 e 1910, ela residiu no Rio de Janeiro, junto com seu pai, para onde o mesmo havia se transferido. Com a morte do pai em 1908, Maria Amélia faz nova mudança em sua vida e regressa para Curitiba em 1910, momento que escolhe a pintura como meio de sobrevivência e passa a tomar lições com Alfredo Andersen, no ateliê/escola de pintura do artista³. Com o aprimoramento de suas técnicas e composição de suas obras, a artista conseguiu expandir sua atuação para além da capital paranaense. “Seu desenvolvimento é rápido, e já em 1917 expõe no Rio de Janeiro, recebendo calorosa acolhida da crítica. Suas naturezas-mortas são

² Exposição feita ao Exm. Sr. Secretario D'Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Publica pelo Diretor do Conservatorio de Bellas Artes do Paraná, Paulo Ildefonso de Assumpção, em 22 de agosto de 1895. Arquivo Público do Paraná. Disponível em: http://www.arquivopublico.pr.gov.br/sites/arquivo-publico/arquivos_restritos/files/documento/2020-11/a_no_1895_mfn_642.pdf. Acesso em 08 de fevereiro de 2021.

³ A escola particular de arte criada em 1902 pelo pintor Alfredo Andersen foi denominada Escola de Belas Artes.



comparadas às do mestre Pedro Alexandrino”, conforme consta em (BADEP, 1975, p. 8).

Num contexto artístico muito mais aberto aos homens do que às mulheres, Maria Amélia de Barros Motta foi aos poucos se destacando no campo da pintura, e em 1917, torna-se a primeira mulher do Paraná a expor suas obras, individualmente, no Rio de Janeiro, como referenciado acima. E também realizou algumas exposições na cidade de Curitiba.

Em 26 de outubro de 1920, a artista se casa com João Pamphilo Velloso D’Assumpção, com quem teve duas filhas. Pamphilo D’Assumpção, era um homem negro, advogado, jurista e Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais, também era escritor e prestigiava as artes (VANALI; KOMINEK, 2020). Redigia crônicas e críticas artísticas na imprensa local, assim como produziu algumas aquarelas. Tais afinidades aparentam ser o elo de aproximação entre o casal. Pamphilo D’Assumpção foi um dos grandes incentivadores da vida profissional de Maria Amélia D’Assumpção, sobrenome que a mesma assumira a partir do matrimônio. O incentivo era para que ela continuasse com suas atividades de artista e de professora, uma vez que o jurista defendia a representatividade e busca pela igualdade social e/ou racial.

O nome da artista é mencionado, dentre uma variedade de artistas paranaenses, no livro/catálogo da exposição promovida no salão do Banco de Desenvolvimento do Paraná (BADEP), em 1975, na cidade de Curitiba. O livro traz uma breve biografia de Maria Amélia D’Assumpção, uma relação de suas obras, e também uma fotografia ao lado de seu primeiro filho (figura 2).



Figura 2- Maria Amélia D'Assumpção e seu filho.



MARIA AMÉLIA D'ASSUMPÇÃO E SEU FILHO

Fonte: Panorama da arte no Paraná – I
– Dos precursores à Escola Andersen – Catálogo de Exposição (1975, p.15).

É importante destacar na figura 2 a presença da artista na vida pública, seja nas exposições das quais participou, assim como o processo de visibilidade que adquiriu no círculo artístico da cidade. Chama a atenção nesta fotografia, a criança ao lado da artista. Ainda que revele a participação em um evento social e a mãe esteja acompanhada de seu filho, é interessante ressaltar que não há no livro/catálogo, fotografias de homens artistas acompanhados de sua prole.

Mulher, mãe e artista. Poderiam esses papéis se conciliar numa Curitiba de começo do século XX? Nesse sentido, a criança parece ser um símbolo, uma marca da existência de Maria Amélia D'Assumpção no mundo, como se o papel da maternidade estivesse ali mais priorizado do que suas obras artísticas. Tal imagem transmite a ideia de que a maternidade é colocada como sendo sua “verdadeira”



obra, reforçando mais uma vez, as assimetrias de gênero e as representações sociais às quais as mulheres são associadas historicamente. A figura da mãe aparecendo em destaque, geralmente em detrimento de suas profissões, carreiras e processos criativos.

Já a fotografia (figura 3) da revista *Ilustração Paranaense*, edição de 1928, traz um pouco mais da presença pública da artista em seu ateliê rodeada de suas pinturas, retratos e naturezas-mortas, revelando o extenso trabalho de criação artística de Maria Amélia D'Assumpção exposto na imagem.

Figura 3: Fotografia de Maria Amélia D'Assumpção em seu ateliê com “Senhorita Curityba”.



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, 1928.

A revista *Ilustração Paranaense*, no começo do século XX era um dos veículos de publicização da busca de construção de uma identidade paranaense, ou seja, dos ideais do movimento paranista, como podemos observar:

Concentrando-se em temas e no ideário em voga naquele momento, procurava retratar o ambiente artístico e sociocultural da capital paranaense e do Estado, fazendo a cobertura de festas, comemorações e eventos sociais, como, por exemplo, os concursos de beleza *Senhorita Curitiba* e *Musa da Primavera*, organizados pela sua equipe editorial. (SALTURI, 2014, p.133).

O destaque na figura 3 denota ser para a mulher em pé, ao lado da artista sentada em seu ateliê. A mulher em pé é nominada de “*Senhorita Curityba*”, e não referenciada pelo nome. Certamente, a “*Senhorita Curityba*”, pertencente às classes



mais favorecidas da sociedade curitibana, ali estivesse para uma mera propaganda das artes e dos propósitos da revista, uma vez que simbolizava a beleza. O enquadramento da fotografia a coloca numa posição de interpelação com o/a espectador/a, enquanto a artista, embora ocupe o centro da imagem, não faz a mesma interpelação.

Era muito comum, naquele tempo, a encomenda de retratos pelas famílias mais abastadas da sociedade. Ou então, de uma natureza-morta para decorar sua casa, para presentear e agradar. Para as moças, ser aluna de um curso de pintura representava oportunidade não apenas de receber instrução, mas também de preparar-se para o casamento, desenvolver os dotes ou conhecimentos artísticos.

Em Curitiba, Maria Amélia D'Assumpção também esteve dedicada ao ensino de artes, sendo professora em várias escolas. Lecionava pintura e desenho no Colégio Santa Júlia, colégio particular do professor Francisco Guimarães; na Escola Profissional Feminina de Curitiba⁴ e, também ministrava aulas particulares, além de participar ativamente do movimento artístico da cidade. A trajetória de vida como artista e professora era uma forma de sobrevivência e também de ensinar a outras mulheres, suas alunas, a criação artística. Era um modo de deixar um legado de suas influências, técnicas, estilos e propagar as artes do desenho e da pintura, contribuindo assim para o protagonismo feminino.

As relações interpessoais de Maria Amélia D'Assumpção é perpassada por uma rede de sociabilidades, com diversos contatos sociais e políticos importantes, constituída seja por sua história familiar ou reforçada pelo matrimônio com o jurista. Além disso, a artista também era associada da Sociedade de Artistas do Paraná

⁴ A criação da Escola Profissional Feminina de Curitiba advém da origem de uma das primeiras escolas de ensino de artes da capital, a Escola de Desenho e Pintura ocorrida em 1886, fundada pelo pintor português Antonio Mariano de Lima. A Escola a partir de 1917 foi repensada e destinada exclusivamente ao ensino profissional feminino. Ao longo do tempo, a escola passou por diversas mudanças de denominações. Até 1974, a Escola Profissional Feminina seguiu o propósito de atender mulheres, na sequência passou por uma remodelação e começou a receber também homens. Décadas depois, no ano de 1992, a escola foi renomeada para Centro de Artes Guido Viaro, e desde 2005 recebeu a denominação de Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro. Para mais detalhes sobre a história da instituição, conferir: Freitas (2011) e Santana (2004).



(SAP), entidade criada em 1931, com ênfase em incentivar as artes, defender os interesses da classe artística e organizar o campo do ensino de artes no estado.

Maria Amélia D'Assumpção ficara viúva pela segunda vez, em virtude da morte do marido em 1945. Uma década depois a artista falece com 72 anos, em 03 de setembro de 1955, na cidade de Curitiba. O que conhecemos de sua vida, de sua trajetória, assim como de suas obras é ainda muito pouco diante da atuação que ela teve no cenário artístico e campo do ensino de artes.

4- ENTRE RETRATOS E NATUREZAS-MORTAS...

Maria Amélia D'Assumpção pintou paisagens, cenas de gênero, mas se destacou principalmente na pintura de retratos e de naturezas-mortas, aliás, muito comuns às mulheres, seja na Europa, Estados Unidos ou no Brasil do fim do século XIX e começo do século XX, como se observa:

Nas suas pinturas, as mulheres burguesas representavam ambientes domésticos: membros da família e amigos íntimos, a casa, passeios nas redondezas, locais de férias, cenas de viagens com a família. Os seus retratos eram sobretudo de si próprias ou de outras mulheres, as suas imagens do lar centravam-se na sala das mulheres. (HIGONNET,1991, p. 307).

A produção visual feita pelas mulheres nesse contexto sociocultural, especificamente no Paraná, permite conhecer suas percepções de mundo, com quais lentes se expressavam, quais práticas sociais, experiências e comportamentos eram ativadas em suas criações. E isso possibilita acessar suas relações sociais, familiares e seus olhares para o ambiente e cotidiano vivenciados.

Na construção das imagens feitas por Maria Amélia D'Assumpção é importante sublinhar as influências artísticas que ela recebeu de Alfredo Andersen e de seus métodos didáticos, de quem ela foi aluna, assim como uma variedade de outros/as artistas, na escola de belas artes do pintor norueguês. Andersen se utilizava tanto das técnicas da pintura quanto da fotografia para registrar as atividades de seu ateliê.



O artista fazia uso deste recurso técnico para produzir registros das atividades de sua escola. Porém, concomitantemente ao registro fotográfico, produziu pinturas que apresentam grande semelhança com as fotografias no que diz respeito à composição e enquadramento. (ANTONIO, 2015, p. 686).

Essa metodologia também era adotada por Maria Amélia, que embora tenha tido aulas de desenho e pintura a partir da observação natural, ou seja, com a presença de modelos vivos no ateliê de Andersen, nem sempre a técnica da pintura de retratos se utilizava desses modelos. Era muito recorrente o uso de fotografias para a criação da retratística.

Dentre os retratos de variadas pessoas da vida política curitibana pintados pela artista, selecionamos a do primeiro presidente da província do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcellos (figura 4); do arcebispo de Curitiba, Dom João Francisco Braga (figura 5); da musicista Francisca de Menezes (figura 6) e do sertanista Joaquim Francisco Lopes (figura 7), tendo como procedimentos metodológicos a análise iconográfica/iconológica de Erwin Panofski (1982;1991), a fim de realizar a leitura/descrição, análise e interpretação das imagens visuais dessas obras e seus possíveis significados, o que possibilita dialogar e trazer contribuições para o campo da história cultural e da história da arte.

Os retratos eram pintados tanto em pequenas quanto em grandes dimensões, e na maioria das vezes eram feitos com base em fotografias, considerando o período de sua produção que não coincide com o tempo de vida da pessoa retratada. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, tanto no retrato do primeiro presidente da província do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcellos, nomeado em 1853, quanto nas demais pinturas aqui mencionadas. O retrato abaixo (figura 4) é datado de 1941, muito tempo depois da morte do presidente da província, uma vez que o mesmo viveu entre 1815 e 1877.



Figura 4- Maria Amélia D'Assumpção - *Zacarias de Góes e Vasconcellos*
Óleo sobre tela - 1941 - 1,40 cm x 1,23 cm



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura -
Museu Paranaense (Acervo online).

Tanto o retrato de Zacarias de Góes e Vasconcellos (figura 4), quanto o do primeiro arcebispo de Curitiba, Dom João Francisco Braga (figura 5), desperta a atenção para a figuração do corpo inteiro, para a representação de poder dos retratados, seja pela postura adotada, ou pelos objetos contidos na imagem, tais como a cadeira de tecido aveludado vermelho do presidente da província, ou então, pelas vestes eclesiásticas, o crucifixo pendurado no pescoço do arcebispo e a cadeira episcopal. O rebuscamento dos móveis, os livros na mesa do presidente, e o volume das vestes episcopal e das cortinas do recinto, os traços bem delineados, assim como o brasão do estado do Paraná, ao fundo da sala onde está assentado Dom João Francisco Braga, são elementos que denotam a autoridade política e ou religiosa de ambos os retratados, como também revela características de uma pintura mais clássica, pautadas em regras acadêmicas. Outro ponto a ressaltar é a



dimensão de ambas as obras, são quadros grandes, suntuosos, ocupando espaços nos locais de exposição, e além disso, pinturas que exigem muitas horas de trabalho e bastante material. Fica evidente que a suntuosidade das obras é uma forma de homenagear os retratados, como também fazer referência à posição social que ocuparam e o poder que exerceram, seja na esfera política ou religiosa.

Figura 5 - Maria Amélia D'Assumpção - *João Francisco Braga (arcebispo de Curitiba)*
Óleo sobre tela - 1943- 2,00 x 1,47 cm



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura - Museu Paranaense (Acervo online).

Já nos retratos de Francisca de Menezes (figura 6) e do sertanista Joaquim Francisco Lopes (figura 7), o enfoque é dado para o rosto, e podemos perceber uma mescla de estilos nessas pinturas, pois há traços do objetivismo visual ou realismo, como a evidência de rugas, linhas de expressão, bem como características do uso de técnicas mais modernas, seja pelas cores neutras, como os tons pastéis utilizados, as pinceladas rápidas, o jogo de luzes e o contorno não delineado das figuras, o que nos remetem ao impressionismo. Se comparado às imagens anteriores (figura 4 e 5), os retratos abaixo são pinturas em dimensões menores, exigindo menos material e tempo para sua criação.



Figura 6: Maria Amélia D'Assumpção - *Francisca de Menezes* – s/d – Óleo sobre tela colado no papelão – 48,5cmX34,5cm



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura – Museu Paranaense (Acervo online).

A figura 6, embora não tenha data atribuída, se assemelha em muito com a figura 7 que foi pintada no início dos anos 1940, e com isso podemos vislumbrar que a artista estava também influenciada por outros estilos. A capital do Paraná, estava em constante crescimento urbano e populacional ressoando aspectos da modernidade, das linguagens modernas da arte, que passaram a coexistir com a corrente realista tradicional, o objetivismo visual.

Nesse sentido, a Curitiba dos anos 1940 vivenciava uma espécie de difusão da arte moderna, num momento muito próprio, quase duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, que irradiou novas perspectivas artísticas para a pintura brasileira.

Adalice Araújo, historiadora e crítica de arte paranaense, afirma que:



Viveríamos a nossa própria Semana de Arte Moderna (pelo que este termo significa no sentido de fenômeno social, atualização com uma realidade internacional e conseqüente despertar de um nacionalismo) apenas após a chegada ao Paraná de Guido Viaro, e em meados da década de 40 com a revista “Joaquim” por Dalton Trevisan e Erasmo Piloto, com ativa participação de Poty. Visto que mesmo o movimento literário criado em 26, em torno de Jurandyr Manfredine não chegou a vingar, pode-se afirmar, de maneira genérica que tudo quanto se faz nos primeiros quarenta ou cinquenta anos de nosso século constitui-se na solidificação de uma infra-estrutura cultural, cujo fenômeno mais notável na literatura foi o simbolismo e em artes visuais as Escolas de Mariano de Lima e Alfredo Andersen. (ARAÚJO, 1974, p.22).

Em consonância com essa realidade, percebemos que os retratos feitos por Maria Amélia D’Assumpção (figuras 6 e 7) mostram como ela se dedicava ao emprego de elementos tradicionais realistas e também de influências da modernidade, evidenciando a coexistência de ambas as tendências em suas representações pictóricas.

Figura 7: Maria Amélia D’Assumpção - *Joaquim Francisco Lopes*
Óleo sobre tela – 1940 - 48cm X 33cm



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura - Museu Paranaense (Acervo online).

Além dos retratos, a artista se destacou na pintura de natureza-morta, como já salientamos. Esse gênero de pintura foi bastante desenvolvido por artistas holandeses de séculos passados. A origem do termo “natureza-morta” nos remete à



metade do século XVII e aparece em inventários holandeses, junto a outros termos, que designam um conjunto de imagens: frutas, flores, vasos, utensílios domésticos, animais mortos, banquetes, pequenas refeições, instrumentos musicais. Uma variedade de elementos que com o passar do tempo foram comumente generalizadas de natureza-morta.

Quanto a essa origem, Kátia Prates, afirma que:

Em seu idioma original holandês, elas se chamam *stilleven* o que significa modelo parado ou objeto inanimado, derivando para o inglês tornou-se *still life*. Natureza-morta, em português, vem do termo *nature morte* que surgiu no século XVIII na França. Nesse período, era considerada pela Academia Francesa como o gênero mais baixo da pintura por se ocupar com objetos cotidianos e inanimados – sem a grandeza de representações de eventos históricos ou míticos, nem a perícia de retratar a figura humana. (PRATES, 2011, p. 39).

Essa classificação acarretava, portanto, uma hierarquia entre os gêneros de pintura, havendo os mais aceitáveis e rentáveis e os menos valorizados social e artisticamente. Primeiramente aparecia a pintura histórica, que narrava cenas mitológicas e/ou religiosas, e geralmente estava associada à produção artística de homens, seja por serem feitas em grandes murais ou telas, o que exigia uma abundância de material e de recursos, ou então, pelo acesso aos espaços públicos, ambas as coisas nem sempre à disposição das mulheres. Em seguida, se destacava a pintura de gênero, que retratava cenas do cotidiano, do mundo do trabalho, do âmbito doméstico, das relações familiares, um tipo de pintura muito realizado por homens. Na sequência aparecem a pintura de retratos, de paisagem, pintura de animais e, por fim, a natureza-morta (SCHNEIDER, 2009, p.7).

Nessa mesma perspectiva, Anne Higonnet (1991, p.302) afirma que, “A pintura e a escultura de carácter histórico, mitológico ou religioso ocupavam o primeiro lugar entre as artes visuais, o artesanato ocupava o último e tudo o resto encontrava-se algures entre eles”. O que se percebe historicamente é que as mulheres tiveram permissão à produção pictórica menos valorizada e também ao artesanato, considerado a última das artes na escala hierárquica. Além disso, muitas vezes se cobrava das mulheres que se ativessem à produção desses temas considerados “femininos” e não ousassem produzir pintura histórica, por exemplo.



Evidencia-se com isso, que as mulheres não podiam criar livremente qualquer imagem. Nem todas as imagens estavam disponíveis para suas criações artísticas.

Das artistas se cobrava muitas vezes que ficassem naqueles temas considerados “femininos”, e elas souberam se utilizar dessa tática de produção para adentrar os espaços culturais, as exposições, e assim publicizar suas criações artísticas.

Ainda no século XIX e no preâmbulo do período de profissionalização institucionalizada de mulheres artistas, a pintura de flores e o gênero natureza morta eram frequentemente relacionados e utilizados pelas artistas que, dentro desses estilos, acreditavam ganhar mais espaço no mercado e nas exposições de arte. Isso se deve aos espaços de formação e a educação feminina que valorizava um aprendizado mais técnico onde as mulheres deveriam aperfeiçoar suas prendas domésticas e praticar os gêneros de desenho e pintura considerados mais femininos pela crítica. (ALVES, 2017, p.154).

No tocante à Maria Amélia D’Assumpção, a crítica de arte comparou suas naturezas-mortas com as de Pedro Alexandrino, que também fazia pinturas desse gênero. Essa comparação feita pela crítica era uma forma de evidenciar como as obras da artista tinham qualidade, pois chegavam ao nível das produzidas pelo pintor. Todavia, as obras da pintora poderiam ter sido comparadas com as naturezas-mortas de Abigail de Andrade, por exemplo, mas, para aquele momento, o nível de comparação tinha sempre como referência a obra de algum homem consagrado pelo cânone artístico. Para ser considerada uma boa artista sua obra precisava se ombrear com a de um artista homem.

A composição da pintura de natureza-morta também ocorria pela observação do objeto, numa tentativa de reproduzi-lo com realismo. Na figura 8 podemos observar um ambiente neutro, aparentemente uma mesa posta num canto qualquer de um espaço doméstico. Os contornos não definidos de um canto da mesa, próximo à parede, contrasta com a luminosidade do lado oposto. A toalha branca rendada sobreposta à toalha de tecido marrom, dialoga com as flores de mesma tonalidade ajeitadas no vaso em posição central. As bananas, o mamão e as peras são preponderantes na cena e formam uma disposição triangular, que chama o olhar do/a espectador/a não apenas pela posição que ocupam na pintura, mas



pela tonalidade em cor amarela, que incide luz para a cena, assim como a cor branca. O recipiente com diversas espécies de frutas, no tom avermelhado, encontra uma linha de disposição com os demais objetos trazendo uma harmonia para a cena. As louças, que nos remetem a uma faiança, bem como os talheres de prata, os suportes para as frutas e a jarra completam a cena. Os pratos e taças estão dispostos em quase todos os cantos da mesa.

Figura 8: Maria Amélia D'Assumpção - *Frutas e Flores* - Óleo sobre tela – s/d – com assinatura no canto superior direito – 91cmX 96 cm – Dimensão com moldura: 117 x 122,4 x 9 cm



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura
Museu Oscar Niemeyer - (Acervo online)

A fruta cortada e os talheres descansando sobre a louça, em primeiro plano na imagem, nos reporta a uma refeição frutal prestes a ser consumida, ou ainda, nos relembra o processo de morte já iniciada. Embora haja apenas uma cadeira na composição, o enquadramento da pintura e a disposição das louças e talheres sobre a mesa gera no/a espectador/a a percepção de que mais pessoas estariam presentes na refeição.



Para além disso, é preciso se atentar para a seleção da palheta de cores utilizada na pintura da natureza-morta. A cor amarela das frutas ressoa com a tonalidade marrom da toalha de mesa, das taças, do encosto da cadeira em madeira, do jarro e também com a parede. Os tons avermelhados, seja das frutas em menor quantidade, seja das taças, quebra a suntuosidade dos tons amarelos. O azul das louças, a transparência do vidro e o metal dos talheres emitem aspectos de graciosidade e fragilidade. As flores e frutas para além de aguçar os sentidos, também representam a fugacidade dos prazeres e a efemeridade da vida.

A cor branca assume posição central na pintura, trazendo a percepção de um ambiente romântico. Nesse caso, as flores, nesse gênero de pintura, também remetem à ideia de virtude, dentro de uma perspectiva das tradições clássicas nas sociedades judaico-cristãs.

Embora os elementos representados nas naturezas-mortas sejam comumente os mesmos, cada contexto cultural contribui para suas especificidades. No caso da figura 8 é notável a presença de frutas consideradas tropicais, próprias das produções no território brasileiro. Transmitem a mensagem de uma sociedade agrícola, mas também do comércio e do consumo desses produtos. As bananas estão colocadas no centro e numa posição superior às demais, pois está num suporte alto, o que evidencia sua popularidade no país e na região. O mamão, por seu tamanho maior, também ocupa lugar prestigiado na mesa, no entanto, não toma a cena para si, pois se harmoniza com toda a representação.

A presença das flores, das frutas e dos objetos domésticos fazem alusão à ideia de cozinha e de espaço doméstico, que culturalmente estiveram associadas às atividades e lugares sociais permitidos às mulheres. Assim, pintar natureza-morta era quase como sinônimo de arte feita por mulheres, já que elas conheceriam bem os espaços da domesticidade. Além disso, a natureza-morta ocupava uma posição inferior entre os diversos gêneros da pintura. Posição subalterna que socialmente também foi atribuída às mulheres num sistema assimétrico das relações de gênero. Era como se o termo francês *nature morte* também se aplicasse às mulheres numa sociedade patriarcal, colonialista, com tantas interdições a elas. Nesse sentido,



Se analisarmos o famoso período da natureza-morta holandesa, verificamos, no entanto, que esta não estava na dianteira do *establishment* artístico, do qual, aliás, as mulheres estavam em sua maioria excluídas. Havia, entretanto, um número considerável de mulheres que pintava naturezas-mortas. A maioria, no entanto, nunca chegou a expor seu trabalho nas exposições das sociedades artísticas e essa situação se manteve por várias gerações. (WINKES, 2000, p. 149).

Se a figura 8 evidencia um espaço suntuoso, com móveis rebuscados, toalhas de tecidos finos, assim como as louças e pratarias, indicando um cômodo residencial de uma família mais abastada, já a figura 9 nos apresenta uma certa rusticidade na composição, simplicidade dos objetos, aparentando uma residência campesina ou ainda, uma casa urbana da classe menos favorecida.

Figura 9: Maria Amélia D'Assumpção – *Sem título* – Óleo sobre tela - Dimensão 0.81 x 0.965 m - 1900-1908



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura - Museu Casa Alfredo Andersen – (Acervo online)

Na figura 9 destacamos sobre a mesa o cesto de vime que no seu interior contém alguma espécie de legumes, o tacho de cobre, o jarro de alumínio ou louça, a tigela com as frutas, e ao fundo, sem muita nitidez um garrafão de vinho envolto numa tessitura de vime. Sobre a mesa está uma toalha verde e tomates vermelhos



espalhados em primeiro plano, nos dando a impressão de que não couberam na tigela ao lado e por ali se esparramaram. Pode-se perceber, que a mesa é de cor branca, devido a toalha não cobrir toda sua dimensão.

A mesa está localizada próxima a uma parede de cor branca, e avistamos parte de uma janela de vidro, a qual traz luminosidade para a pintura e encontra diálogo com a cor branca do pano de prato pintado, disposto do outro lado da mesa. O jarro ao fundo, também proporciona luminosidade. A faca sobre a mesa, próxima à janela, e em direção ao jarro do fundo contribui para uma linha de luz na cena. O tacho de cobre e a cesta de vime, pelo tamanho se destacam na obra, e as cores se harmonizam com os tomates vermelhos em primeiro plano. A cena retratada expõe os legumes que serviriam ao consumo; os utensílios domésticos utilizados na preparação e, ao fundo, o garrafão de vinho que seria ingerido junto às refeições.

Há que se destacar nessa pintura, a presença do artesanato, seja pela cesta de vime, seja pelo pano de prato pintado. Trabalho artesanal que, historicamente, também ocupou uma posição inferior entre as habilidades artísticas, sendo considerado como uma “arte menor” e, nas sociedades ocidentais majoritariamente esteve ligado à criação e trabalho das mulheres. A cena retratada nos mostra o cotidiano de uma cozinha, os alimentos na iminência de a qualquer momento serem preparados, e comumente pelas mulheres.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre retratos e naturezas-mortas, a trajetória de Maria Amélia D'Assumpção foi se delineando e ocupando espaço social na Curitiba do começo do século XX. A profissão de artista e de professora do ensino de artes integram sua vida e história que, de naquele contexto, vai abrindo espaço para outras artistas, influenciando a formação artística e contribuindo para maior inserção das mulheres no mundo das artes, acessando espaços culturais e exposições.

A presença e atuação de mulheres no círculo artístico paranaense, e especificamente em Curitiba, nos mostra os processos de construção e



consolidação desses espaços, assim como o enfrentamento de dificuldades, devido à forma como as relações desiguais de gênero estavam estabelecidas no contexto do Paraná no início do século XX. As obras pictóricas, as imagens por elas produzidas são possibilidades de modos de compreensão de como representavam o mundo e a relações sociais na qual estavam inseridas.

É sabido que o processo criativo das mulheres comumente foi silenciado na história da arte, havendo lacunas na historiografia para diversos períodos e contextos, mantendo invisível essa produção, e isso também permeia os espaços culturais, uma vez que o acesso aos museus e galerias de arte ainda é diminuto para as mulheres exporem suas obras.

Ao abordamos a trajetória de Maria Amélia D'Assumpção e analisarmos algumas das imagens por ela produzidas, buscamos ampliar a visibilidade e o protagonismo que a artista teve naquele contexto, bem como contribuir com os estudos históricos e das artes ao abordar como as questões de gênero e as representações sociais femininas foram perpetuadas ao longo do tempo e de uma forma ou outra impactaram suas produções artísticas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caroline Farias. **Entre os silêncios da história e as representações femininas:** retratos de Georgina de Albuquerque e suas contemporâneas. XII EHA – Encontro de História da Arte –Unicamp, 2017, p. 153-164.

ANTONIO, Ricardo Carneiro. Imagem e História: o ensino da arte nas fotografias e pinturas de Alfredo Andersen. **Cadernos de História da Educação**, v. 14, n. 2, mai./ago. 2015, p.685-700.

ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense moderna e contemporânea:** em questão 3.000 mil anos de arte paranaense. Curitiba: UFPR, Tese de Livre Docência, 1974.

BADEP. **Panorama da Arte no Paraná.** Curitiba, 1975, p. 8.

FREITAS, Danielle Gross de. **Entre ofícios e prendas domésticas:** a Escola Profissional Feminina de Curitiba (1917-1974). Curitiba, 2011.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres:** O século XIX. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 297-323.



LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Educação e Realidade**, jul./dez.2005, 30 (2), p. 243-259.

MELLO, Graciele Dellalibera de. **As representações de gênero e a educação feminina no Paraná oitocentista (1849-1886)**. Dissertação de Mestrado (Educação). Curitiba, UFPR, 2018.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Estampa, 1982.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PRATES, Kátia. **A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: 2011, UFRGS, p. 38.

SALTURI, Luis Afonso. O Movimento Paranaense e a Revista Ilustração Paranaense. **Temáticas**, Campinas, 22, (43): 127-158, fev./jun. 2014, p. 133.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima, Curitiba, 1886-1902**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

SCHNEIDER, Norbert. **Still life: still life painting in the early modern period**. Koln: Taschen, 2009, p.7.

VANALI, Ana Crhistina; KOMINEK, Andrea Maila Voss. João Pamphilo Velloso D'Assumpção: estudante negro e professor negro na universidade brasileira. **Conhecimento Interativo**, São José dos Pinhais/PR, v. 14, n. 2, p. 208-219, jul/dez. 2020.

WINKES, Rolf. Natura Morta. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 10, 2000, p. 145-161.

Recebido em
Aprovado em



Esta revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam pelo *Plagiarism Detection Software* | *iThenticate*