

# Julieta de França: Feminilidade do Monumento à República e luta por reconhecimento artístico

## *Julieta de França: Femininity of the Republic Monument and struggle for artistic recognition*

Juliana Miranda<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho disserta sobre as mulheres e sua relação com as artes, destacando a vida e obra de Julieta de França, artista que teve sua escultura recusada no concurso que escolheria um monumento que representasse a República do Brasil, sob a alegação de que sua obra não era representativa. O trabalho discute acerca do papel feminino no mundo artístico e as injustiças sofridas por diversas artistas em suas carreiras, injustiças que ocorreram pelo fato de elas serem mulheres. Para essa discussão, utiliza-se a escultura de Julieta de França como objeto de observação e análise de ser mulher e artista em tempos em que apenas os homens tinham oportunidades.

**Palavras-chave:** *Julieta de França. Monumento à República. Mulheres Artistas.*

**Abstract:** *This work is about women and their relation to the arts, highlighting the life and work of Julieta de França, an artist who had her sculpture refused in the contest that would choose a monument representative of the Republic of Brazil under the claim of not being representative. This study discusses the feminine role in the artistic world and how many artists suffered injustices for the simple fact of being women, using the sculpture of Julieta de França as an object of observation and analysis of what it was like to be a woman and artist in times when only men had opportunities.*

**Keywords:** *Julieta de França. Republic Monument. Artists Women.*

<sup>1</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, na Linha de Pesquisa Sociedade, Representação e Tecnologias; Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela mesma Universidade; Integrante do projeto de Pesquisa e Extensão Banzeiro: a floresta e a cidade nas ondas da sustentabilidade; Integrante do Grupo de Pesquisa Interações e Tecnologias na Amazônia - ITA; do Grupo de Pesquisa em Marketing Tecnológico; do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade; do Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia - Compoa; e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia da Universidade Federal do Pará. Trabalha com as áreas de Mídias Digitais, Marketing, Ciberativismo, Publicidade e Propaganda, Comunicação, Consumo, Política e Gênero.

## Introdução

A beleza atribuída às formas e estruturas do corpo feminino é temática de obras de artistas desde a antiguidade. O corpo feminino é símbolo de beleza e sensualidade e muitos artistas que expressavam essa beleza em suas obras eram consagrados e considerados gênios da arte. Entretanto, apesar de protagonizar as telas e esculturas, dificilmente as mulheres que pintavam e esculpiam eram consideradas verdadeiras artistas e tinham seu trabalho valorizado.

Durante muitos anos, as artistas sofreram preconceitos e retaliações pelo simples fato de serem mulheres, o que se refletia diretamente em seus trabalhos que, muitas vezes, não eram apresentados e nem exibidos em feiras e eventos (LOPONTE, 2002). Apesar do preconceito, muitas mulheres se destacaram no ramo artístico, representando com excelência os estilos já existentes e criando seus próprios estilos (LOPONTE, 2002; MCCAUGHAN, 2003). Atualmente, artistas que outrora foram desprezadas pelo seu sexo, são consideradas referências no ramo artístico e suas obras estão expostas em diversos museus importantes do mundo, como é o caso de Frida Khalo, Tarsila do Amaral, Artemisia Gentileschi, dentre outras.

Nossa proposta, neste trabalho, é fazer uma análise da vida e obra de Julieta de França, escultora paraense, formada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que ganhou uma bolsa para estudar em uma escola de artes na França, por cinco anos. Apesar de ser uma artista premiada pela sua escola, Julieta participou de um concurso que escolheria uma obra que representaria a República Brasileira e teve sua escultura recusada pela banca examinadora, sob alegação de que não era representativa e não se adequava à República do Brasil. Com o resultado negativo, Julieta resolveu voltar à França e pedir avaliação de seus antigos professores e estes concluíram que não havia falhas e falta de representatividade na obra, o que levou Julieta a recorrer a decisão dos examinadores do concurso.

O fato de Julieta de França não ter aceitado a negativa de um concurso nacional, promovido pela própria escola na qual ela se formou, mostra que o gênero não era fator que a fizesse aceitar com facilidade uma recusa de seus examinadores e que não abriria mão da luta por seu reconhecimento artístico com facilidade. Tal atitude não era comum em mulheres naquela época e isso gerou conflitos entre os professores da Escola, que nunca haviam tido problemas com alunos premiados com bolsa antes (SIMIONI, 2007).

Deste modo, estruturamos este trabalho com informações acerca das mulheres e sua relação com a arte e como o sexo era fator importante para o reconhecimento dos artistas; em seguida, dissertamos sobre a história de Julieta de França, sua trajetória como estudante e a bolsa recebida para estudar no exterior. Também explanamos sobre a obra enviada por Julieta ao concurso do monumento à república e realizamos uma análise da obra, levando em consideração os elementos e símbolos utilizados pela artista em seu trabalho.

## Mulheres Na Arte

As musas eram retratadas por homens, em momentos que, na maioria das vezes, representavam o que havia de belo e romântico no feminino. Apesar de estar presente no momento da produção do material artístico, a mulher, por muito tempo, foi apenas a musa, a inspiração, o modelo a ser representado e dificilmente tinha espaço para participações mais diretas no processo criativo. No século XVII, com resistência por parte da sociedade, surge uma mulher que consegue se destacar no campo das artes visuais.

Artemisia Gentileschi (1593/ 1652), filha de um pintor, foi pioneira no ramo das artes plásticas e foi considerada uma das mais importantes caravaggistas<sup>2</sup>. Artemisia, entretanto, também ficou conhecida por ter se envolvido em um escândalo sexual com o seu professor de arte e ajudante de seu pai (LOPONTE, 2002), em que a artista acusou o professor de a ter assediado sexualmente, mas foi vista como culpada e não como vítima, sofrendo graves consequências. A sociedade machista em que Artemisia vivia a prejudicou imensamente, ignorando seu valor como artista, sua especialidade e seu talento. Artemisia sofreu assédio sexual e como a sociedade colocava a culpa na mulher sempre que existia esse tipo de problema, Artemisia foi considerada a responsável pelo problema e chegou a ser deserdada pelo próprio pai. O fato ocorreu no século XV, entretanto, essa visão machista de que a culpa por assédio sexual e estupro é das mulheres, persiste nos dias atuais, perpetuando um ciclo vicioso de injustiças.

Em suas pinturas, Artemisia retrava temas bíblicos que, de certa forma, envolviam personagens femininos. Entretanto, a artista não mostrava a mulheres como simples objetos passivos de contemplação (LOPONTE, 2002), sua obra intitulada “Judith decapitando Holofernes” mostra a atitude de uma mulher no ato do assassinato, indo contra a tendência de retratar mulheres em momentos de delicadeza.



Figura 01: *Judith decapitando Holofernes* – Artemisia Gentileschi (1614-1620). Fonte: <https://artlark.org/>

Depois de Artemisia, as mulheres que assinaram obras de arte vieram a público esporadicamente, entretanto, era comum sofrerem preconceitos e afirmações que refutavam sua capacidade como artista, como aconteceu com Elisabetta Sirani (1638/1665). Os trabalhos das artistas ficavam em segundo plano ou eram desmerecidos pelo sistema patriarcal. Foi apenas em meados do século XX que o movimento feminista invadiu o cenário artístico e ganhou forças para ser reconhecido (MCCAUGHAN, 2003).

No México, os movimentos sociais se destacaram em 1968, entre eles o movimento feminista. Desde meados de 1930 já existiam mulheres no cenário artístico mexicano, mas foi só em 1970 que as artistas ganharam evidência. Várias artistas se destacaram entre as décadas de 1970 e 1980, como Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales e Magali Lara

<sup>2</sup> O estilo caravaggista é caracterizado pelo jogo de luzes e sombras. Os métodos de Caravaggio, especialmente seu uso enfático do claro-escuro, exerceu uma influência significativa em Roma, na primeira década do século XVII, nos pintores italianos e artistas de outros países que se reuniram no que era então a capital artística da Europa (TEDESCO, 2010).

(MCCAUGHAN, 2003). Entretanto, Frida Kahlo, que ficou conhecida ainda na primeira metade do século XX, foi a mais famosa artista mexicana e até hoje é referência nos cenários de arte, moda e política do mundo. Frida é um dos ícones do movimento feminista e sua figura está diretamente ligada aos movimentos de empoderamento feminino.

O Brasil também foi berço de diversas artistas, desde o início do século XX, como Tarsila do Amaral (1886-1973), importante figura da primeira fase do modernismo e até hoje referência da pintura nacional. Anita Malfatti, brasileira de pai alemão e mãe norte-americana, igualmente importante para o movimento modernista, fazia parte do Grupo dos Cinco, junto com Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. A mineira Lygia Clark trabalhou com pintura, escultura, objetos e cenografia e, apesar de se intitular “não artista”, foi fundamental para o Concretismo, movimento que compreende melhor as relações espaciais do plano (MILLIET, 1992). Outras artistas brasileiras como Georgina de Albuquerque (a primeira impressionista), Djanira da Motta e Silva e Fagya Ostrower escreveram a história da mulher no cenário artístico brasileiro.

Apesar do reconhecimento destas artistas, muitas outras ainda se mantiveram no anonimato, devido ao patriarcalismo. A notoriedade de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti condiz com o talento das duas artistas, mas, outras mulheres talentosas raramente são mencionadas em pesquisas e dificilmente são conhecidas as suas significativas histórias. Julieta de França, por exemplo, foi uma importante artista que se manteve praticamente no anonimato durante muito tempo e que teve suas obras esquecidas e desconhecidas por muitos brasileiros. Os estudos relacionados à artista são relativamente recentes, como a tese de doutoramento de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) acerca de mulheres artistas que, posteriormente, contribuiu para a organização do livro “Julieta de França: lembranças da minha carreira artística”, lançado no ano de 2014.

### **Julieta de França**

Julieta de França nasceu no final do século XIX, em Belém do Pará, filha do maestro Joaquim Pinto de França e da dona de casa Idalina Pinto de França; iniciou seus estudos artísticos com Domenico de Angelis<sup>3</sup>, para, em 1897, seguir para o Rio de Janeiro, capital federal na época, onde passou a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Aquele período era relativamente recente ao momento em que a República havia permitido o ingresso de mulheres nos cursos superiores (SIMIONI, 2007).

Na instituição carioca, Julieta se destacou pelo seu notório talento e dedicação, sendo a primeira estudante do sexo feminino a assistir aulas com modelos vivos. Em 1900, ganhou o maior prêmio que a instituição concedia aos seus alunos: uma bolsa de estudos para o exterior. Durante cinco anos, a artista estudou na Academia Julian, localizada em Paris, onde teve a oportunidade de ter aulas com Auguste Rodin.

Apesar de seu talento, reconhecido por seus mestres tanto na instituição brasileira quanto na francesa, Julieta não foi agraciada com uma carreira gloriosa. Ao regressar ao Brasil, a artista

<sup>3</sup> Domenico de Angelis, pintor originário de Roma, formado na Academia di San Luca, notabilizou-se pelas pinturas sacras. Por essa razão foi convidado por Dom Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará, para participar do remodelamento da Catedral de Belém. Veio para o Brasil com Capranesi, seu professor e companheiro de ateliê, desenvolvendo muitos trabalhos, como o teto da sala de espetáculos do Teatro da Paz. A partir de 1886, por conta de muitas encomendas recebidas, De Angelis transferiu-se para Manaus, para onde fora chamado a trabalhar na Igreja de São Sebastião. A seguir, realizou as pinturas decorativas para o Teatro Amazonas. Em 1900, já doente, retornou a Itália, morrendo em seguida (SIMIONI, 2007).

se candidatou ao concurso, realizado no Rio de Janeiro, pela Escola Nacional de Belas Artes, que escolheria o monumento comemorativo à República do Brasil. Com sua obra desclassificada, a artista não se conformou com o resultado. Com sua escultura em mãos, Julieta retornou à Paris, com a finalidade de ter sua obra analisada por seus mestres. A partir do julgamento positivo de seus professores, a artista exigiu retratação por parte do comitê julgador do concurso. Tratava-se de uma atitude pouco comum no cenário de 1905 e provavelmente foi considerada uma ofensa ao júri local (SIMIONI, 2007).

A artista não aceitou passivamente o julgamento; retornou à Europa, a fim de solicitar avaliações por parte de seus antigos professores, muitos deles mestres mundialmente afamados. Após receber julgamento positivo, exigiu uma retratação por parte da comissão nacional. Tal contenda deve ter sido interpretada, à época, como uma desconsideração para com o júri local, presidido por Rodolfo Bernardelli, o mais importante escultor patricio e também poderoso diretor da ENBA por 25 anos (1890-1915). Julieta de França não apenas recusou o veredicto como questionou sua legitimidade no campo acadêmico, ao trazer textos rubricados, entre outros, por Auguste Rodin, um escultor certamente muito mais reconhecido, internacionalmente, do que Bernardelli e os demais membros do júri. (SIMIONI, 2007, P.3)

Tal atitude de Julieta de França nos leva a interpretar que a artista não se deixou intimidar pelo fato de ser mulher e nem pela comissão julgadora, que era formada por seus próprios professores da ENBA. A artista reconhecia as qualidades de sua obra e se sentiu injustiçada por ter sido desclassificada sem maiores alegações que não fossem “a obra não representa a República brasileira”. Ao que tudo indicava, Julieta teve seu trabalho negado pelo simples fato de ser uma mulher que realizou tal arte. Já se sabia, desde a época de Artemisia Gentileschi, que as obras femininas eram questionadas. Como uma mulher seria capaz de esculpir a obra que representaria a República Brasileira?

### **Monumento da República**

Até hoje existe a indagação pelo real motivo da recusa da obra, já que os jornais da época não mostraram um trabalho superior em qualidade e beleza para tomar o lugar da obra de Julieta. O machismo foi a única razão encontrada para o desfecho deste concurso. Machismo que pode ter começado desde a confecção da obra realizada por uma mulher ao conteúdo do que a escultura representava.



Figura 02: Projeto de um monumento à República do Brasil - Julieta de França (1906). Fonte: <http://arteducaoonline.blogspot.com.br/>

Platão dizia que pintores e escultores praticam obras de menor alcance por estarem mais próximos da imitação e mais distantes do real (NUNES, 2001), o que significaria que pintores e escultores estão mais distantes da realidade que o artesão que cria objetos que podem ser usados. De fato, com o projeto do monumento, Julieta de França não propõe esculpir o retrato da realidade, ao contrário, ela apresenta uma representação do que seria a República. A obra é concebida a partir de figuras femininas que exaltam a bandeira da República do Brasil, uma mulher e uma criança no topo da obra representam a figura materna. Provavelmente fazendo alusão à pátria mãe brasileira. Indaga-se se o motivo da recusa da obra, na época, não se deu também por mulheres estarem representando um monumento dedicado à república brasileira, pois poderiam pensar que a obra deveria estar representada por figuras masculinas.

O que pode ser visto na imagem da República criada por Julieta de França? Um fenômeno de libertação da monarquia, que abraçava igualmente homens e mulheres? Um desejo, por parte da artista, de sentir seu gênero representado de alguma maneira? A pátria mãe, que abraça todos os seus filhos sem distinção? O que pode ser visto na imagem é algo que, mesmo simbolicamente, não retrata a realidade da época, pois a pátria não acolhia a todos sem distinção, já que negros e mulheres não tinham voz na República. De qualquer forma, a obra pode estar associada não exatamente à realidade, mas ao desejo da artista de representar uma República ideal.

A ligação da autora com seus sentimentos pode ter dado vazão para a realização desta obra. Isso pode explicar a revolta de Julieta após ter sido desclassificada sem motivos estéticos aparentes.

Dewey (1934) acreditava que a ordem só poderia ser alcançada através do conflito. No caso do Monumento à República de Julieta de França, o conflito se deu após negação de uma representação da república feita pelos olhos e mãos de uma mulher, que era uma artista, premiada e qualificada em grandes instituições. Tal conflito repercutiu na época como ousadia e falta de agradecimento por parte de uma artista, hoje este conflito repercute como ousadia e coragem por parte de uma artista que outrora foi desvalorizada (SIMIONI, 2007).



## Considerações Finais

Apesar de serem constantemente representadas em obras de arte, as mulheres não tinham espaço de trabalho e crescimento no ramo artístico. Muitas artistas talentosas sofreram injustiças e falta de reconhecimento por parte da sociedade em que viveram, ganhando visibilidade somente anos após já terem falecido. Apesar desse cenário machista, Julieta de França conseguiu se destacar entre os alunos de uma escola de artes, ganhando uma bolsa para estudar na França por cinco anos.

Ao retornar de sua temporada de estudos em Paris, Julieta foi surpreendida ao ter seu trabalho recusado em um concurso promovido pela escola, no Brasil, onde se formou. Ao analisar a obra que Julieta enviou para concorrer no concurso, percebemos que a artista representou a República brasileira com imagens que mostravam mulheres no centro, sacudindo bandeiras e em lugares de destaque, coisa que não acontecia na época em que a artista viveu. Neste contexto, percebemos que a artista pode ter utilizado sua obra como uma representação de seus sentimentos, pois as mulheres, de uma maneira geral, eram oprimidas e não possuíam lugar de poder na sociedade.

Através da obra, Julieta de França pode expressar o que talvez fosse um desejo de ser reconhecida e de manifesto contra uma sociedade que não considerava os direitos e desejos das mulheres que as compunham. A real razão de recusa da obra nunca foi explicada, mas, devido ao contexto e ao conteúdo que a artista esculpiu em seu monumento, acreditamos que os julgadores não se sentiriam a vontade de utilizar uma obra produzida por uma mulher e que representasse o gênero feminino de uma maneira geral. Depois da repercussão deste episódio, o nome da artista foi esquecido, e até hoje ela é conhecida por poucas pessoas. Julieta de França deixou um marco praticamente invisível, mas não menos importante no legado da arte brasileira.

## Referências

- BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DEWEY, J. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins, 2010.
- LOPONTE, L. Pedagogias Visuais do Feminino: arte, imagens e docência. **Revista Estudos Feministas**. v.4, n.2, p. 283-300, 2002.
- MILLIET, M. A. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MCCAUGHAN, E. Navigating the labyrinth of silence: feminist artists in Mexico. **Revista Estudos Feministas**. v. 11. n.1, s/p, 2003.
- NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2001.
- SIMIONI, A. P. C. Souvenir de ma carrière artistique: Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. **Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material**. An. mus. paul. vol.15 no.1 São Paulo Jan./June, 2007.

TEDESCO, C. Artemisia Gentileschi nos espaços de criação artística: fronteiras de gênero. **MÉTIS: história & cultura**. v. 9, n. 18, p. 31-48, jul./dez. 2010.