

## ARQUIVOS, FONTES E AS LACUNAS NA HISTÓRIA DAS MULHERES: O CASO DA PINTORA NICOTA BAYEUX

### ARCHIVES, SOURCES AND GAPS ON THE WOMEN'S HISTORY: THE CASE OF PAINTER NICOTA BAYEUX

Mariana Sacon FREDERICO\*

**Resumo:** O estudo de mulheres artistas, atuantes no entresséculos, oferece muitos desafios aos historiadores. Rotuladas de amadoras, muitas não foram reconhecidas pelo cânone artístico e consequentemente tiveram os vestígios de suas trajetórias ignorados por arquivos e muitas vezes perdidos definitivamente com o passar do tempo. Sabendo de tais desafios, o presente artigo centrará sua análise no caso da pintora paulista Nicota Bayeux (1870-1923). Pretendemos refletir a respeito das barreiras encontradas no estudo de sua trajetória, bem como os caminhos construídos para solucionar em parte as lacunas deixadas pela falta de documentação e fragmentação das fontes. Destaca-se também em nosso estudo a descoberta de um importante documento elaborado pela artista: seu *Álbum* pessoal.

**Palavras-chave:** Nicota Bayeux (1870-1923), arte brasileira, estudos de gênero, arquivos, mulheres artistas.

**Abstract:** Studying female artists who produced their works in the end of the 19th and the beginning of the 20th century poses different challenges to historians. Labeled as amateurs, many were not recognized by the artistic canon and consequently had the traces of their trajectories ignored by archives and often lost with the passage of time. Aware of these challenges, this article focuses on the case of São Paulo-based painter Nicota Bayeux (1870-1923). We will address the obstacles found while studying her trajectory and the alternatives sought to partially fill in the gaps left by the lack of documentation and fragmentation of sources. Additionally, our study highlights the discovery of an important document prepared by the artist: her personal journal.

**Keywords:** Nicota Bayeux (1870-1923), Brazilian art, gender studies, archives, female artists.

#### *Introdução*

No artigo *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões* (SIMIONI, 2007, n.p.), a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni narra sua experiência de estágio em 2002 na cidade de Paris, cujo objetivo era pesquisar a respeito das condições de formação artística das mulheres no entresséculos. Simioni explica que era fundamental para sua tese de doutorado ter acesso à documentação da *Académie Julian*, importante instituição privada de ensino artístico do século XIX.

---

\*Mariana Sacon Frederico é doutoranda pelo programa de pós-graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Possui graduação em História pela USP e mestrado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. E-mail: mariana.sacon@gmail.com.

Fundada em 1868, em Paris, por Rodolphe Julian, a escola logo ganhou reconhecimento no estudo de figuras acadêmicas, atraindo discentes homens e mulheres de diferentes partes do mundo, inclusive do Brasil<sup>1</sup>. Como as mulheres foram impedidas de se matricularem na principal escola de ensino artístico da França até 1897, a *École de Beaux-Arts* (EBA), a *Académie Julian* se apresentava como uma instituição que oferecia uma formação equivalente à dos homens, incluindo aulas com modelo vivo<sup>23</sup>. Além disso, outra estratégia da escola que atraiu a clientela feminina foi a criação de ateliês exclusivos para as mulheres, pois estudar em salas mistas poderia ser uma situação constrangedora para muitas alunas, sobretudo em aulas com modelo vivo (MONTIÈGE, 2011, p. 150). Enquanto o alunado masculino via a passagem pela instituição de Rodolphe Julian como uma etapa preparatória para ingresso na EBA, muitas mulheres matriculavam-se com o objetivo solidificarem sua formação e consolidarem suas carreiras como pintoras, escultoras ou ilustradoras.

A maior parte da documentação relacionada à *Académie Julian* estava localizada nos *Archives Nationales*, de Paris, contudo, como relata Simioni, estavam disponíveis apenas as fontes relacionadas aos alunos homens. Todos os estudos, cadernos de pagamentos, livros de matrículas, desenhos, fotografias, entre outras fontes ligadas às alunas mulheres integravam a coleção particular do Sr. André Del Debbio (SIMIONI, 2007, n.p.), um escultor e professor que havia comprado a marca *Académie Julian*, em 1946<sup>2</sup>.

Durante muitos anos, artistas de diferentes nacionalidades passaram pelos ateliês da instituição, porém, apenas os homens tiveram os vestígios dos seus processos de criação organizados, catalogados, descritos e disponibilizados para os pesquisadores no arquivo público francês. Toda documentação relacionada às milhares de mulheres discentes, esteve durante muito tempo com o acesso dificultado, sem identificação e, em sua grande parte, pouco explorada pela historiografia<sup>3</sup>. Mas por que o gênero do alunado determinou a inclusão ou a exclusão dessa gama de fontes pelo arquivo francês? Esse questionamento foi feito por Simioni a Del Debbio:

Ao indagar exatamente isso ao sr. Del Debbio recebi a seguinte explicação: a de que, quando ele comprou a marca, Academie Julian, devido a importância já conhecida dos alunos homens que passaram pela instituição, decidiu-se por doar toda a documentação para o arquivo nacional. No entanto, no que tange às mulheres, essas eram tão pouco conhecidas e consideradas, que junto com a marca, o novo proprietário acabou “ganhando” uma vasta gama de caixas, desenhos, e até mesmo telas realizadas pelas antigas alunas. (SIMIONI, 2007, n.p.).

De acordo com a pesquisadora, antes de Del Debbio comprar a empresa *Académie Julian*, a antiga proprietária havia tentado doar o acervo completo aos *Archives Nationales*, contudo, no momento, não houve interesse por parte do arquivo pela documentação das mulheres<sup>4</sup>. O fato de alguns alunos homens terem suas trajetórias já conhecidas, serviu como justificativa para que a documentação dos ateliês masculinos fosse aceita. Por outro lado, o desconhecimento das alunas conduziu ao pressuposto que suas produções e trajetórias não fossem relevantes para o conhecimento público e nem para a história da arte.

Diante disso, cabe perguntar quem é responsável pela legitimação dos artistas? Por que alguns nomes são elencados como pintores e escultores e, portanto, merecedores do reconhecimento, enquanto outros recebem o rótulo de amadores e então são ocultados da história, tendo seus nomes e trajetórias guardados em caixas sem qualquer contato com o público? Nesta lógica de classificação entre profissionais e amadores, às mulheres costumou-se atribuir o segundo rótulo.

Simioni demonstra em seu livro *Profissão Artista* como a crítica de arte do século XIX brasileira utilizou amplamente o termo “amadora” para se referir às artistas mulheres. Ao receberem este rótulo, pintoras e escultoras eram colocadas em uma posição hierárquica inferior aos artistas entendidos como “profissionais”, que eram em sua maioria homens (SIMIONI, 2008, p. 37). Tal discussão também é colocada pela historiadora da arte Georgina Gluzman, que ao se debruçar sobre o contexto artístico argentino, discorre sobre como os termos “amadora” e “profissional” são insuficientes para compreender o cenário artístico platino do entresséculos. Salienta que, além do mercado de arte argentino se desenvolver lentamente, poucos eram os artistas que conseguiam de fato viver da venda de suas obras, incluindo os homens (GLUZMAN, 2014, p. 150). Para Gluzman, é necessário identificar nas artistas um “perfil comprometido” de desenvolvimento da arte, ao invés do conceito de amadorismo<sup>5</sup>.

Uma autora importante para pensarmos a respeito da lógica de exclusão das mulheres do cânone artístico é historiadora da arte Linda Nochlin, que em seu texto *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (NOCHLIN, 2016) abriu caminho para pesquisas posteriores sobre o assunto. Nochlin inicia o artigo com o questionamento apresentado pelo título e chega à conclusão de que a exclusão é sobretudo institucional, a exemplo das instituições acadêmicas que impediam a matrícula de mulheres em seus cursos – na França, por exemplo, as mulheres foram impedidas de se matricular na *École*

de *Beaux-Arts* até 1897; já no Brasil, a *Escola Nacional de Belas Artes* só permitiu o ingresso de mulheres a partir de 1892 (SIMIONI, 2008, p. 85).

No caso da documentação da *Académie Julian*, também observamos um exemplo de exclusão institucional sistemática das mulheres. O arquivo, como um espaço responsável pela difusão de memórias, legitima aquilo que deve ou não ser salvaguardado e quais histórias devem ser catalogadas e disponibilizadas ao público, não se trata de um espaço neutro. Portanto, a recusa do acervo feminino pelo arquivo francês, contribuiu para que histórias fossem silenciadas.

Treze anos após a experiência descrita por Ana Paula Cavalcanti Simioni e sessenta e nove anos depois da venda da marca a André Del Debbio, apenas em 2015, que os documentos das discentes da *Académie Julian* foram incluídos nos arquivos franceses, após doação de Christophe-Emmanuel Del Debbio, filho do escultor. Em 2017 tal acervo foi disponibilizado para consulta no arquivo físico, na unidade de *Pierrefitte-sur-Seine*. Ou seja, durante muitos anos os registros dessas mulheres estiveram restritos por não estarem em uma instituição pública<sup>6</sup>.

No início de 2019 tivemos acesso à tal documentação durante a pesquisa de mestrado<sup>7</sup>. As informações contidas nessas fontes eram de grande importância para o desenvolvimento da dissertação, que tinha como objetos de estudo a trajetória e obra da pintora paulista Nicota Bayeux, que foi matriculada na *Académie Julian* em 1903 e 1904. A partir desse acervo, conseguimos identificar o período que Nicota Bayeux esteve matriculada, o ano que sua principal tela foi produzida, com quais professores teve aulas, além de informações pessoais, como o endereço que residiu em Paris e dados sobre as colegas mais próximas a ela<sup>8</sup>.

Assim como o difícil acesso à documentação da *Académie Julian* ocasionou que vestígios de mulheres artistas, incluindo Nicota Bayeux, ficassem por anos desconhecidos, pretendemos apresentar por meio deste artigo os desafios encontrados ao longo da pesquisa, sobretudo aqueles relacionados ao acesso às fontes, mas também refletir sobre os caminhos desenvolvidos para a efetivação do estudo. Apresentaremos também parte do *Álbum* pessoal da pintora, fonte importante para compreender sua formação e produção.

*Entre lacunas e fragmentos chega-se à artista*

Anna Bayeux, conhecida como Nicota Bayeux, nasceu em 1871 na cidade de Campinas, São Paulo. Pertencente a uma família de posses, iniciou seus estudos em pintura ainda no Brasil por meio de aulas particulares com o pintor italiano Carlo de Servi e, anos depois, estudou em Paris, na *Académie Julian*, importante instituição particular - nessa ocasião produziu sua principal tela, *Coeur Meurtri*<sup>9</sup>, em 1903. Uma década depois, em 1913, Bayeux participou da II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mostra coletiva na qual seu nome ganhou destaque entre órgãos da imprensa paulistana, a exemplo do *Correio Paulistano* (GOES, 1913, p. 1) e *O Estado de São Paulo* (JOÃO PAULO, 1913, p. 4). No mesmo ano, *Coeur Meurtri* foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo e incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. É importante destacar que naquele momento o museu adquiria suas primeiras telas após a regulamentação em 1911, deixando de ser uma “galeria artística” e tornando-se um museu independente (NERY, 2015, p. 113), portanto, a inclusão da obra ao acervo correspondeu a um momento de formação da identidade da instituição. Ainda em 1913, Nicota Bayeux organizou uma exposição particular no *Centro de Ciências, Letras e Artes* de Campinas, evento em que expôs telas que foram produzidas em São Paulo, Campinas, Paris e Argel, cidade natal de seu marido. Em 1914 viajou novamente para Paris, porém, retornou no mesmo ano devido ao início da Primeira Guerra Mundial. Após sua volta ao Brasil, a artista praticamente desapareceu dos registros da imprensa, sendo anunciada como expositora apenas em 1923, com uma mostra particular na cidade de São Paulo, na Galeria Edison. Com problemas de saúde, Bayeux faleceu em Campinas em agosto de 1923.

O interesse pela pintora e a ideia de estudá-la surgiu em 2015, após uma visita à exposição *Mulheres Artistas: As Pioneiras*, realizada pela *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, quando pela primeira vez tive conhecimento da existência de Nicota Bayeux e sua pintura *Coeur Meurtri*. Esse primeiro contato com a tela despertou algumas curiosidades que depois se desenvolveram em questionamentos acadêmicos<sup>10</sup>.

Ainda na formulação do projeto de ingresso para a pós-graduação, nos deparamos com o primeiro desafio da pesquisa: a quase inexistência de literatura em história da arte que tratasse da artista, com exceção de alguns trabalhos que se referiam pontualmente a Nicota. O trabalho de Ruth Tarasantchi *Pintores Paisagistas em São Paulo* (TARASANTCHI, 2002, p. 344) foi um dos primeiros encontrados que mencionavam Bayeux como integrante do ambiente artístico paulista, serviu, portanto, como ponto de partida da investigação<sup>11</sup>. Diante da ausência de literatura preliminar, tornou-se fundamental a busca por fontes primárias, contudo, como não havia estudos mais

sistemizados sobre a trajetória da artista, não tínhamos muitas referências do que poderia ser encontrado nos arquivos e, conseqüentemente, quais seriam os rumos da pesquisa – estávamos cientes também que havia o risco de muitos vestígios terem se perdido definitivamente.

As primeiras fontes consultadas foram os jornais e revistas do início do século XX, embora as reportagens encontradas nem sempre se referissem diretamente à “artista”, mas sim à “filha” ou à “irmã”<sup>12</sup>. A partir da consulta das colunas sociais, das críticas de exposições, dos anúncios de falecimentos e das viagens presentes em periódicos como *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e *Folha da Noite* foi possível encontrar resquícios de informações que nos ajudaram a identificar sua posição social e dados sobre sua família e deslocamentos para a Europa. Além disso, tais referências, ainda que dispersas em diferentes arquivos e bibliotecas, permitiram descobrir o nome de várias pinturas feitas pela artista, bem como os compradores de suas obras, o que auxiliou a compreender o lugar de Bayeux dentro do contexto artístico paulista<sup>13</sup>. Parte significativa da vida da pintora se deu em Campinas, sua cidade de nascimento, portanto, foi fundamental a busca por periódicos locais, como o *Diário do Povo* e a *Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas*.

Os jornais e revistas consultados forneceram um rico material para análise das dinâmicas de gênero do cenário artístico paulista. Cabe destacar uma abordagem comum encontrada nesses documentos: a associação da produção feminina ao amadorismo, como podemos observar no excerto publicado pelo jornal campineiro *Diário do Povo*, em 1913:

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

Mas d. Nicota, pela segurança do desenho, pelo conhecimento da arte da perspectiva, pela justeza do colorido e pela sinceridade com que estuda os seus modelos, antes de lançar na tela os primeiros traços é uma verdadeira artista, com qualidades másculas (PELA ARTE, 1913, p. 2).

A articulista “J.C”, com objetivo de exaltar a produção de Bayeux, busca distanciar suas telas do que chama de “trabalhos mesquinhos, essas prendas bonitas e ingênuas executadas por mãos de mulher” e associar as habilidades da artista ao

“masculino”, quando afirma “é uma verdadeira artista, com qualidades másculas”. Tal trecho mostra como a ideia do “amadorismo feminino” nas artes estava presente na sociedade paulista do início do século XX, associando a produção das mulheres a um “hobby”.

Outro exemplo nesse sentido pode ser encontrado na *Revista Feminina*, de 1919, onde o articulista critica a qualidade da produção das mulheres paulistas. Novamente é feita a associação às “prendas mesquinhas de salão”, ou seja, associando a algo de qualidade inferior.

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

São dessa laia as nossas pintoras. Elas fazem a regra geral. Há exceções já se ve, tanto mais honrosas quanto raras. Há uma Bertha Worms, que faz arte séria, uma Nicota Bayeux, cujo talento ainda não foi devidamente apreciado, uma Anita Malfatti, que tenta esconder seu temperamento em desvarios e audácia futuristas, e alguma outra mais que não conhecemos. (EXPOSIÇÃO, 1919, p. 19)

Com o uso de uma linguagem bastante essencialista, é estabelecida uma relação entre ingenuidade, mau gosto, falta de personalidade e de técnica no desenho ao gênero feminino. Com objetivo de diferenciar algumas mulheres daquilo que ele considera como padrão, lista nomes que entende como dignos de menção: Bertha Worms, Nicota Bayeux, Anita Malfatti e Helena Pereira da Silva – Pereira da Silva não aparece no excerto em questão, mas era o assunto principal do artigo.

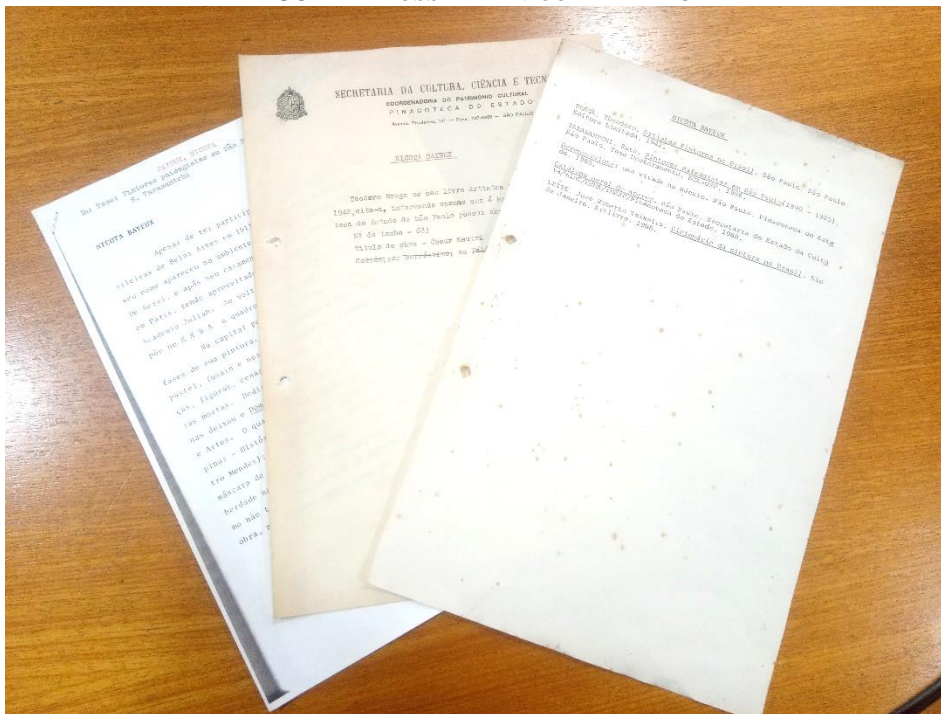
Todas essas fontes estavam dispersas em diferentes arquivos e bibliotecas, sobretudo no acervo físico do *Arquivo do Estado de São Paulo* e dos acervos digitais da *Biblioteca Nacional Digital* e do jornal *Folha de S. Paulo*. Apesar de a pintora ter nascido em Campinas, os arquivos públicos da cidade pouco tinham informações sobre ela, seu nome estava completamente ausente nos bancos de dados de instituições como *Unicamp*, *Museu da Imagem e do Som de Campinas* e *Arquivo Municipal de Campinas*.

O *Centro de Ciências Letras e Artes* de Campinas (CCLA), instituição cultural particular fundada em 1901, foi um dos poucos locais onde foi encontrada uma

organização de documentos e recortes de periódicos relacionados a Bayeux<sup>14</sup>. Estavam dispostos em uma pasta denominada “Benain” – sobrenome da pintora após o seu casamento com Eduardo Benain. Esse dossiê contava com recortes de periódicos de diferentes períodos que mencionavam a artista, um convite e um catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux, organizada por seu marido em 1924 no *Clube Campineiro*. O catálogo foi de grande importância para a pesquisa, pois, além de trazer algumas reproduções de pinturas, lista o nome de 60 trabalhos de Bayeux, incluindo pinturas, desenhos e estudos, evidenciando sua especialização na produção de retratos e figuras, visto que são maioria, ainda que também existam paisagens, pinturas de gênero, flores e um nu dentre as obras registradas<sup>15</sup>.

Além do acervo do CCLA, também há um dossiê correspondente à artista na *Biblioteca Walter Wey*, da *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, sendo este constituído por uma pasta com quatro folhas de papel em seu interior. As informações sobre a pintora são pontuais, uma folha traz referências de cinco bibliografias, outra menciona que o pintor Teodoro Braga a citou em seu livro *Artistas Pintores no Brasil* e as duas últimas, que estão grampeadas, possuem uma transcrição de parte do livro *Pintores Paisagistas*, de Ruth Tarasantchi, sobre a artista. As informações do dossiê são limitadas, não possuindo recortes de jornais e de revistas que tratem da atuação da pintora no cenário artístico brasileiro<sup>16</sup>.

**FIGURA 1-DOSSIÊ DE NICOTA BAYEUX**



Fonte: Biblioteca Walter Wey, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Mariana Sacon Frederico, 2022.



Além da biblioteca, o *Centro de Documentação e Memória* (Cedoc) e o *Núcleo de Acervo Museológico* (NAM), também da *Pinacoteca*, foram consultados. Ambos possuíam poucas porém importantes informações sobre a pintura *Coeur Meurtri*, como o valor de aquisição da tela e fotografias do antigo entelamento da obra, que foi substituído para o restauro e conservação da produção – tais registros fotográficos nos permitiram identificar que *Coeur Meurtri* havia sido feita em Paris, no ateliê da *rue Berri*, durante a passagem de Bayeux pela *Académie Julian*.

Portanto, apenas no *Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas* e na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* foram encontrados conjuntos de documentos organizados relacionados à artista – no entanto, fica evidente que mesmo nestes dois casos há uma escassez de fontes. Sobretudo na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, é possível observar uma contradição, se por um lado o museu adquiriu sua pintura em 1913, sendo esta uma das primeiras telas a constituir a nova fase da instituição, por que existem tão poucas informações sobre a artista em seu banco de dados? Deve-se ressaltar também o papel do museu como espaço de consagração (SIMIONI, 2008, p. 36), como um importante legitimador daqueles que pertencem ao cânone artístico; portanto, neste caso, observamos uma situação ambígua de reconhecimento e silenciamento de um mesmo indivíduo. Tais lacunas existentes nos arquivos institucionais acabam reforçando categorizações limitantes, a exemplo da dicotomia entre profissionais e amadores, o que evidencia como tais espaços não são neutros e sim construtores ativos da memória social (COOK, 1998, p. 139 e 140).

Sendo o museu um espaço de consagração, é importante ressaltar que *Coeur Meurtri* é a única tela de Bayeux musealizada. A maior parte de suas pinturas, desenhos e esboços acabaram se perdendo, sendo que a maior parte das obras encontradas pela pesquisa estão em instituições privadas e, principalmente, em coleções particulares<sup>17</sup>, o que acaba inviabilizando, muitas vezes, o acesso às mesmas, a exemplo da tela *Dominó Rose*, que faz parte do acervo do *Centro de Ciências, Letras e Artes* de Campinas, mas só pode ser acessada por meio de autorização. Também foram localizadas reproduções de pinturas feitas por jornais e revistas contemporâneos à artista que, apesar da péssima qualidade de impressão, nos permitiram ter alguma referência sobre as telas, a exemplo de *Marina, Espera da Consulta* e o retrato *Coronel Bento Bayeux*, que foram publicadas pela *Revista Renascença* (NICOTA, 1923, p. 17). Mesmos nos sites de leilões a busca por seus trabalhos foi dificultada devido ao desconhecimento de seu nome, por exemplo, o cartão com pintura a óleo *Figura* e a tela *Cabeça de Velho Italiano* foram encontrados

em sites de leilões, porém em ambos os casos a autoria era desconhecida, aparecendo apenas a inscrição “Nic. Bay.”, assinatura mais recorrente nas produções de Bayeux<sup>18</sup>.

**FIGURA 2-** REPRODUÇÃO DA PINTURA "MARINA"



Fonte: NICOTA Bayeux. *Renascença*, revista de arte e pensamento, São Paulo, 1923<sup>19</sup>.

O conjunto de fontes primárias encontrado nas instituições públicas e privadas, ainda que escassos, nos permitiu delinear uma base de informações a respeito da trajetória de Nicota Bayeux. Contudo, o fato da documentação estar fragmentada e parte dela estar perdida, deixou muitas lacunas que prejudicaram a compreensão do lugar da pintora naquela sociedade, bem como dificultaram a reflexão sobre o seu fazer artístico. Além disso, é importante salientar que a maior parte das fontes até então encontradas eram de terceiros falando da artista, sejam estes críticos das mostras de arte ou colunistas da alta sociedade paulistana.

Diante dessas brechas documentais, como alcançar as diferentes dimensões do indivíduo? Com objetivo de voltar os olhos para a dimensão do “eu” da artista, o contato com seus familiares foi fundamental para o desenvolvimento da dissertação. Após a realização de entrevistas e buscas no acervo particular da família de Bayeux, foi encontrado o *Álbum* da pintora, documento nunca antes estudado, que possibilitou pensarmos sua trajetória a partir de outra perspectiva. Como salientado por Michelle Perrot a respeito dos escritos pessoais, “Esses diversos tipos de escritos são infinitamente

preciosos porque autorizam a afirmação de um ‘eu’. É graças a eles que se ouve um ‘eu’, a voz das mulheres” (PERROT, 2006, p. 30).

### *Os registros pessoais como espaços do pensar*

No caso de Nicota Bayeux, diferentes fatores contribuíram para que muitos de seus registros fossem perdidos com o passar do tempo. Além do fato de ser uma mulher, o que influencia em seu reconhecimento no campo artístico como pintora, é importante destacar que Bayeux provavelmente não deixou herdeiros<sup>20</sup>, o que contribuiu para que muitos de seus objetos pessoais e obras acabassem “desaparecendo”.

Como afirmou Jacques Le Goff, em alusão ao escritor Jorge Luis Borges, “Um homem não estará verdadeiramente morto a não ser quando o último homem que ele conheceu por sua vez estiver morto” (LE GOFF, 1999, p. 29), excerto que se refere ao processo de construção da memória e como aqueles que cercam o indivíduo contribuem para que sua trajetória não seja silenciada. No caso de Bayeux, membros de sua família assumiram esse papel de resguardar sua memória e gentilmente contribuíram com a pesquisa, tanto compartilhando lembranças por meio de entrevistas, como nos permitindo ter acesso ao acervo particular, onde tivemos contato com fotografias, pinturas e um importante registro pessoal da artista, seu *Álbum*.

O *Álbum* de Nicota Bayeux é um caderno de capa dura e preta, com detalhes em dourado nas margens e na lombada, seu tamanho pequeno permitia que fosse carregado no bolso de um casaco, o que possibilitaria à artista levá-lo a diferentes lugares. O documento possui um compilado de escritos e imagens realizados entre 1898 e 1904<sup>21</sup>. Nele encontramos dedicatórias, colagens, desenhos feitos pela pintora e por seus amigos, rascunhos, versos de poemas escritos por diferentes autores, memórias de seu falecido sobrinho, endereços e um diário de viagem, escrito em 1902 na cidade de Paris.

As características do *Álbum* indicam que este possuía um caráter sobretudo pessoal, provavelmente Nicota Bayeux não tinha o objetivo de tornar públicos todos os seus escritos. Contribuem com esta hipótese os seguintes elementos: aparentemente não há uma lógica de organização, as anotações estão distribuídas aleatoriamente pelo caderno, não seguem uma ordem cronológica e muitas páginas ao longo do documento estão em branco; a maioria dos desenhos e gravuras não estão assinados; percebemos o uso de uma linguagem corrente, com muitas abreviações, sem preocupação com a pontuação e sem uma descrição minuciosa dos eventos relatados. Essa aparente falta de

organização, deveria ter um sentido lógico apenas para a artista, possuindo, portanto, uma característica de memória pessoal.

Parte da escrita do *Álbum* ocorreu em um contexto de viagem, quando a artista e membros de sua família partiram de São Paulo, em 1902, com destino a Paris, onde permaneceram até 1904. Esse foi um período importante de sua trajetória como pintora, pois por mais de um ano estudou na *Académie Julian*, tendo aulas com Gabriel Ferrier e com o renomado pintor do século XIX, William Bouguereau. Embora no documento a artista não escreva diretamente sobre sua experiência na escola de pintura, uma série de elementos da fonte ajudam a compreender sua formação como pintora, seu processo criativo e, conseqüentemente, seu pensar. No presente artigo serão analisadas duas partes importantes do documento: os desenhos e esboços e um pequeno texto de sua autoria intitulado *A Mulher*.

Os escritos pessoais, dentre outros fatores, têm a competência de promover o *pensar*, ou seja, trata-se de um espaço não apenas para registro de memórias, mas também de criação (LEJEUNE, 2008, p. 264). No caso do *Álbum* de Nicota Bayeux esse processo criativo é evidente em seus desenhos e esboços, mostrando uma inclinação da artista para a produção de retratos e figuras.

Os desenhos presentes no documento são de gêneros variados, encontramos paisagens, um pássaro, uma figura religiosa e algumas charges. Contudo predominam os estudos de figuras humanas e de flores. Os estudos de figuras são particularmente importantes para pensarmos a trajetória artística de Bayeux, pois ela foi uma pintora que ficou conhecida em sua época pela produção de retratos, como é possível observar no comentário do articulista do *Correio Paulistano*: “D. Nicota é um nome sobejamente conhecido em S. Paulo. [...] A distinta pintora paulista dedica-se de preferência a estudos physiomicos e retratos, que são, como todos sabem, o calcanhar de Achilles dos pintores” (EXPOSIÇÃO Bayeux. 1923, p. 4). Tal dedicação ao gênero é perceptível em seu *Álbum*, que possui seis desses desenhos, dentre eles a **imagem 3** e **imagem 4**, sendo a primeira um estudo de perfil, que representa uma figura feminina com cabelos longos e soltos, adornados com um adereço, aparentemente há um panejamento sobre seu ombro direito; e a segunda um meio corpo de uma menina com um lenço na cabeça.

Além destes dois exemplos, também foram representados a figura de um senhor de barba longa e chapéu; de uma mulher tocando um violino, de costas ao espectador; um esboço de uma pintora com um grande chapéu na cabeça sentada em frente à uma tela em branco; e um esboço de difícil identificação, que mostra, aparentemente, duas

personagens, uma de pé e a outra pessoa sentada, sendo que a primeira parece colocar algo sobre a face da segunda (FREDERICO, 2019, pp. 218-220).

**Figura 3-** Detalhe do Álbum de Nicota Bayeux



Fonte: Bayeux, Nicota. s.d.[1898/1904], coleção particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico, 2017.

**Figura 4-** Detalhe do Álbum de Nicota Bayeux



Fonte: Bayeux, Nicota. s.d.[1898/1904], coleção particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico, 2017.

Possivelmente Nicota Bayeux produziu esses desenhos enquanto aluna da *Académie Julian*, primeiro porque a artista estava com seu *Álbum* durante a permanência em Paris, como evidencia o diário de viagem<sup>22</sup>, segundo porque sabe-se que havia um estímulo nos ateliês da escola para que os alunos se especializassem no gênero do retrato (WEISBERG, 1999, p. 20). Tal especialização auxiliaria na inserção das alunas ao

mercado artístico e, além disso, atribuiria prestígio às suas produções, visto que o gênero era comumente associado à produção masculina.

Outro elemento importante a ser destacado é que alguns desenhos de flores estão com o registro da data de produção, indicando que foram feitos antes da passagem da artista pela *Académie Julian*, a exemplo da **imagem 5**, uma representação de três flores, em diferentes tons de violeta, unidas por um laço azul, com a seguinte inscrição no canto inferior direito “Nicota Bayeux 8-3-1899”. Já os retratos e figuras de seu *Álbum* não possuem o registro da data de produção. Portanto, podemos levantar a hipótese de que os desenhos das flores foram feitos antes da formação de Bayeux como pintora e os retratos e figuras são resultado de sua especialização no gênero durante sua passagem pela escola francesa. O *Álbum* nos oferece alguns indícios a respeito dessa questão.

**Figura 5**-Detalhe do Álbum da artista



Fonte: Bayeux, Nicota. s.d.[1898/1904], coleção particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico, 2017.

Diferentemente das imagens aqui apresentadas, que dialogam diretamente com sua formação em pintura e seu aprofundamento na retratística, o pequeno texto intitulado de *A Mulher*, que também integra o *Álbum*, nos permite refletir sobre o lugar de Nicota Bayeux como uma artista mulher na sociedade do entresséculos e qual era o seu posicionamento político diante dessa situação. O conteúdo abaixo corresponde à transcrição do documento:

#### A Mulher

Rousseau definiu assim a função da mulher “A mulher foi feita especialmente para agradar ao homem”. Agradar em tudo,

agradar sempre, agradar a todos, eis o fim da mulher. Tudo nela suscita o amor. Seus ornatos, seus vestuários, seus sorrisos e seus olhares são outras tantas armas para despertar o desejo.

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

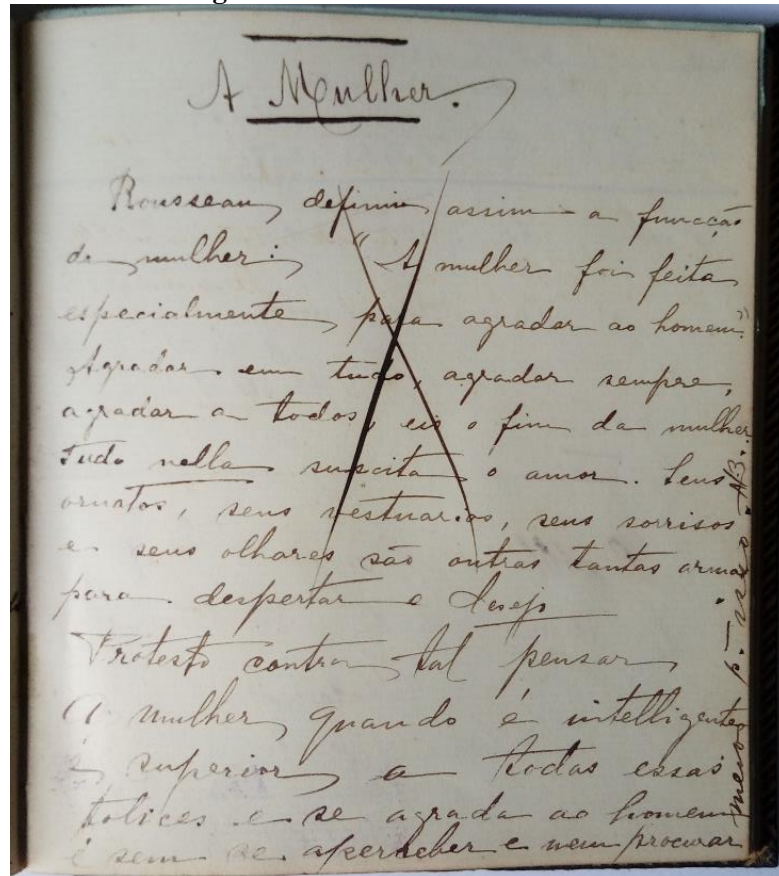
Com poucas linhas de escrita, o excerto tem aparência de um rascunho [imagem 6]. O “x” que rasura o primeiro parágrafo reforça a ideia que se tratava de um texto em processo, resultado da reflexão e produção escrita da artista. Por outro lado, algumas palavras estão em destaque, como a palavra “desejo”, que está levemente sublinhada, e dois grifos fortes abaixo do título “Mulher”. Já no final do texto aparece a inscrição “NB”, que é uma abreviação da expressão em latim *nota bene*, geralmente utilizada para chamar atenção a algo que foi dito anteriormente – também existe a possibilidade de serem as iniciais de seu nome. Por ser um texto em desenvolvimento, não finalizado, é possível que a pintora tivesse a intenção de publicá-lo.

O parágrafo que está rasurado com um “x” faz menção ao livro *Emílio ou da Educação*, de Jean-Jacques Rousseau, capítulo *Sofia ou a Mulher*, onde o filósofo francês do século XVIII, expõe diferenças entre homens e mulheres, definindo como estes deveriam atuar na sociedade. Nicota Bayeux cita a escrita do pensador, que afirma que “a mulher é feita especialmente para agradar ao homem” (ROUSSEAU, 1995, p. 424), que deve se subjugar a ele e buscar ser agradável ao invés de confrontá-lo. No início do século XX, pensamento similar era ainda bastante difundido, sobretudo pelas revistas de variedades, como a *Revista Feminina*, enaltecendo a figura da “esposa virtuosa” que possuía como características a bondade e a dedicação de antecipar e satisfazer os desejos de seu marido (MALUF; MOTT, 1999, p. 390).

Colocando-se contrária a tais pensamentos, Bayeux afirma que a mulher quando é inteligente supera o que Rousseau escreveu, demonstrando com esse argumento um alinhamento com um dos debates de seu tempo que defendia a importância do acesso das mulheres à educação (BESSE, 1999, p. 123). Tal posicionamento político também aparece em outra situação. A publicação de 1894 do jornal carioca *A Família* (LIVRO, 1894, p. 6) mostra que Nicota Bayeux era uma assinante do periódico. Apesar do nome aparentemente conservador, o jornal possuía um conteúdo bastante progressista para a realidade brasileira de então<sup>23</sup> que, por meio de suas colunas, defendia que a emancipação feminina só se tornaria uma realidade por meio do trabalho, participação política e educação da mulher (ELEUTÉRIO, 2005, p. 57) – sobretudo a questão do trabalho, era

bastante incômoda para setores conservadores da época, que tinham a preocupação de salvaguardar os papéis maternos e de domesticidade das mulheres<sup>24</sup>.

**Figura 6-Texto "A Mulher"**



Fonte: Bayeux, Nicota. s.d. [1898-1904], coleção particular. Fotografia: Mariana Sacon Frederico, 2017.

Nesse sentido, pode-se ler o texto *A Mulher* como uma contestação a tais setores da sociedade. Contestação essa que pode ser percebida também em alguns aspectos de sua trajetória: na dimensão pessoal, por exemplo, além de não ter filhos, a pintora se casou com aproximadamente 40 anos de idade com um homem treze anos mais jovem, uma união matrimonial que caminhava no sentido contrário às recomendações da época (COSTA, 1979, p. 221). Já na dimensão profissional é importante destacar que Bayeux se colocava como pintora, assumindo-se, portanto, como uma figura pública, que participava de exposições e que tinha seu nome divulgado pela imprensa da época.

Dessa forma, a partir de seu escrito *A Mulher* e seus desenhos, é possível depreender parte de seu processo criativo, de sua formação como artista e de seus posicionamentos. Seus registros pessoais são fundamentais para compreendermos o lugar de Bayeux na sociedade do início do século XX: uma pintora que buscava se desvencilhar da normatividade domesticadora esperada para as mulheres das classes altas, defendendo a emancipação intelectual.



### Considerações finais

O estudo da história das mulheres artistas, em especial àquelas que atuaram no final do século XIX e início do século XX, leva à uma investigação repleta de lacunas, dúvidas e contradições das fontes, o que nos permite entender o arquivo como o lugar da falta, visto que não é capaz de abarcar a completude. Relegadas ao rótulo de amadoras, muitas dessas mulheres estão ausentes nos arquivos e museus institucionais, tendo suas produções perdidas ou fragmentadas, como observado no caso dos *Archives Nationales*, da França, que durante décadas abrigou apenas a documentação relacionada aos alunos homens da *Académie Julian*. O ato de pesquisar essas escultoras e pintoras exige cruzar os poucos vestígios disponíveis, sempre com uma análise crítica de seu conteúdo, visto que as fontes existentes não podem ser entendidas como dados objetivos, pois muitas vezes estão imbuídas de pressupostos essencialistas sobre a concepção de “mulher” da época.

A partir da análise do caso da pintora Nicota Bayeux, o presente artigo deu destaque a alguns dos obstáculos encontrados ao longo da pesquisa da trajetória da artista, a exemplo da ausência de seu nome na literatura de história da arte, bem como essa dispersão das fontes e o desaparecimento de suas pinturas e de seus desenhos, que não estão nos museus públicos, com exceção de uma tela. A partir de exemplos pontuais, também foi observado que quando críticos da imprensa se referiam à obra de Bayeux costumavam categorizar sua produção a partir de estereótipos comumente atribuídos às mulheres ou aos homens, revelando dinâmicas de gênero do campo artístico brasileiro do início do século XX.

Diante deste cenário, o artigo buscou mostrar que mesmo em sua incompletude e dificuldade de acesso, os arquivos forneceram subsídios importantes para compreender aspectos da trajetória da artista. No entanto, é necessário ressaltar a importância dos acervos íntimos para o estudo da história das mulheres. Tais escritos, quando resistem ao tempo, permitem a análise da trajetória a partir da fala sobre si, dando voz ao sujeito em questão – cabe destacar que muitos destes testemunhos e memórias eram destruídos pelas próprias mulheres, com medo do julgamento futuro (PERROT, 2006, p. 30). Essa fala sobre si pode ser observada por meio do *Álbum* de Nicota Bayeux, onde a pintora registrou, dentre outras informações, parte de seu processo de criação artística, bem como seu posicionamento a respeito da condição das mulheres na sociedade onde vivia.

Ainda que diários e registros pessoais em geral estejam na esfera do íntimo, do particular, do secreto, é importante salientar que também têm a importante função de guardar a memória e fazer seu autor sobreviver ao tempo, possuindo um apelo a uma leitura posterior (LEJEUNE, 2008, p. 262). Portanto, ao registrar informações e momentos diversos de sua trajetória em um pequeno caderno, Bayeux criou condições para que seu nome e sua voz sobrevivessem e não fossem silenciados pelas muitas lacunas da história.

### Referências bibliográficas:

BAYEUX, Nicota. *Álbum*. S.d.[1898/1904].

BESSE, Susan. *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil 1914-1940*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira São Paulo: EDUSP, 1999.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.21, p. 129-149, 1998. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062/1201>. Acesso em: 2 dez. 2021.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

EXPOSIÇÃO Bayeux. Correio Paulistano. São Paulo, 9 fev. 1923.

EXPOSIÇÃO de Pintura de D. Hellena P. da Silva. Revista Feminina. São Paulo, fev. 1919.

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

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

GOES, Eurico de. Exposição de Bellas Artes. Correio Paulistano. São Paulo. 26 jan. 1913, p.1.

JOÃO PAULO. A Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes. O Estado de São Paulo. São Paulo, 12 fev. 1913, p.4.

LE GOFF, Jacques. *São Luís*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIVRO de ouro. A Família: jornal literario dedicado a educação da mãe e família. Rio de Janeiro, 4 mar. 1894, p. 6.

MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: República - da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MONTIÈGE, Samuel. *L'Académie Julian et ses élèves canadiens Paris, 1880-1900*. 2011. Tese (Doutorado em História da Arte). Université de Montréal, 2011.

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

NICOTA Bayeux. *Renascença*, revista de arte e pensamento, São Paulo, 1923.

NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PELA ARTE. *Diário do Povo*. Campinas, 7 set. 1913.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. 2a ed. São Paulo: Contexto, 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Tradução de Sérgio Milliet. 3a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, estudos feministas*, v.11, 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 5 dez. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

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

---

<sup>1</sup>As aulas com modelo vivo eram uma importante etapa do estudo acadêmico, a qual as mulheres artistas tinham dificuldade de acesso em seus países de origem, seja pela ausência de modelos ou pelo tabu social de terem contato com corpos nus masculinos. SIMIONI, op. cit. 2008, p. 187.

<sup>2</sup>As informações sobre a aquisição da marca *Académie Julian* por André Del Debbio foram encontradas no endereço eletrônico <http://andredeldebbio.com/academiejulian.html> (Acesso em 28 de março de 2022).

<sup>3</sup> Também escreveram sobre parte dessa documentação os pesquisadores Gabriel Weisberg, Catherine Fehrer e Jane R. Becker, com textos publicados no livro: WEISBERG, Gabriel; BECKER, JR, (eds.). *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. Rutgers University Press: New York, 1999.

<sup>4</sup> Após a leitura do artigo “As mulheres artistas e os silêncios da história” surgiram algumas dúvidas a respeito deste contato da pesquisadora com a documentação em 2002. Dessa forma, no dia 15 de fevereiro de 2022 consultamos Ana Paula Cavalcanti Simioni, que nos detalhou sua experiência.

<sup>5</sup> De acordo com Gluzman, eram artistas de perfil comprometido aquelas que se movimentaram para terem seus trabalhos expostos, que tinham um espaço de trabalho próprio e que possuíam uma sólida formação artística.

<sup>6</sup> É importante destacar que os *Archives Nationales* possuem apenas as fontes escritas do acervo feminino, como as correspondências, os livros de pagamentos e matrículas. Não sabemos qual foi o destino das fontes imagéticas, como fotografias, desenhos e pinturas.

<sup>7</sup> Este artigo é derivado da dissertação de mestrado “Mulher ambígua, mulher moderna: aspectos da pintura *Coeur Meurtri* e da trajetória de Nicota Bayeux” defendida no dia 26 de agosto de 2019. Tal pesquisa contou com auxílio FAPESP e o acesso à documentação dos *Archives Nationales* foi possível devido à Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE). FREDERICO, Mariana Sacon. *Mulher ambígua, mulher moderna: aspectos da pintura Coeur Meurtri e da trajetória de Nicota Bayeux*. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

<sup>8</sup> A documentação em questão faz parte dos *Fonds de l'Académie JULIAN (1867-1946)*, localizados nos *Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine*.

<sup>9</sup> *Coeur Meurtri*, é um óleo sobre tela (67 cm x 87 cm) feito em [1903/1904]. Pode ser considerada sua principal produção visto que foi adquirida em 1913 pelo Governo do Estado de São Paulo e incluída ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>10</sup> Os questionamentos que serviram como base para a pesquisa visavam, principalmente, identificar as referências iconográficas e de *Coeur Meurtri* e se a maneira que a artista representou a figura feminina da tela era comum para o período. A análise da pintura não será abordada no presente artigo.

<sup>11</sup> Além do livro de Ruth Tarasanchi também encontramos menções a Nicota Bayeux, ainda que pontualmente, em trabalhos dos pesquisadores Ana Paula Nascimento, Duílio Battistoni Filho, Júlio Lucchesi, Lóris Graldi Rampazzo, Miriam Rossi e Patricia Michele Gomes. BATTISTONI FILHO, Duílio. *Vida Cultural em Campinas*. Campinas: S.N., 1986.; RAMPAZZO, Lóris Graldi. *Algumas Pintoras Paulistas na Virada do Século XIX-XX*. 1989. (Trabalho de Conclusão de Curso). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade São Paulo (1895-1929)*. 1999. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. MORAES, Julio Lucchesi. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura*. (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922). 2014. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. ROSSI, Miriam Silva. *Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119, 1998-1999 (Editado em 2003); GOMES, Patricia Michele. *A Revista do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas (1902-1916)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.

<sup>12</sup> Parte significativa das informações sobre o deslocamento da artista de Campinas para São Paulo e de São Paulo para a Europa foram deduzidas a partir de notícias que falavam sobre as viagens da família Bayeux, sobre o seu pai Bento Bayeux e sobre seu irmão José Theodoro Bayeux.

<sup>13</sup> Destacam-se entre os compradores de pinturas de Nicota Bayeux, personalidades políticas importantes de Campinas, a exemplo do fazendeiro Coronel Joaquim Egydio de Souza Aranha, do médico Mario Gatti, do político e fazendeiro Thuribio de Moraes Teixeira e do arquiteto Ramos de Azevedo, que embora fosse paulistano, viveu grande parte de sua vida em Campinas, tendo influência política na cidade.

<sup>14</sup> A biblioteca do CCLA também possui uma grande quantidade de jornais sobre a cidade de Campinas, que seriam de grande importância para compreender o contexto artístico campineiro no início do século XX, no entanto, o acesso a esse material não foi permitido na época da pesquisa, devido ao estado de conservação que se encontrava.

<sup>15</sup> Lista de obras do catálogo de Exposição Póstuma: 1- Mme A. L. (Rio); 2- Mlle N. B. (São Paulo); 3- Dr. José Th Bayeux (São Paulo); 4- Saudades; 5- Francesco; 6- Francesco (pescador); 7- Francesco (cabeça); 8- Cabeça (estudo de luz); 9- Geraniuna; 10- Busto nu (estudo); 11- Hugo; 12- Finet (cabeça estudo); 13- Florinda; 14- Cabeça de Velho Italiano; 15- Blusa Vermelha; 16- Melindrosa; 17- Cabeça de Moça (pastel); 18- Quem me traz os jornais; 19- Leonor (estudo); 20- Crysanthemos; 21- Rua (estudo); 22- Izabelita; 23- Rosas; 24- Vaso com flores; 25- Marinheiro; 26- Mimosa; 27- Galinhas; 28- Galinhas; 29- Galinhas; 30- Colhendo Abóboras; 31- Casa de Sapé; 32- Marinha; 33- Marinha; 34- Marinha; 35- Paisagem (aquarela); 36- Paisagem (aquarela); 37- Nostalgia (estudo); 38- Mar agitado; 39- Jogando Xadrez (crayon); 40-

Cabeça (fusain); 41- Cabeça (fusain); 42- Dolorosa (fusain); 43- Cabeça (fusain); 44- Cabeça (fusain); 45- Mosqueteiro (fusain); 46- Brincando (estudo); 47- Perfil (crayon); 48- Na feira do Arouche (crayon); 49- Rosina; 50- Galinha (aquarela); 51- Cabeça (estudo); 52- Jovem Italiana; 53- Estudo; 54- Estudo; 55- Estudo; 56- Estudo; 57- Estudo; 58- Estudo; 59- Estudo; 60- Estudo.

<sup>16</sup>A consulta ao dossiê de Nicota Bayeux ocorreu em dois momentos, no início da pesquisa de mestrado, em 2016, e no dia 14 de fevereiro de 2022

<sup>17</sup>O contato com a família da artista foi fundamental para que tivéssemos acesso a algumas produções, como as telas *Camponesa*, *Saudades*, *Retrato de Bento Bayeux*, *Sem título (Retrato de Nina)*, e *Sem Título (Retrato de Mulher com Trança)*.

<sup>18</sup>A reprodução da pintura *Cabeça de velho italiano* foi encontrada no site de leilão <https://m.skinnerinc.com/auctions/2440/lots/710> - na referida página eletrônica, a tela aparece com outro título “Tolstoï”, porém, uma reprodução da mesma pintura aparece no catálogo da exposição póstuma de Nicota Bayeux com o título “cabeça de velho italiano”. Já a fotografia de *Figura* foi encontrada no site <https://www.fibragalera.com/peca.asp?ID=346724&ctd=29>, do leilão Fibra Galeria. Em ambos os casos o autor é desconhecido e a assinatura é “Nic. Bay”.

<sup>19</sup>Material consultado no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Unicamp, São Paulo.

<sup>20</sup>Em 1914 a artista concedeu uma entrevista ao jornal *A Gazeta*, do Rio de Janeiro, quando falou a respeito de uma “filhinha”, contudo, esse foi o único vestígio encontrado sobre a criança – inclusive a família da artista, que foi entrevistada para a pesquisa de mestrado, desconhece a existência de uma filha. NO “ARLANZA” veio de Paris a gentilíssima pintora paulista Mme. Nicota Bayense. *Gazeta de Notícias*. 29 de setembro de 1914, p. 2.

<sup>21</sup>Alguns dos registros do *Álbum* estão datados, o que nos permitiu delimitar os anos de produção.

<sup>22</sup>O diário de viagem, que está no interior do *Álbum*, trata das vivências da artista desde a partida de São Paulo no dia 14 de maio de 1902 até o dia 29 de julho, já em Paris. Bayeux escreve sobretudo a respeito das pessoas que conviveu e se relacionou.

<sup>23</sup>No entre séculos existiam diversos periódicos voltados para o público feminino, porém, estes possuíam conteúdo que, em muitos momentos, corroborava com aquilo que era socialmente aceito para as mulheres, fomentando a ideia de submissão ao homem. Assuntos muito frequentes em periódicos como *Revista Feminina*, *A Estação* e *Alma Feminina*, tinham a função de educar para o casamento, com dicas de culinária e moda. Já o jornal *Família*, possuía um conteúdo com linguagens e formatos diferentes, como contos, poemas, textos políticos e traduções de textos representativos para a causa feminista.

<sup>24</sup>Quando falamos dessa reivindicação das mulheres em poderem sair do espaço doméstico para terem acesso ao espaço público e ao mundo do trabalho remunerado, nos referimos às mulheres pertencentes às classes dominantes. A maioria das mulheres brasileiras do início do século XX, além de cuidarem dos afazeres domésticos eram as responsáveis pelo sustento de suas famílias. MALUF; MOTT, op. cit., 1999, p. 400.

Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2022.

Aceito para publicação em 8 de junho de 2022.